



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LA RECEPCIÓN INICIAL DE BAUDELAIRE EN MÉXICO:

JOSÉ JUAN TABLADA Y RAMÓN LÓPEZ VELARDE

Tesis que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta

Omar Baca Muñoz

Asesor: Dr. Anthony Stanton

Ciudad de México, 2021

Para Isabel y Nicolás

AGRADECIMIENTOS

Cuando llegó el momento en que debía escoger un tema de tesis, mi creatividad estaba tan ausente y mi entusiasmo tan débil que comencé a creer que estaba deprimido. Le llamé a Yliana Rodríguez, amiga de largas conversaciones y Virgilia en los infiernos de la academia, para pedirle sugerencias y ánimos. Me contó que, pocos días antes, mientras escribía un artículo, descubrió que aún nadie había investigado con profundidad la influencia de Baudelaire en los modernistas mexicanos. Con esa revelación me dio, además de la sorpresa, el tema de tesis. Así que no exagero cuando afirmo que no habría escrito estas páginas de no ser por ella. Debo sumar a este agradecimiento lo mucho que Yliana me ayudó cuando llegué a la Ciudad de México, los consejos y las valiosas conversaciones en algún café de Coyoacán.

Cuando gracias a Yliana pude llegar, por fin, con un tema concreto de tesis al cubículo de Anthony Stanton, él se entusiasmó –y no sólo eso: mantuvo siempre su entusiasmo– y desde ese momento me ayudó no sólo con correcciones y sugerencias muy valiosas, sino además compartiendo su enorme sabiduría y la luz de la prudencia, sobre todo en los casos en los que yo me había dejado guiar únicamente por la ceguera de mi instinto.

Debo agradecer también a Sergio Hernández Roura y a James Valender por su atenta y dedicada lectura de la tesis, de las cuales surgieron discusiones provechosas y correcciones y sugerencias indispensables.

No puedo cometer el pecado de no agradecer a mis padres, quienes han sido siempre un apoyo emocional y el único lugar seguro en un mundo tan frágil y quebradizo.

ÍNDICE

Resumen	9
Introducción. La persecución imposible	11
I. Primera imagen de Charles Baudelaire en México	21
I.1. Baudelaire en la prensa mexicana	21
I.1.1. El primer rechazo	21
I.1.2. Baudelaire según los mexicanos	
I.1.2.1. La poesía llega acompañada por sus críticos	35
I.1.2.2. El poeta moderno	42
I.1.2.3. El poeta decadente	47
I.1.2.4. El poeta loco	57
I.1.2.5. El poeta enfermo	63
I.1.2.6. El poeta y las drogas	73
I.1.2.7. La mala influencia	80
I.1.2.8. Crítica al afrancesamiento	88
I.1.2.9. Nuevo significado de Baudelaire	101
I.1.3. La discusión sobre el simbolismo	105
I. 2. Baudelaire: traductor y traducido	114
I.2.1. Baudelaire, el traductor de Poe	114
I.2.2. Los poetas mexicanos traducen a Baudelaire	126
I.2.2.1. “La géante”: Puga y Acal, Dávalos, González Martínez, Díaz Mirón	129
I.2.3. Traducciones de los poemas en prosa	146
II. Baudelaire, importación de Tablada	159
II. 1. Traslado y apropiación: Tablada traduce a Baudelaire	162
II.1.1. La traducción como apropiación involuntaria: “El fantasma”.	163
II.1.2. “Himno a la Belleza”: la traducción como manifiesto estético	171
II.1.3. La traducción como pieza de la obra literaria: “Ex-voto a una Madona”	179
II.2. Los efectos sociales del poeta maldito. El perfil de Baudelaire, según Tablada	193
II.3. Reescribir el mal: tópicos baudelairianos en la obra de Tablada	205
II.3.1. Los cuchillos del sacrilegio	206
II.3.2. Sádico hechizo: el amor y el mal	218
II.3.3. El templo simbolista: sinestesias, perfumes y cabelleras negras	233
II.3.4. Spleen: tiempo y desengaño	252
II.3.5. El trofeo o el abismo	262

III.	La funesta dualidad del hombre: Baudelaire y Ramón López Velarde	265
III.1.	Interpretaciones del olfato: la discusión de la crítica	266
III. 2.	Coincidencias entre Baudelaire y López Velarde	281
III.2.1.	La sensualidad del espíritu	283
III.2.2.	La sabiduría del jacinto: el simbolismo velardiano	290
III.2.3.	La simultaneidad sagrada y diabólica del poeta	300
III.2.4.	La otra dualidad: el poema en prosa y el verso prosaico	312
III.2.5.	Friolenta y cardenalicia: comparación de necrofilias	321
III.2.6.	La embriaguez del espíritu	335
III.2.7.	La herejía velardiana	339
	Llegada al oasis. Conclusiones	347
	Bibliografía	359
	Prensa del siglo XIX e inicios del XX	366

RESUMEN

En la siguiente tesis me propongo analizar la recepción inicial de Baudelaire en México. Consta de tres capítulos: en el primero indago la interpretación que se hizo del autor francés y de su obra en la prensa mexicana, y cómo fue mencionado y discutido en las polémicas literarias nacionales; a ello se suma el estudio de las primeras traducciones de su obra en nuestro país. El segundo capítulo trata sobre la influencia que tuvo Baudelaire en la obra temprana del primer poeta mexicano que se declaró baudelairiano, José Juan Tablada. Con el fin de analizar cómo se modifica la influencia con el paso del tiempo, dedico el tercer capítulo a revisar el baudelairianismo de Ramón López Velarde, un poeta de la generación siguiente, el cual ha sido asociado por la crítica al poeta francés.

INTRODUCCIÓN. LA PERSECUCIÓN IMPOSIBLE

En apariencia, los primeros modernistas no se distinguieron, al principio, en su relación con Europa, de los escritores hispanoamericanos que los antecedieron. Seguían volteando hacia el otro lado del Atlántico para saber qué hacer. Pero, a diferencia de los antecesores, se enfrentaron a una transición caótica. En la introducción a su antología (1970), José Emilio Pacheco señala la diversidad de manifestaciones estéticas a las que estuvieron expuestos: “El americanismo modernista se halla en la capacidad de sintetizar, asimilándolas, tendencias literarias que en Europa fueron sucesivas e incompatibles, característica que ya aparece en el estilo de Sor Juana”.¹ Así que, cuando los escritores buscaron la nueva escuela estética que debían importar, se encontraron con varias que se sucedían con rapidez. Mientras los otros, en siglos anteriores, vieron llegar, con varias décadas de distancia, primero el Barroco, luego el Neoclasicismo y después el Romanticismo, los hispanoamericanos del fin del siglo XIX tuvieron que voltear hacia varios puntos, pues el romanticismo todavía no terminaba de pasar de moda, cuando ya tenían en frente al parnasianismo, poco después el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el decadentismo... La escuela literaria ya no era una normativa estable y coherente, sino múltiples propuestas, no tan incompatibles, como lo veía Pacheco, pero sí lo suficientemente distintas. La diversidad estética provocó una crisis. Iván Schulman notó la importancia que tuvo la rapidez con que las nuevas perspectivas se desplazaban: “La multiplicidad de ideas y el estrépito con que fueron adoptadas y abandonadas creó en los

¹ José Emilio Pacheco (ed.), *Antología del modernismo (1884–1921)*, Universidad Nacional Autónoma de México/ ERA, México, 1999, 3ª ed., p. xv. Esta idea es una derivación de otra, escrita por Federico de Onís en el prólogo (1934) que cita Pacheco: “La misma influencia francesa es tan amplia y comprensiva que viene a ser contradictoria con la literatura de Francia de aquel momento; porque coexisten en ella el romanticismo, el Parnaso y el simbolismo, que en Francia fueron fases sucesivas e incompatibles de su evolución poética, fenómeno de superposición de época y escuelas que es característico de las letras americanas” (“Introducción” a *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Las Americas Publishing Company, Nueva York, 1961, p. XVI).

intelectuales de este período una anarquía tal que el individuo se replegó en sí mismo cada vez más buscando aclarar sus propias inclinaciones o esperando encontrar el solaz que el mundo trastornado exterior no le proveía”.² La mayoría de los modernistas intentó imitar las propuestas europeas como lo habían hecho antes otros escritores. Varios, en sus artículos y manifiestos, incluso utilizan, para suscribir o para rechazar, la palabra “escuela”. Como lo que llegó fue la diversidad, no les quedó más remedio que ser también, cada uno a su modo, diversos y, cuando podían, como escribió Pacheco, sintéticos. El afán por seguir distintas “escuelas” estéticas derivó en una inevitable traición a cada una y en una originalidad, ya no sólo del idioma, sino de cada poeta; de ahí que el modernismo, desde sus inicios, produjera escritores tan diferentes que, sin embargo, no dejaban de tener un aire de familia. No sólo eso: además produjo etapas distintas, entre generaciones y en la bibliografía de cada poeta. El modernismo de Martí no es el de Lugones; el Darío de *Azul...* no es el mismo que el de *Cantos de vida y esperanza*. Como no tenían una escuela estable, coherente y monolítica a la cual seguir, los modernistas tampoco crearon un movimiento estable ni coherente ni monolítico. Ellos mismos fueron conscientes de su situación. En su prólogo a la primera edición de *Azul...*, el crítico chileno Eduardo de la Barra señaló la mezcla que caracterizaba a Darío: “Ahí precisamente está su originalidad. Aquellos ingenios diversos, aquellos estilos, todos aquellos colores y armonías, se aúnan y funden en la paleta del escritor centroamericano, y producen una nota nueva, una tinta suya, un rayo genial y distintivo que es el sello del poeta”.³

² Ivan Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969, pp. 35-36.

³ Eduardo de la Barra, “Prólogo”, Rubén Darío, *Azul...*, Imprenta y Litografía Excelsior, Valparaíso, 1888, p. VIII.

No se trataba, sin embargo, sólo de un asunto de diversidad y de rapidez. Los hispanoamericanos tuvieron que cambiar su relación con Europa porque los europeos ya habían cambiado su relación con la tradición y con sus concepciones estéticas. Lo que unía a las diversas tendencias, desde el último romanticismo hasta el decadentismo y lo que vendría después, era una nueva forma de entender la labor literaria. La modernidad no sólo fue un deseo, sino una circunstancia ineludible. Los europeos no tenían diversas escuelas que convivían o se desplazaban con velocidad; más bien, comenzaban a dejar atrás la idea misma de escuela y de fórmula estética. Detrás de la diversidad deambulaba una actitud más importante: la libertad, con la cual los escritores se lanzaban en búsqueda de la individualidad que comenzaron a desear los románticos. Este cambio en la tradición europea significó, para los americanos, un cambio en la recepción de la influencia y la adopción gradual de esa nueva actitud: “la liberadora energía de estéticas plurales y combinatorias”, como lo sintetizó Fernando Burgos.⁴ Los modernistas quisieron aprender de Europa con los mismos ojos con que la habían imitado los escritores que los precedieron, pero el cambio radical de los modernos los obligó a modificar la mirada y, por lo tanto, la imitación. Ante una Europa liberada de sí misma, los hispanoamericanos no tuvieron más remedio que liberarse de ella, no al punto de la negación y el rechazo, pero sí al de ya no entenderla como un origen de preceptivas ni como un modelo al que se le debía fidelidad. Fue ineludible inventarse un estilo propio, aun cuando ese estilo fuera una mezcla personal de las fuentes: “Cada uno de los modernistas, reaccionando individualmente al desmoronamiento de los valores tradicionales del pasado, asumió en el presente el complejo y aterrador proyecto de rehacer su universo mediante apropiaciones personales”.⁵

⁴ Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispano-americana*, Monte Ávila, Caracas, 1992, p. 27.

⁵ Iván Schulman, *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, Siglo XXI, México, 2002, p. 17.

Sería injusto si digo que este cambio sólo tuvo su causa en Europa, pues también se debe a la capacidad de los hispanoamericanos para dar ese salto, tomar conciencia de su nueva situación literaria y aprovecharla. El modernismo no es una consecuencia de la modernidad europea, sino una interpretación, o, mejor dicho, varias interpretaciones. La necesidad de reinterpretar Europa los obligó a comprenderse de otro modo.⁶ Pero la voluntad y la capacidad de reinventarse no llegaron de fuera. Lo que apareció en el ámbito estético, más que la diversidad y la rapidez, fue un instinto que definiría el núcleo de la modernidad: el deseo de cambio. Y si algo definió al modernismo hispánico fue su constante transformación.

Por estas, entre otras razones, la influencia de las literaturas europeas en los escritores modernistas representa una cuestión particular: una transición hacia un nuevo tipo de escritura, un aprendizaje que comienza con un deseo de imitar la modernidad y que continúa con la necesidad de asumirla. La literatura francesa, al respecto, tiene un papel central, pues, más allá de que era la que más leían –al menos en apariencia–, fue de ella de donde vino el primer impulso moderno y la diversidad caótica de propuestas estéticas. Sería absurdo reducir las fuentes del modernismo a lo que llegó de Francia, pero también sería absurdo negar la centralidad de la francofilia en los modernistas, notable sobre todo al principio; incluso cuando perdió su papel central, la literatura francesa no dejó de estar presente en sus versos y sus prosas. Dentro de esta literatura, además, hubo un centro, un pionero en la conciencia del cambio: Charles Baudelaire.

⁶ Así lo señaló de Onís: “Ésta ha sido la gran influencia extranjera, de la que Francia fue para muchos impulso y vehículo, pero cuyo resultado fue tanto en América como en España el descubrimiento de la propia originalidad, de tal modo, que el extranjerismo característico de esta época se convirtió en conciencia profunda de la casta y la tradición propias, que vinieron a ser temas dominantes del modernismo” (*op. cit.*, p. XV).

Esta tesis tiene como propósito contribuir al estudio de ese momento de transición. Me he limitado a un objetivo abarcable: indagar la recepción y la influencia inicial de Baudelaire en la poesía mexicana, objetivo que a su vez delimité en tres temas, cada uno correspondiente a un capítulo: las primeras interpretaciones sobre el poeta francés que se pueden encontrar en la prensa mexicana y en las primeras traducciones; cómo lo asimiló José Juan Tablada en su primera época poética; y qué rastros baudelairianos pueden encontrarse en la obra de un poeta posterior, Ramón López Velarde. Aunque no dejo de tener en cuenta el resto de su obra, me concentro en la influencia que ejerció la poesía en verso y en prosa de Baudelaire; de igual modo, me dedico a estudiar dos de los poetas en los que influyó, por lo que, si bien mi investigación no se limita sólo a los versos, queda fuera la narrativa –y hay por lo menos dos narradores notablemente baudelairianos: Efrén Rebolledo y Bernardo Couto. Cuando cito textos que no son poemas, lo hago de manera tangencial o porque la investigación lo amerita.

Esta breve descripción exige varias justificaciones. ¿Por qué Baudelaire? En la actualidad, el autor de *Les fleurs du mal* tiene una importancia indiscutible en el desarrollo y el pensamiento de la literatura moderna, importancia debida, en parte, además del múltiple reconocimiento de los poetas, a los ensayos de Walter Benjamin. El valor que ha adquirido hasta ahora y la forma en que su figura ha sido utilizada para explicar el comienzo de la reflexión y la poesía modernas bastarían para justificar una investigación que revise cómo ocurrió la primera recepción de un escritor que después se volvería tan importante. Pero, además, en el caso del modernismo mexicano –que no representa un caso único– Baudelaire tuvo una importancia central en la generación que apareció después de Manuel Gutiérrez Nájera y que podríamos identificar como la de los decadentistas. Baudelaire tuvo una

importancia canónica desde los primeros años en que empezó a influir en los escritores mexicanos.

Esta justificación nos lleva hacia otra pregunta: ¿por qué la literatura mexicana, cuando el modernismo no es sólo un movimiento nacional, sino hispánico, y cuando es sabido que Baudelaire influyó en varios modernistas de distintos países? ¿Por qué no, en vez de limitarlo a una literatura nacional, estudiar algunos escritores baudelairianos de toda Hispanoamérica? Esta última posibilidad es tan legítima como la que he elegido. Pero he preferido el límite de una literatura nacional que ya se concebía de ese modo, porque tal límite también me permite revisar la prensa y cómo se interpreta una obra y una figura específica en un campo literario determinado y abarcable. Esta elección, sin embargo, no implica, ni en esta introducción ni en las conclusiones, la idea de que la influencia de Baudelaire en la literatura mexicana sea radicalmente distinta a la de otros países hispánicos.

Antes de analizar la influencia de Baudelaire en poetas específicos, he decidido dedicar un capítulo a las interpretaciones que se pueden encontrar de él en la prensa y aquellas que se pueden inferir de las primeras traducciones de sus poemas. El objetivo es proveer una pequeña contribución a la historia de la recepción de su obra y su figura en México, donde no sólo fue interpretado como una figura única, sino también como parte de un fenómeno literario más grande y como un tópico y un valor que se discutió en las polémicas de revistas y periódicos. Me interesa analizar cómo lo interpretaron sus primeros comentaristas mexicanos, quienes lo leyeron como un autor del presente o del pasado inmediato y no, como lo leemos ahora, como el pionero de un momento estético de varias décadas o un nombre canonizado de un siglo ya lejano. Mi revisión de la prensa no ha sido exhaustiva; me he limitado a tomar una muestra, sirviéndome de lo que arrojó el buscador de la página web de la Hemeroteca Nacional de México, de lo que he hallado revisando *Revista Azul* y *Revista*

Moderna y de lo que han recopilado Belem Clark y Ana Laura Zavala en *La construcción del modernismo*, además de hallazgos fortuitos y artículos y datos que he encontrado en las citas de otros investigadores o que me han referido amigos generosos. De lo que he hallado en la prensa del siglo XIX, he hecho una selección de lo que citarí y lo que dejaría fuera bajo el –inevitablemente subjetivo– criterio de la pertinencia. Queda, por lo tanto, la posibilidad de que aparezcan artículos o traducciones que añadan matices importantes en el estudio de la primera recepción de Baudelaire; o que otro investigador encuentre algo valioso en artículos y fragmentos que he dejado fuera. ¿Por qué incluyo en este capítulo la cuestión de las primeras traducciones? Primero, porque Baudelaire también influyó en la literatura hispánica como traductor de Edgar Allan Poe; segundo, porque en las traducciones que los poetas hacían de sus versos se muestran los límites con que lo leían y las interpretaciones que hacían de su obra. Entiendo las traducciones como una lectura, más allá del dato histórico de saber quién y dónde lo tradujo primero. En el apartado correspondiente dedico más párrafos a estos argumentos.

Acaso para quienes estén familiarizados con este periodo de la poesía mexicana, la justificación de por qué elegí estudiar a Tablada resultará bastante obvia. Fue el primero en México en ser señalado como baudelairiano y en asumirse como tal. En sus poemas de juventud se nota la influencia más evidente, con alusiones y tópicos; fue de los primeros en traducirlo y le dedicó un ensayo impresionista. Se trata, pues, del primer momento de la tradición poética mexicana en que Baudelaire aparece de forma manifiesta. La otra justificación tiene que ver con la obra de Tablada. El baudelairianismo representa sólo una parte de su primer libro y muestra el primer paso en su búsqueda por una estética moderna. El hecho de que la influencia de Baudelaire sólo abarque una parte de su primera época revela la dificultad de la influencia que he señalado antes. En Tablada, como en otros escritores

decadentistas, se nota tanto el hábito de tomar a Baudelaire como una escuela o un modelo a seguir y la imposibilidad de tener una escuela o un modelo único y fijo. El poeta que declara el decadentismo como el nuevo movimiento no logra ser sólo decadentista.

Menos obvia es la inclusión de Ramón López Velarde. ¿Por qué no mejor escribir sobre otro de los baudelairianos de la generación de Tablada? ¿Por qué no un capítulo sobre Nervo, Díaz Mirón, Rebolledo o Bernardo Couto? ¿O un capítulo que incluya a varios autores? Dado el tiempo que tengo para redactar este trabajo, me habría resultado imposible estudiar, con la misma paciencia que le dedico a Tablada, a todos los otros autores de su generación que dejan notar en su escritura la presencia de *Les fleurs du mal*. Como en toda investigación, ser selectivo es ineludible. He preferido dejar el capítulo de Tablada como una sinécdoque de su generación, de la cual, sin embargo, todavía se puede decir mucho sobre este tema. Hay un baudelairianismo compartido, pero, al mismo tiempo, cada poeta es baudelairiano a su modo.

En vez de analizar las semejanzas y las diferencias con otro poeta de esa primera época, he preferido estudiar cómo cambia esa influencia en un poeta de la generación siguiente. De tal forma, se puede documentar una paradoja: ¿cómo permanece, mediante el cambio, la influencia de un escritor extranjero? ¿Qué se deja atrás y qué se queda? En vez de intentar, vanamente, el análisis exhaustivo de la influencia baudelairiana en toda la generación que lo adoptó primero, he preferido saltar en los años, buscar un poeta posterior y observar cómo cambia esa influencia en un escritor rodeado por otras circunstancias.

López Velarde, además, ya ha asimilado la forma moderna de la influencia. No queda en su poesía ningún intento ciego de imitar una escuela y se nota, de manera más desarrollada, la búsqueda individual que ha señalado Schulman. Esto complica la comparación con Baudelaire, pues éste ya no aparece de forma manifiesta, como en Tablada, sino más bien

como una sospecha, la cual fue señalada por los primeros críticos de Velarde. Esta sospecha de la crítica es otra razón por la que he elegido al zacatecano de entre todos los escritores de su generación. Considero pertinente, en un estudio sobre la recepción e influencia de Baudelaire, revisar ese momento en que su obra fue discutida en relación con un escritor al que se le ha otorgado un puesto singular en la literatura mexicana moderna.

Si me he concentrado en la poesía –y no sólo en la poesía, sino en dos poetas– ha sido por falta de tiempo. Baudelaire no sólo influyó en ese ámbito: ya he señalado su presencia en la narrativa decadentista. Tampoco influyó sólo como poeta. Su efecto en el mundo hispánico como traductor de Poe ya ha sido estudiado en varios aspectos; a ello hay que sumar el efecto que tuvo *Les paradis artificiels* y sus trabajos como crítico de arte, su ensayo sobre Wagner y sus reflexiones sobre la estética moderna. Sin embargo, la elección exige una pregunta: ¿por qué estudiar el efecto de la poesía y no el de las otras obras? Limitarme al estudio de la poesía va más allá de la obviedad o del hecho de que Baudelaire, para nosotros, es ante todo un poeta. Sigo, en principio, una tradición de la crítica de la literatura mexicana, la cual ha encontrado, antes que en otra parte, la influencia de Baudelaire en la poesía –lo que no significa que tardara en señalarla en Couto o Rebolledo. El resto del argumento se encuentra en la poesía de Baudelaire, quien muestra en su obra la convivencia moderna de varias tendencias estéticas, algunas de las cuales él inventó. Hubo un estilo identificado como baudelairiano, acaso el más escandaloso, y que fue el adoptado por la primera generación que aprendió de él. Pero Baudelaire era más que eso.

Les fleurs du mal y *Le spleen de Paris*, un libro de poemas en verso y un libro de poemas en prosa y de prosas difíciles de clasificar, son una manifestación de la crítica que sufrió la tradición y la concepción europea de la literatura. En el primero encontramos todavía poemas románticos, poemas parnasianos, nuevas propuestas simbolistas, las bases del

decadentismo, poemas sobre la ciudad y sobre lugares exóticos... El segundo libro no sólo establece y legitima el poema en prosa, sino que lo hace con un nuevo estilo y a partir de las reflexiones sobre la experiencia de la ciudad moderna. Baudelaire era, por sí solo, una conflictiva diversidad estética,⁷ a la cual se añadía una conciencia aguda de su situación histórica. Los modernistas baudelairianos no sólo estaban ante un momento de transición en la historia literaria de Occidente, sino que además eligieron a uno los provocadores de esa transición, cuya obra se resistía a influir en fórmulas y continuidades exactas. Los primeros aprendices de Baudelaire se lanzaron a una persecución imposible. ¿Qué fue lo que lograron atrapar?

⁷ Juan Ramón Jiménez lo definía como una mezcla de los estilos con los que convivió: “Baudelaire era romántico, parnasiano y simbolista combinados” (*El modernismo. Notas de un curso (1953)*, ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Aguilar, México, 1962, p. 103).

I. PRIMERA IMAGEN DE CHARLES BAUDELAIRE EN MÉXICO

I.1. Baudelaire en la prensa mexicana

I.1.1. El primer rechazo

Hasta donde sabemos, el primer texto mexicano en el que se menciona a Charles Baudelaire fue firmado por un chico de 17 años. Es un artículo polémico, escrito con la pasión y la belicosidad de la juventud, pero con una madurez intelectual precoz e impresionante. Sin embargo, el autor no invita a renovar la poesía, sino, de hecho, desarrolla una argumentación en contra de la novedad. El chico de 17 años era Manuel Gutiérrez Nájera; su artículo, “El arte y el materialismo”. Además de mencionar a Baudelaire antes que nadie en México (1876), el texto es también uno de los primeros manifiestos teóricos del modernismo. ¿Cómo es esto posible si se trata de una resistencia a un nuevo fenómeno estético? Porque la novedad contra la cual escribe el joven Gutiérrez Nájera es el realismo. Pero el ataque no se limita al ámbito estético. Su autor considera el realismo como una consecuencia de la concepción materialista de la filosofía positiva. Su rechazo al positivismo lo encamina hacia las teorías modernistas, pues a su vez defiende la libertad poética:

Lo que nosotros combatimos y combatiremos siempre, es esa materialización del arte, ese asqueroso y repugnante positivismo que en mal hora pretende introducir en la poesía; ese cartabón ridículo a que se pretende someter a todos los poetas, privándoles así de la libertad; cartabón que excluye como inútiles o maléficos a todos los géneros sentimentales, y que sólo acepta el mal llamado género realista.⁸

El joven Gutiérrez Nájera rechaza lo que considera un nuevo límite. Todavía no es modernista.⁹ No acepta que la representación realista pueda contener las posibilidades del

⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *La construcción del modernismo*, ed. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011, p. 12. *El Correo Germánico*, 1 (3,4,8,11,12 y 16), 5,8,17,24 y 26 de agosto y 5 de septiembre de 1876. Advierto que, siempre que cite por primera vez un artículo antologado en *La construcción del modernismo*, primero ofreceré la referencia del libro y después la de su publicación en la prensa.

⁹ Como lo advirtió Schulman, los argumentos de Nájera todavía están en este momento arraigados en el romanticismo: “En ‘El arte y el materialismo’ no se descubre nada nuevo ni original. Nájera simplemente glosa

espíritu y de la poesía. El materialismo positivista niega la parte metafísica –o espiritual– de la que la poesía no puede prescindir. Contrario a lo que podría suponerse, su comentario sobre Baudelaire no es entusiasta: “si ha cundido en la poesía lírica el materialismo, no ha logrado en ella tan señalado triunfo [...] Al lado de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, podemos ver aún *Las contemplaciones* de Victor Hugo; al lado del *Estereoscopio social*, de Alcalá Galiano, podemos mirar las poesías de Grilo y López García”.¹⁰ Para el joven crítico, Baudelaire era un poeta materialista y eso le basta para colocarlo del lado de los escritores que rechaza.

En 1957 el crítico mexicano Porfirio Martínez Peñaloza publica “*Las flores del mal* en México. Pequeña contribución a un centenario”. Es de los primeros artículos que indagan la influencia inicial de Baudelaire en la literatura mexicana. Martínez Peñaloza toma como punto de partida el artículo de Gutiérrez Nájera y se sorprende por su juicio. La cuestión sobre cómo influyó el francés en México se convierte pronto en una reflexión sobre el rechazo de Gutiérrez Nájera al libro que funda la poesía moderna y que habían supuesto como favorito de todos los modernistas hispanoamericanos. Gutiérrez Nájera no rechaza la actitud de Baudelaire, nos dice el crítico; más bien, no puede tolerar la blasfemia: “[extraer la belleza del mal] debió parecer al robusto cristiano que fue Gutiérrez Nájera un absurdo”.¹¹ ¿Cómo podría rechazar un moderno a otro moderno si no fuera por una diferencia de valores religiosos más que estéticos? Es verdad que Gutiérrez Nájera defiende en su artículo un ideal

conceptos mostrencos ya, por lo repetidos, y de limitada virtualidad renovadora” (Iván Schulman, *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*, El Colegio de México / Washington University Press, México, 1966, p. 30). Sin embargo, este artículo de Gutiérrez Nájera es una de sus primeras reflexiones teóricas, que, con el paso de los años, desembocarán en propuestas estéticas novedosas y liberadoras para la poesía mexicana. Sobre esto, véase Belem Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, pp. 237-244.

¹⁰ Gutiérrez Nájera, art. cit., p. 28.

¹¹ Porfirio Martínez Peñaloza, “*Las flores del mal* en México. Pequeña contribución a un centenario”, *México en la Cultura*, IV (448), 20 de octubre de 1957, p. 3.

puro, cuya definición incluye a Dios: “¿Qué cosa es el arte sino la dirección de esa actividad incesante de nuestro espíritu, hacia un ideal misterioso que llamamos *belleza*? He aquí por qué decimos que el arte purifica al hombre, porque lo acerca a la belleza, que es Dios”.¹² Para Baudelaire, la belleza no está necesariamente separada de la pureza. En uno de sus sonetos, la Belleza declara: “Car j’ai, pour fasciner ces dociles amants, / De purs miroirs qui font toutes choses plus belles”.¹³ Debe advertirse, sin embargo, que acaso el soneto sea una referencia irónica a la poesía parnasiana. Después, en otro poema (“Hymne à la beauté”), señala que la belleza mezcla el beneficio con el crimen y que, si proviene de Dios o del diablo, poco importa.

Pero en ese artículo, Gutiérrez Nájera, más que al blasfemo, rechaza al Baudelaire materialista. Según las definiciones del poeta mexicano, el francés practicaba el tipo de realismo más nocivo: aquél empeñado en referir las partes “impuras” de la vida. En esta crítica aparecen tanto el esteta como el moralizador:

ahora que no contentos con la imitación servil de la naturaleza, pretenden que el artista, sondeando los abismos más profundos de las capas sociales, extraiga y ponga en sus obras las larvas más repugnantes de una sociedad corrompida, las asquerosas llagas de una civilización que se derrumba. Volvamos la vista a la poesía, a la música, a todas las artes, en suma, y dondequiera que nuestra mirada fijemos, se nos presentará el negro fantasma del materialismo, señalándonos los cuadros más repugnantes del vicio, presentándonos a la humanidad por el lado más oscuro y tenebroso.¹⁴

Por lo tanto, no es sólo el “diabolismo”, como creía Martínez Peñaloza, lo que Gutiérrez Nájera repudia de Baudelaire. Su crítica a la representación va más allá de ser una queja contra un límite; incluye el repudio a un exceso –se representa aquello que no debería tener

¹² Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, p. 17.

¹³ Charles Baudelaire, “La Beauté”, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, Gallimard, París, 1975, t. I, p. 21. Debido a la frecuencia con que citaré esta edición, de ahora en adelante, en cada cita, señalaré la información, en el texto, de la siguiente forma: (inicial del apellido, número de tomo: número de página). Si la siguiente cita pertenece a la misma página no repetiré el paréntesis.

¹⁴ Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, pp. 25-26.

lugar en el arte. A Gutiérrez Nájera tampoco le gusta la parte mórbida y mundana. No acepta las carroñas ni los cadáveres, no quiere que le hablen de prostitutas ni de vagabundos, pues no sólo critica la representación de la realidad por limitada, sino sobre todo por sucia –y esta suciedad está hecha de vicio y de materia. Comparte con Baudelaire el ideal, pero no tolera el *spleen*.

A pesar de la distancia que marca Gutiérrez Nájera respecto a Baudelaire, Martínez Peñaloza insiste en considerarlos figuras paralelas. ¿Cuál es su argumento? Ambos poetas cambiaron el rumbo de sus literaturas y las modernizaron. Son renovadores. No sólo eso; el crítico mexicano considera que los dos también coinciden en haber purificado sus respectivas tradiciones poéticas: “GN [*sic*] desde luego se propone conscientemente esa purificación de la poesía mexicana, tal como se la proponía Baudelaire en la francesa. Y justamente esa meta lo condujo al modernismo”.¹⁵ Se refiere a la purificación que Marcel Raymond atribuye a la teoría poética baudelairiana: “l’idée qu’il importe de purifier la poésie, de rejeter les scories, les *impedimenta* qui, dans la plupart des œuvres du passé, ternissent son éclat ou alourdissent sa démarche, de façon à ne conserver que l’équivalent d’un fluide spirituel ou d’un courant à haute tension capable d’exercer avec des chances de réussite maxime les pouvoirs de suggestion qu’on peut demander à la poésie”.¹⁶ Se trata de la purificación que comienza con *l’art pour l’art* y que deriva en la poesía pura, y con la cual se pretendía liberar a la literatura de las finalidades didácticas y sociales que se le habían asignado. Tanto en sus textos teóricos y críticos, como en sus poemas y cuentos, Gutiérrez Nájera coincide con las ideas francesas de la purificación y promueve una literatura libre –una de sus principales herencias al

¹⁵ Martínez Peñaloza, art. cit., p. 3.

¹⁶ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, R.A. Corrêa, París, 1933, p. 19.

modernismo— que no esté obligada a hablar sobre la patria ni a educar a la gente. Sin embargo, además de la purificación, busca la pureza, propósito que lo aleja precisamente de aquello que Baudelaire había encontrado gracias a la liberación moral y estética de la literatura.

La analogía que hace el crítico mexicano me parece justa. El joven Gutiérrez Nájera pronto escribirá para quejarse de la inercia de la literatura nacional e incluso dedicará varios artículos ociosos a atacar la Academia Mexicana. Poco después, con sus crónicas y sus ensayos y con la *Revista Azul*, se convertirá en uno de los principales motores del modernismo mexicano. Provoca uno de los puntos de quiebre de la literatura hispanoamericana. En ese sentido, bastante amplio y abstracto, puede decirse que compartía la actitud moderna de Baudelaire, su voluntad de renovación. No es el ansia de novedad lo que Gutiérrez Nájera reprueba en el francés, pues tampoco es precisamente un conservador.

La diferencia entre los dos poetas comienza en el tipo de tradiciones en el que se inscriben, continúa en sus conceptos estéticos y termina en sus distintas formas de tomar conciencia de la modernidad. Gutiérrez Nájera y Baudelaire son renovadores, sí, pero el francés enfrentaba la cuestión de crear algo nuevo en una tradición de varios siglos, centro de Occidente en ese momento, y la cual ya comenzaba a perder los ideales románticos: Baudelaire tenía que modificar una tradición establecida; el mexicano, en cambio, se hallaba ante el problema de una tradición nacional, marginal e incipiente, y más que pensar, como el francés, en realizar algo que no hubieran hecho los otros, Gutiérrez Nájera debía resolver cómo poner en movimiento la cultura literaria del país, tarea no menos difícil, pero sí distinta.

He señalado antes que el joven Gutiérrez Nájera identifica la belleza con Dios. La concepción estética de Baudelaire se aleja de lo divino, antes que por su afán blasfemo, por la conciencia del aspecto histórico y diverso de la belleza:

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, –d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté. (B, II : p. 493)

Así que para Baudelaire, la diversidad y la transitividad de lo bello no sólo dependen del tiempo, sino de la diversidad y la mutación de las pasiones. La belleza deja de ser una abstracción para convertirse en una experiencia; por lo tanto, deja de ser singular para volverse plural, específica y pasajera. El joven Gutiérrez Nájera, en cambio, sostiene que lo bello es “el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios”,¹⁷ y en otra parte condena a las pasiones como mancilladoras del amor: “¡escala santa que el hombre en su locura mancha y empaña con el hálito venenoso de sus repugnantes pasiones, sin comprender toda la pureza de su ministerio, toda la sublimidad de su belleza!”.¹⁸ Es un joven escritor con intereses cosmopolitas y se preocupa por resistirse a las limitaciones del positivismo; pero su concepción de la belleza, anticuada y conservadora, lo limita y lo hace confundir la filosofía positivista con la parte sucia de la estética moderna.

Gutiérrez Nájera escribirá “La Duquesa Job”, poema en el que se introducen a la vez, en la poesía mexicana, las referencias a la ciudad moderna y al cosmopolitismo, y un estilo irónico y trivial que no existía hasta entonces. Sólo un poeta consciente de la modernidad habría podido escribir esos versos, pero hay que advertir que la conciencia moderna de Gutiérrez Nájera dista mucho de las experiencias y las intuiciones que Baudelaire vivió y utilizó para desarrollar sus ideas. Sería injusto reclamarle al mexicano que no entendiera la estética baudelairiana ni sus visiones sobre la vida urbana. Pero aun si los dos hubieran

¹⁷ Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

podido tener las mismas experiencias y Gutiérrez Nájera no conservara esa idea absoluta de la belleza, tal vez tampoco habrían coincidido. Sus visiones del mundo divergían. Los dos son pesimistas, pero sólo Baudelaire es misántropo. Además, el pesimismo que Gutiérrez Nájera desarrollará en sus poemas es etéreo y abstracto, puramente metafísico. Entendía la tragedia humana sólo desde el punto de vista idealista, sin tomar en cuenta las miserias terrenales. Como advierte Arqueles Vela, su pesimismo es una “característica natural de la heredad religiosa –la tradición más fuerte en nuestra cultura– y decisiva en toda estancia individual o colectiva del proceso creativo”.¹⁹ Pero la religiosidad no basta para explicar el carácter ideal de su pesimismo. También la visión de Baudelaire nacía de una concepción católica; una visión sacrílega, profanadora, y que, por lo tanto, no podría existir sin una base religiosa. Hay que distinguir entre los pesimistas etéreos como Gutiérrez Nájera y aquellos que, como Baudelaire, contemplan lo metafísico en lo material y no pueden concebir la escatología de la existencia sin mirar al mismo tiempo la del cuerpo. Acaso de la conciencia de la maldad humana surge la voluntad baudelairiana de representar la decadencia y la suciedad del mundo. Por ello no sorprende que Gutiérrez Nájera, en cuyo pesimismo el ser humano no aparece asociado al mal, rechace ese tipo de representación.

Se podría pensar que el escritor de 17 años que rechaza a Baudelaire en 1876 cambiaría su opinión conforme fuera madurando o conforme la legitimidad literaria del poeta francés fuera creciendo en México. Sin embargo, los textos posteriores de Gutiérrez Nájera sugieren lo contrario. Martínez Peñaloza señala que en 1892, en un artículo de la *Revista Azul*, el poeta mexicano, ya para entonces un miembro infuyente de la literatura nacional, conserva ideas similares sobre la literatura francesa más reciente, es decir, la que se desarrolla

¹⁹ Arqueles Vela, *Teoría literaria del modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica*, Botas, México, 1949, p. 87.

después de Victor Hugo. Gutiérrez Nájera critica la artificialidad. Parece una paradoja que el autor de “La Duquesa Job”, poeta modernista, critique lo artificioso en la poesía. Sin embargo, primero hay que tener en cuenta que, si bien los versos y las prosas de Gutiérrez Nájera ya anuncian el modernismo, tampoco se sirven de la imaginaria y del parnasianismo que se encuentran en el primer Rubén Darío. Además, la definición de “artificialidad” que utiliza Gutiérrez Nájera, al igual que su concepto de “materialismo”, es bastante singular. Interpreta los artificios como síntomas de una patología estética. Los nuevos escritores franceses, según Gutiérrez Nájera, están limitados al instinto y la imaginación; por lo tanto, hacen una literatura lejana del ideal puro: “No hay verdadero amor ni verdadera voluptuosidad en ella [la literatura francesa]. O son los instintos los que hablan brutalmente en tales libros, o la imaginación de un hombre agotado que ya sólo goza con la imaginación. ¡Todo artificial! ¡Todos enfermos!”.²⁰ Si las ideas estéticas de Gutiérrez Nájera se hicieron más complejas, no cambió su concepción juvenil de que el arte debe aspirar al ideal y la pureza. Aunque utiliza otros términos, los presupuestos que lo hacían rechazar a Baudelaire permanecen. Pero ya no llama a los poetas materialistas ni los asocia al positivismo; ahora los considera artificiales y enfermos. A eso agrega una crítica a la oscuridad: “Los *simbolistas* y los que practican la literatura *budista* –hoy tan en moda– ven todo muy raro y egipciamente”. Gutiérrez Nájera reprobaba el exotismo y el misticismo simbolistas, acaso porque no encontraba en ellos más que otras formas de la sensualidad y la impureza. La poca claridad de los poemas que producían estas nuevas poéticas también era interpretada como un rasgo de inautenticidad: un vicio estético similar a los vicios morales que eran referidos en los versos.

²⁰ El Duque Job, “La vida artificial”, *Revista Azul*, I (12), 1892, p. 178.

Sabemos que Gutiérrez Nájera leyó a Baudelaire y que conocía bien su poesía, por lo menos lo suficiente como para citarlo en un par de ocasiones, en francés o con una paráfrasis, tanto en artículos como en cuentos. Pero cuando menciona su nombre, rechaza su estética. En algunas reseñas, Baudelaire, junto con otros poetas, se convierte en un punto de comparación para elogiar a un poeta que no ha cedido a la nueva estética francesa. En ese elogio literario se incluye un elogio moral. Persiste el entusiasmo por comprobar que, al lado de la decadente, persiste un tipo de poesía que todavía aspira al idealismo. No se puede ignorar que Gutiérrez Nájera pasa de creer que al lado de la literatura nociva de Baudelaire se encuentra la de Victor Hugo a considerar que toda la poesía francesa de su época estaba “enferma”. Pero si ya no halla en Francia una poesía que se salve de la “artificiosidad” y el “materialismo”, sí la descubre en poetas mexicanos como el hoy olvidado Adalberto Esteva. Gutiérrez Nájera no es un moralizante. No le asigna a la literatura una función didáctica para instruir al lector sobre las buenas costumbres; pero su rechazo de la representación de cosas grotescas y repugnantes sí se debe a una concepción estética regida por la moral. El arte no debe aleccionar sobre el bien; sin embargo, debe ser bueno.

Otra razón más por la que Gutiérrez Nájera rechazaba a Baudelaire y a poetas como él eran las drogas. En la reseña de *El libro del amor* de Adalberto Esteva, además de criticar la morbidez y las representaciones diabólicas y grotescas, Gutiérrez Nájera señala la relación de esta poesía con los alucinógenos y el alcohol:

Reposa el espíritu con la lectura de versos así, limpios de esas negruras que se van extendiendo en la poesía moderna y en cuyo fondo tetro resaltan los gatos fantásticos de Baudelaire, los animales deformados de Rollinat, los demiurgos de Poe, las rojas llamaradas de Richepin, y cadáveres, espectros, aparecidos, esqueletos, carne en putrefacción, visiones de alcohólico, espantos de novicia, sueños de verdugo. En estos mares de la poesía predominante –en Francia, sobre todo– hay olas de éter, olas de morfina, olas de ajeno, brumas de tabaco, y bajo el turbio cristal sólo se deslizan hambrientos los monstruos marinos y dispone el pulpo sus tentáculos en estratégica

actitud [...] Huyó la voluptuosidad de esta poesía, bacantemente hermosa, en cuyo desnudo cuerpo se enroscan las víboras de la lujuria.²¹

Gutiérrez Nájera no condena directamente a los poetas por consumir drogas. Rechaza la imaginación alterada por las sustancias y la disipación. Habla de esta poesía no sólo como si fuera una consecuencia del alcohol y el opio, sino como si los contuviera, un tropo que, como veremos más adelante, se volvería un argumento común para reprobear la literatura decadentista. La poesía moderna es una droga o, por lo menos, una invitación al vicio. Gutiérrez Nájera nunca llega a censurarla, pero la describe como una literatura nociva que, a pesar de ser “bacantemente hermosa”, carece de “voluptuosidad”; la relación de esta poética con las drogas y el sensualismo la convierte, según la teoría literaria del poeta mexicano, en una poesía moralmente inaceptable y estéticamente superflua.

Ernesto Mejía Sánchez ya ha estudiado y resumido la distancia que Gutiérrez Nájera interpuso entre su obra y la del poeta francés:

Si bien es cierto que Gutiérrez Nájera parece suscribir prácticamente la teoría baudelairiana de las “correspondances” [...] nunca llegó a mostrar simpatía por el espíritu de su obra, a pesar de la familiaridad que tuvo con ella. Aun para el Gutiérrez Nájera de la madurez, Baudelaire sólo fue el “poète maudit” vencido por los vicios, y su obra un documento de tiniebla moral.²²

No creo que en la obra de Gutiérrez Nájera se muestre –como sí en la de, por ejemplo, Salvador Díaz Mirón– la concepción simbolista de las correspondencias, ni siquiera en el uso de la sinestesia. En todo caso, si hay alguna evidencia en su poesía o en su prosa que delate una afiliación a la teoría de las correspondencias, habría que cuestionar si la está tomando directamente de Baudelaire o si hay algún intermediario o una fuente común. Acaso ni

²¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “*El libro del amor*, de Adalberto A. Esteva”, en *Obras*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, 2ª ed., t. I, pp. 462-463. Originalmente publicado en *El Partido Liberal*, 23 de agosto de 1891.

²² Ernesto Mejía Sánchez, “Introducción”, en Gutiérrez Nájera, *Obras*, ed. cit., p. 62.

siquiera es necesario leer los artículos que he citado y los otros en los que Gutiérrez Nájera menciona a Baudelaire para intuir que, aunque lo leyó bien y lo tomó en cuenta, no se dejó influir por su poesía ni por la modernidad literaria que representaba. Parafraseando a Max Aub, Pacheco opina que “los textos de Nájera como los de Bécquer son ‘las flores del bien’”.²³ Su poesía demuestra la ausencia de rasgos baudelairianos; sus artículos delatan que, además, los rechazaba.

Después de su muerte en 1895, varios de sus amigos y colegas, urgidos por la legitimación que exigen los homenajes y los epitafios, asociaron a Gutiérrez Nájera al poeta francés. En un obituario aparecido en *El Partido Liberal* a pocos días de su muerte, se elogia la diversidad de sus influencias, una diversidad que abarca el romanticismo y la poesía moderna: “lo mismo escaló a Hugo y a Goethe que se abismó en Edgar Poe y en Baudelaire”.²⁴ Un año después, en la *Revista Azul*, Justo Sierra profiere un juicio similar: “todos los poetas franceses de la moderna, de la nueva y la novísima generación, desde los de la Carabela romántica, hasta los del último barco, desde Hugo, Lamartine y Musset hasta Richepin, Rollinat y Verlaine, pasando por Gautier, Baudelaire y Coppé, todos han ido marcando como constelaciones el trazo de la órbita del astro”.²⁵ Baudelaire aparece entre una lista de poetas con estilos distintos. Ni Sierra ni el escritor anónimo lo señalan como una influencia directa. Su nombre es mencionado como una prueba más del conocimiento que Gutiérrez Nájera tenía de la literatura occidental más reciente y como una confirmación de su francofilia. Para legitimar al poeta muerto, hay que citar al canon reciente. Estos artículos

²³ Pacheco, *op. cit.*, p. xlvi.

²⁴ “La muerte de Manuel Gutiérrez Nájera”, *El Partido Liberal*, 7 de febrero, 1895, p. 2.

²⁵ Justo Sierra, “El final de un prólogo”, *Revista Azul*, IV (22), 1896, p. 345.

comprueban lo que significaba Gutiérrez Nájera para sus colegas: era un importador de la literatura europea.

Resulta raro que un escritor como Gutiérrez Nájera, de curiosidad cosmopolita y preocupado por conocer las novedades literarias, rechazara las nuevas poéticas francesas. En “El cruzamiento en literatura” defiende el predominio de la influencia de Francia en el ámbito hispano: “Hoy toda publicación artística, así como toda publicación vulgarizadora de conocimientos, tiene de hacer en Francia su principal acopio de provisiones, porque en Francia, hoy por hoy, el arte vive más intensa vida que en ningún otro pueblo, y porque es Francia la nación propagandista por excelencia”.²⁶ Aunque en otros artículos acusa a la literatura francesa de enferma, en este advierte su intensidad y la capacidad política para expandirse: es inevitable no tomar en cuenta la literatura de un país poderoso que divulga su cultura. Este texto no necesariamente contradice a los otros. Gutiérrez Nájera sólo rechaza una de las poéticas provenientes de Francia en un siglo en el que comienzan a proliferar los movimientos poéticos, se anuncian las vanguardias y se quedan atrás las escuelas de larga duración que habían guiado a Occidente desde el Renacimiento. Además, no critica a la poesía decadente o simbolista por francesa, sino sólo por considerar que sus recursos eran insuficientes. Si defiende la centralidad de lo francés se debe también a que se sabe influido por los poetas románticos y a que su rechazo de la poesía decadente se debe a un ideal estético sustentado, entre otras, por la tradición francesa.

La defensa de Gutiérrez Nájera de lo francés no debe ser interpretada, sin embargo, sólo como un gesto de promoción de la estética personal ni como la preferencia de una sola tradición. En ese artículo se nota su deseo de que la literatura hispanoamericana se abra a

²⁶ “El cruzamiento en la literatura”, en *La construcción del modernismo*, p. 91. *Revista Azul* I (19), 1894, pp. 289-292.

tradiciones diversas; prueba de su necesidad de apertura es que defiende a poetas como Tablada o Dávalos, quienes seguían los modelos franceses que él reprobaba. Tras esa apertura –ese “cruzamiento”– se puede entrever la voluntad de ponerse “al nivel” de la cultura europea para dialogar con ella. Su argumento a favor de la francofilia sólo es el primero de una serie de argumentos a favor del cosmopolitismo: “Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etcétera, importe la literatura española, más producirá y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación”.²⁷ Tras la voluntad de leerlo todo y dejar que todas las tradiciones influyan en la literatura nacional, se encuentra el deseo de ser leído por todos. Hay que “importar” para poder “exportar”, reclama la economía literaria de Gutiérrez Nájera. Por eso su defensa del cruzamiento no es una defensa de la imitación, sino de la renovación. En este sentido, también es un escritor moderno: entiende que la tradición exige una diversidad de fuentes para reinventarse. Su rechazo de algunas estéticas francesas modernas no representa una excepción a sus ideas sobre el cruzamiento, pues, al contrario, le interesa conocer y discutir las novedades. No sólo importa la literatura extranjera: también la somete a juicio.

El rechazo de Gutiérrez Nájera a Baudelaire se debe, entre otras cosas, a una concepción poética influida por la poesía francesa anterior a *Las flores del mal*. Hay que advertir, además, que Gutiérrez Nájera debía estar al tanto de la crítica francesa y de lo que se discutía en los periódicos parisinos. Sus ideas en contra de lo que él llama “materialismo” y “artificialidad” probablemente también tienen un origen francés. Los argumentos con los que rechaza la estética que representa Baudelaire anticipan a aquéllos que, como veremos, serán utilizados en México años después para criticar a Baudelaire y al decadentismo: el

²⁷ *Ibid.*, p. 93.

consumo de drogas, la oscuridad poética, la representación de cosas grotescas e inmorales, el diagnóstico de la literatura decadente como una literatura “enferma” que no concuerda con la salud y la jovialidad americanas. Esto no significa que haya influido en los críticos mexicanos que vendrán después. Ninguno lo cita para reprobado el decadentismo. Si no fue el primero en concebir esa opinión, sí fue el primero en leerla. En 1876, Gutiérrez Nájera quizá ya conocía a los críticos franceses antibaudelairianos, los mismos que después influirán a otros críticos mexicanos del fin de siglo. En este sentido, Gutiérrez Nájera también fue un pionero: el primer escritor mexicano que rechaza al padre de la poesía moderna.

1.1.2. Baudelaire según los mexicanos

Cuando el nombre de un escritor entra en una discusión cultural, ha dejado de ser sólo una lectura y se ha convertido en un signo. Se vuelve el representante de algo que no necesariamente está en sus libros, sino más bien en la interpretación que se ha hecho de ellos. La lectura que Gutiérrez Nájera hace de Baudelaire es un ejemplo de ello y anticipa las reacciones que tendrán los primeros lectores mexicanos de *Les fleurs du mal*.

Si el autor se transforma en un signo es porque se le ha atribuido un significado y un valor. Ese significado es histórico y diverso. Un escritor no sólo representa varias cosas a lo largo del tiempo y el espacio, sino también en un solo momento y en un solo lugar, en especial cuando su nombre es citado en discusiones y polémicas. ¿Qué significados y qué valores fueron asignados a Baudelaire cuando comenzó a ser comentado en la prensa mexicana, a finales del siglo XIX? ¿Qué era lo que se invocaba cuando se mencionaba su nombre? ¿Qué se reprobaba y qué se defendía? ¿Qué efecto tuvo su aparición en la cultura literaria mexicana que lo comentó por primera vez?

Baudelaire, en la prensa mexicana, perteneció a una categoría más grande: la de los poetas decadentistas franceses que influían en los jóvenes modernistas mexicanos. A su nombre se le atribuyeron, además de los significados para situarlo como un fenómeno estético, aquellos que lo interpretaban de acuerdo a los diversos discursos sociales de la época, por lo que en la definición que se hace de él se construye, a su vez, una definición general de un nuevo tipo de poeta. Baudelaire no será sólo representante de sí mismo, sino de la idea del poeta moderno del *fin de siècle*.

1.1.2.1. La poesía llega acompañada por sus críticos

La importación de una obra implica muchas veces la importación simultánea de las opiniones sobre esa obra, y no necesariamente opiniones emitidas en su país de origen. Los cuentos, los ensayos y la poesía de Edgar Allan Poe entraron en la tradición hispánica mediados por la canonización extravagante a la que los habían sometido los franceses. Si bien el significado que adquiere Baudelaire en México resulta inevitablemente en una adaptación a las discusiones y las circunstancias del medio literario mexicano, esa adaptación no surge sólo de una lectura directa. Mientras los poetas mexicanos leen, en francés, *Les fleurs du mal*, también se enteran de lo que críticos y pensadores franceses dicen sobre la obra. El libro no llega como una pieza a la que hay que otorgarle un significado antes de asumirla como influencia en la literatura nacional, sino como un fenómeno que ya ha sido juzgado en su propia tradición. Los juicios de escritores y críticos mexicanos no siempre se limitan a repetir lo que han leído en libros y periódicos franceses, pero la mayoría del tiempo esos textos son un punto de partida.

Algunas de las opiniones que habían aparecido en Francia se traducían y se publicaban en los periódicos mexicanos, por lo que, si no todos podían acceder a los libros y

la prensa franceses, podían conocer varios textos mediante los periódicos locales, ya fueran traducciones directas, resúmenes o citas. Si la poesía francesa había sido asumida como el modelo a seguir, los críticos mexicanos también buscaban guías en los críticos de Francia. Gran parte de los juicios importados eran rechazos y condenas de Baudelaire. En un ensayo sobre Lamartine, publicado en la revista de Guadalajara *La República Literaria*, Ferdinand Brunetière se queja de que los jóvenes franceses ya no leen al poeta romántico, sino que prefieren a Alfred de Vigny y a Baudelaire, a quien llama mistificador. También reniega de la excentricidad de estos dos poetas modernos, quienes “se dedicaron casi únicamente a traducir lo que creían en sí mismos más diferente de sus semejantes”.²⁸ Para Brunetière, los poetas modernos —es decir, los postrománticos— son farsantes tanto en lo estético como en lo moral. La psicología de esta poética le parece una simple pose: “Si el cielo no los ha afligido [a los jóvenes] al nacer con ninguna enfermedad moral, se procuran una, la más rara que les es posible, y de allí en más la poesía no consiste para ellos sino en el análisis de su caso patológico o en la sapiente exhibición de sus dolencias”.²⁹ La poesía ya no sólo es un asunto de escritura, sino de representaciones sociales. La cuestión sobre cómo escribir poesía incluye ahora la cuestión sobre cómo ser poeta. Brunetière rechaza esa nueva concepción en la cual el artista es, además de autor de una obra, la construcción de un personaje, sobre todo cuando ese personaje rompe con las normas sociales. Lo considera un drama inauténtico y superfluo.

²⁸ Ferdinand Brunetière, “La poesía de Lamartine”, *La República Literaria*, I (2), 1886, p. 89.

²⁹ *Idem*.

El juicio que considera la actitud de los poetas modernos como una pose y una farsa no será replicada en el medio mexicano,³⁰ pero sí se repetirá el rechazo a la excentricidad poética y a la mala influencia que el pesimismo y la morbidez baudelairianos ejercerán sobre los jóvenes. Más allá de su opinión y sus argumentos, el ensayo de Brunetière manifiesta la influencia que tenía Baudelaire sobre las nuevas generaciones. Cuando Gutiérrez Nájera menciona al poeta francés, lo hace sabiendo que su nombre ya es reconocido. Según Pierre Martino, *Las flores del mal* tardó cerca de una década para comenzar a ser considerado como un libro fundamental de la poesía francesa moderna. Recién publicado, fue un libro que comentaron algunos poetas amigos cercanos y, según W.T. Bandy, el juicio legal que padeció no fue una noticia importante;³¹ diez años después, cuando los escritores jóvenes leyeron el libro, lo convirtieron en una especie de clásico reciente y decidieron que en él se encontraba el modelo del porvenir.³² Por ello, cuando se comienza a hablar de él en México, Baudelaire no necesita presentación.

Los comentarios que llegan de Francia, ya lo aplaudan, ya lo reprobaban, muestran al autor de *Las flores del mal* como una figura principal en la poesía francesa. En 1893, en *El Siglo Diez y Nueve*, se publica un ensayo de un poeta simbolista: Georges Rodenbach. El texto trata sobre Víctor Hugo, quien, al igual que Lamartine, ha sido desplazado por Baudelaire. Rodenbach no lo lamenta e incluso concluye con entusiasmo que “Baudelaire es quien, primero y más que Hugo, figura como educador de las almas actuales”.³³ Para entonces

³⁰ Como si ocurrirá en España, con Juan Valera, quien interpreta a Baudelaire como un estafador, cuya estética era una pose efectista. Véase William F. Aggeler, *Baudelaire judged by Spanish critics. 1857-1957*, University of Georgia Press, Athens, 1971.

³¹ “There were few allusions to the outcome of the trial in the press and such as there were could only be termed sympathetic” (W.T. Bandy, *Baudelaire judged by his contemporaries (1845-1867)*, Columbia University, Nueva York, 1922, p. 6).

³² Pierre Martino, *Parnasse et symbolisme*, Armand Colin, París, 1967, pp. 89-92.

³³ Georges Rodenbach, “Hugo póstumo”, *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de julio de 1893, p. 2.

los jóvenes escritores mexicanos ya sabían que el romanticismo había caducado y que ahora reinaba una nueva sensibilidad, la cual no contradecía al romanticismo, incluso lo continuaba, pero a su vez añadía otros valores estéticos y morales. No por ello dejaron de leer y apreciar a los románticos. La poesía de Gutiérrez Nájera todavía conserva muchos rasgos de Lamartine, Musset y Hugo. Los poetas que aparecerán después de él, si no dejan ver la influencia de los románticos, al menos los mencionan con devoción o escriben sobre ellos artículos elogiosos. Sin embargo, recordemos que cuando Gutiérrez Nájera reprueba a Baudelaire, lo contrapone a Hugo. Tal vez los poetas y los críticos mexicanos decidieron entre esos dos juicios: uno que considera la nueva poesía como una desviación lamentable del camino que había propuesto el romanticismo y otro que la contempla como el modelo que lo continuaba.

Pero Baudelaire no sólo apareció como el nuevo centro de la poesía francesa; junto con su obra llegó la novedad de su forma de ser poeta y de definirse frente a la sociedad; y con la figura del poeta venía la leyenda. A los ensayos que juzgan su poesía, se suma un anecdotario en el que el poeta francés suele ser representado como un excéntrico. Tal y como era su propósito, Baudelaire es definido como un esteta que disfruta de las cosas que la sociedad condena: la fealdad, las drogas, el satanismo... Tanto quienes lo critican como quienes admiran su singularidad crean una imagen que rebasa lo inmoral para convertir al poeta en un ejemplo de exuberancia y un practicante de lo prohibido. Aquello que lo vuelve inmoral lo vuelve misterioso. También caricaturesco: “Baudelaire afectaba servirle [al diablo] y muchos hombres de bien aseguraban que en la sonrisa del autor de las *Flores del mal* se traslucía la mueca del demonio”, escribe Octave Lebesgue bajo el seudónimo de

Georges Montorgueil.³⁴ En estas anécdotas y juicios, más que un autor, encontramos un personaje social. Ya no se habla sobre su obra ni sobre lo que ella puede representar, sino sobre su personalidad particular y extravagante, casi siempre fundamentada en anécdotas falsas y testimonios dudosos.

En este momento del siglo XIX, se ha separado de tal modo el mundo social del mundo del arte, al menos en el imaginario común, que se comienza a considerar a los artistas como personas fuera de serie. O al contrario: se han integrado tanto que ya no sólo su obra, sino ahora también su persona es un producto que deben crear y promocionar. Estaban inventando el *branding*. Para validarse como genios no basta la calidad de la obra: ahora también necesitan crear un personaje de sí mismos que los distinga de los burgueses. Hay que notar que en la misma época en que Baudelaire escribe “L’albatros”, se desarrollan teorías psicológicas que consideran el genio artístico una patología. Los artistas, al menos los que se autodenominan modernos o decadentistas, no se sentirán ofendidos por el diagnóstico. Al contrario, convertirán sus supuestas patologías en dramas existenciales o en estrategias para promocionar su figura.

La locura y la bohemia se convierten en pruebas del genio. Por ello, también se recurrirá a las anécdotas y las descripciones psicológicas para elogiar a los poetas. La fórmula es sencilla: el artista tiene una psicología particular, por lo que puede vislumbrar los secretos del mundo y del alma. En un artículo de Alphonse Daudet, publicado en *El Mundo Ilustrado* en 1899, se presenta un perfil del Baudelaire bohemio, cuya grandeza se explica así:

un gran poeta atormentado en el arte por la necesidad de lo inexplorado, y en filosofía por el terror de lo desconocido [...]; nadie ha traído de más lejos esas flores del mal, resplandecientes y extrañas como flores tropicales que crecen hinchadas de veneno en las misteriosas profundidades del alma humana [...]. Correcto y frío, de ingenio que cortaba como el acero inglés, de una cortesía paradójica, en el cafetín asombraba

³⁴ Georges Montorgueil, “La vuelta del diablo”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de septiembre de 1893, p. 1.

a sus compañeros bebiendo licores ingleses en compañía de Constantino Guys, el dibujante, o del editor Malassis.³⁵

Los poetas mexicanos recibían desde Europa, además de nuevos modelos estéticos, nuevas modelos de representación social. También aprendían nuevas formas de escribir sobre los autores, es decir, nuevas formas de consagrar y consagrarse, o de criticar y reprobare a sus colegas.

Entre los textos sobre Baudelaire escritos por franceses y publicados en México se encuentra un par que trata sobre el catolicismo del poeta. La publicación de sus obras póstumas, entre las que se hallaban partes de sus diarios, permitió descubrir sus preocupaciones y sus pensamientos religiosos, con lo cual cambió un poco el concepto que se tenía de él y las interpretaciones sobre su poesía. Al descubrimiento de la religiosidad baudelairiana se anticipaban los poemarios cristianos de uno de sus súbditos malditos: Paul Verlaine. Esto modificaba el panorama de la poesía simbolista. En 1894, Alberto Leduc traduce un ensayo de Rodenbach titulado “La influencia del catolicismo en la poesía moderna”. El texto se divide en tres secciones: una dedicada a Baudelaire, otra a Marceline Desbordes-Valmore y la última a Verlaine. La redacción consideró necesario agregar esta nota:

No deberá tomarse al pie de la letra el dictado de *católicos* que da el autor a los poetas mencionados. Ninguno de ellos tuvo ese espíritu de sumisión y disciplina intelectual que caracteriza al católico, poeta o no, ni esa conformidad en las adversidades de la vida, propia del espíritu cristiano. Por eso es que la Iglesia no los vio con buenos ojos. Lo curioso del artículo que insertamos consiste en que muestra la influencia del catolicismo en poetas que hasta *diabólicos* han sido llamados, como Baudelaire. Pero de que esta influencia se revele en las obras de esos poetas a llamarlos católicos hay una gran diferencia.³⁶

³⁵ Alfonso Daudet, “La bohemia de Murger”, *El Mundo Ilustrado*, VI (2), 1899, p. 165.

³⁶ Georges Rodenbach, “La influencia del catolicismo en la poesía moderna”, trad. Alberto Leduc, *El Nacional*, 2 de agosto de 1894, p. 1. Creo que es legítimo sospechar que la nota fue escrita por el traductor, aunque no se indica.

Junto a la voluntad de dar a conocer las ideas nuevas se encuentra la voluntad de guiar al público hacia el camino indicado por la moral. Acaso la nota es una estrategia para evitar problemas con la Iglesia Católica. Sin embargo, a pesar de su obvio didactismo, no miente. Rodenbach prueba que el sacrilegio baudelairiano tiene su base en el catolicismo. Baudelaire es un satánico porque es un católico; la crueldad, la concepción de la mujer y la representación de los vicios que caracterizan su obra tienen una explicación religiosa. Pero la nota de la redacción no atiende a estas reflexiones poéticas, sino que cuida evitar el riesgo moral de que un autor reprobado por la moral pueda ser reivindicado dentro de los valores cristianos.

La lectura católica de la poesía baudelairiana no debió pasar desapercibida, pues en la *Revista Moderna*, en 1901, se publica un artículo de Léon Bloy, en el que el novelista francés, católico declarado, señala: “Es cosa infinitamente digna de observarse esa misteriosa impulsión de los espíritus jóvenes en el sentido de una renovación del Cristianismo; evolución hasta ahora literaria que parece haber comenzado en *Las flores del mal* y que Paul Verlaine ha milagrosamente acelerado en los últimos tiempos”.³⁷ Podría pensarse que en México estas opiniones serían discutidas, ya que se habían publicado en la prensa nacional. Sin embargo, no he hallado ningún texto mexicano que trate la relación del poeta francés con la religión. La importación de ideas no sigue una lógica rigurosa. Hasta donde sé, tampoco nació por sí misma, de manera endémica, una reflexión sobre la religión y la poesía moderna. Esto no significa que algunos poetas mexicanos no mostraran su religiosidad en su poesía. Sencillamente el tema no fue discutido. También hay que notar que los textos franceses sobre la religiosidad de Baudelaire no tienen el tono polémico de los otros. Recurren más al análisis

³⁷ Léon Bloy, “El cristo de los ultrajes. Cuadro de Henry de Groux”, *Revista Moderna*, IV (11), 1901, p. 180.

que a la retórica laudatoria o al rechazo. Además, no bastaban para nutrir la argumentación de los decadentistas ni de sus detractores. A los modernistas o decadentistas no les servía argumentar que su modelo, a pesar del sacrilegio de su obra, había tenido preocupaciones religiosas. A sus adversarios tampoco les servía para denostar su poesía. El cambio que la nueva interpretación realizaba sobre el significado atribuido a Baudelaire sería demasiado ambiguo y complicado como para tomarlo en cuenta en la prensa. Basten los ejemplos citados para observar que no todas las ideas que se conocían eran introducidas en las discusiones de la literatura nacional.

1.1.2.2. El poeta moderno

De las opiniones recibidas de Francia, las que más pesarán son éstas: la idea de que el genio de Baudelaire se debía a una patología, su asignación como origen del decadentismo y el juicio que lo colocaba como el creador de la nueva poesía que había desplazado a los románticos. La frase de Victor Hugo —“Vous créez un frisson nouveau”—³⁸ será citada varias veces. Baudelaire es leído como un moderno. Pero la palabra “moderno”, al menos para varios críticos, todavía no posee el sentido histórico que tendrá después, un sentido que Baudelaire ya había descubierto en sus reflexiones estéticas, pero que tardaría en ser asimilado. En las discusiones de los modernistas y los antimodernistas mexicanos, el concepto tendrá sobre todo el sentido de una búsqueda de la novedad y, con ello, el alejamiento de la tradición; una originalidad que quiere distinguirse del pasado en vez de ser otra de sus variaciones. Según perspectivas y conveniencias, unos le otorgarán un sentido negativo y otros uno positivo.

³⁸ Hugo le escribe esto a Baudelaire en una carta fechada el 6 de octubre de 1859. La cita Bandy, *op. cit.*, p. 172.

Baudelaire se convierte en un punto de referencia para definir y ubicar a los nuevos poetas, ya sea para indicar que no son como él o que siguen su actitud. Me parece que se trata de un lugar común de la crítica, al menos de las reseñas y los ensayos publicados en la prensa. Los autores recientemente canonizados o aquellos que son identificados como una novedad sirven para comparar y apreciar a los escritores recientemente publicados. Incluso los modernos necesitan ver una continuidad, aunque su origen sea inmediato; incluso los conservadores necesitan la novedad, aunque la refieran para elogiar a quienes se resisten a seguirla. En una reseña sobre un libro de Francisco de Icaza, publicada en *El Correo Español*, se admira al poeta por no compartir la modernidad de los franceses: “Tampoco es [Francisco de Icaza] un poeta moderno por el estilo de Baudelaire o Richepin: no se queja de la vida ni exhala gritos y blasfemias en su viaje o calvario por la existencia”.³⁹ Lo moderno, según estos críticos, se caracteriza por el pesimismo. Antes que ser visto como una actitud estética o como un tipo de poética, lo moderno es entendido como una concepción particular de la existencia, una concepción que va en contra de la definición positiva y progresista que predicaban algunos pensadores. Según lo juzga el crítico de *El Correo Español*, para ser moderno, o al menos un tipo de moderno, hay que concebir la existencia como una desgracia y la poesía como un medio para quejarse del martirio de vivir. Se rechaza la estética no por argumentos estéticos, sino por razones morales.⁴⁰

³⁹ S., “Autores y libros. *Efímeras*”, *El Correo Español*, 31 de agosto de 1892, p. 2.

⁴⁰ Es debido a que amenaza lo moral, indica Zavala Díaz, que los críticos reaccionaron de manera polémica ante la poética moderna y, en especial, ante el decadentismo: “si los críticos antidecadentes sólo lo hubieran comprendido como un “estilo” literario, no habrían reaccionado de manera tan exaltada; empero, al divisarlo también como una visión del mundo, consideraron que ponía en peligro tanto el arte nacional, como la estabilidad de ciertos estratos y de determinadas costumbres de la sociedad mexicana en las postrimerías del siglo XIX” (*De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, p. 40).

A veces lo moderno ni siquiera merecía consideraciones serias y era señalado como un simple diletantismo juvenil. Poetas como Francisco de Icaza representaban una resistencia a la nueva poética. En un perfil sobre este poeta, publicado en *El Mundo Ilustrado*, se vuelve a aplaudir que no comparta las actitudes de los modernos:

el diletantismo artificial que ha inspirado a muchos jóvenes poetas americanos ciertas malsanas y confusas admiraciones, haciéndoles preferir, verbigracia: Baudelaire a Musset, Keats a Byron, y el moderno Stecchetti a Leopardi, y enamorarse de lo peorcito de Víctor Hugo, y de lo menos meritorio de nuestro gran Núñez de Arce, son los caracteres de la modernísima poesía hispano-americana, no comunes ciertamente al poeta de quien hablo.⁴¹

El ensayo está firmado por un crítico español, pero repite algunas ideas que ya se encontraban en los textos de Gutiérrez Nájera. La poesía moderna es malsana y los jóvenes la admiran debido a su confusión y su gusto por lo artificioso. Cuando no es comprendido como una poética de reflexiones y valores negativos, lo moderno es acusado de falsedad y de un gusto ciego –diletante– por lo nuevo.

Para esta década, lo moderno –es decir, el estilo poético que empieza con Baudelaire– ya tiene varios años de haber surgido en Europa. No ser moderno también es apreciado como un signo de originalidad: significa no imitar a los europeos ni caer bajo el esnobismo de la moda. Así se elogia a Salvador Díaz Mirón en una reseña de *Lascas*: “Para producir sus poemas inmortales, no ha necesitado incurrir en los latrocinios de esos leñadores furtivos, que derriban árboles en el bosque áureo de D’Annunzio y tronchan plantas venenosas al claro de luna, en la pavorosa selva del gran taciturno Baudelaire”.⁴² No es admirado por no ser moderno, pero sí por no imitar a los europeos de moda. La modernidad se rechazaba como una importación no deseada que impedía la originalidad estética de la nación. Sin embargo,

⁴¹ F. Navarro y Ledezma, “Poetas. Americanos”, *El Mundo Ilustrado*, II (1), 1897, p. 12.

⁴² “Lascas”, *La Patria*, 8 de agosto de 1901, p. 2.

el reseñista se equivocaba, pues pueden encontrarse en la poesía de Díaz Mirón algunos rasgos y tópicos de procedencia baudelairiana. Basta con mencionar que uno de los poemas de *Lascas*, “La gigante”, es eco de otro poema de Baudelaire, al cual debe su título.

En la primera década del siglo XX, Baudelaire también es reconocido como el origen de una nueva época, pero se le otorga un sentido positivo. Ya no representa una “malsana” desviación estética; ahora es el origen de la renovación de la poesía hispanoamericana. Sigue representando un trastocamiento de la tradición, pero ahora es interpretado como un trastocamiento benéfico. Se acepta la concepción pesimista de la vida como una expresión auténtica, incluso cuando se advierte que la renovación se encuentra más en el estilo que en el tema. En un perfil sobre Julio Flórez, un crítico anónimo señala: “Sufre de ese ‘nuevo dolor’ [el mal de la vida] que, según Víctor Hugo, inventó Baudelaire. Sólo que ni es nuevo ni es inventado: lo nuevo, lo inventado por Baudelaire fue el *saberlo expresar y el hacerlo sentir*”.⁴³ La novedad baudelairiana consiste, para el crítico, en un triunfo expresivo. Se trata de un lugar común de la crítica de aquella época, acaso una herencia del romanticismo. Un poeta es bueno, según esta fórmula, si consigue expresar con autenticidad lo que quiere decir. Entonces produce un “verdadero” acto de comunicación poética: comparte con el lector su experiencia. Esta fórmula, tan común en las reseñas, tiene un propósito de canonización, ya sea porque se quiere explicar la pertenencia de un autor al canon, ya sea porque se intenta introducirlo a la lista de autores clásicos. Comparar a un poeta reciente con Baudelaire significaba considerarlo, al mismo tiempo, moderno y digno de ser canonizado. Lo moderno, para entonces, ya tiene un vínculo con la tradición.

⁴³ “Julio Flórez”, *El Tiempo Ilustrado*, VII (25), 1907, p. 407.

Así como servía para atacar al modernismo, la figura de Baudelaire también sirve para legitimar al movimiento. ¿Cuál es el valor que representa Baudelaire? La creación de un parteaguas en la poesía occidental. Quien sigue a Baudelaire, por lo tanto, lleva la poesía hacia la modernidad. Los fundadores de la nueva poesía hispanoamericana son vistos, en parte, como importadores de las renovaciones estéticas de Francia. Cuando se habla de Rubén Darío y de su importancia para la poesía en español, se menciona su francofilia: “*Azul*, colección de versos y prosa, hechos estos según la fórmula de Baudelaire y Mallarmé, y que eran un esbozo de su obra actual, una preconización de la nueva era literaria que él inauguró (1888)”.⁴⁴ Esto lo dice un crítico brasileño sobre Darío, pero cosas similares se dirán sobre Tablada y Efrén Rebolledo. Aunque la mayoría de las veces los comentarios en México se limitan al ámbito de la literatura nacional, las ideas casi siempre eran compartidas en otras partes de Iberoamérica y en Francia. Los críticos y escritores mexicanos conocían y publicaban esos textos. Eran un argumento más para defender el cosmopolitismo y la propuesta estética modernista; de modo similar, pero en sentido opuesto los textos de Max Nordau y Cesare Lombroso que encontramos en la prensa mexicana se publicaban para deslegitimar a la poesía moderna. Tal y como lo quería Gutiérrez Nájera, los poetas son admirados por llevar recursos extranjeros a la poesía hispánica. Los modernistas son renovadores porque son cosmopolitas. Sus contrincantes los desprecian como imitadores; sus seguidores, en cambio, juzgan ese aprendizaje como un giro necesario.

⁴⁴ Elysio de Carvalho, “Rubén Darío”, *Revista Moderna de México*, noviembre de 1910, p. 138.

1.1.2.3. El poeta decadente

Pero más que como poeta moderno, Baudelaire fue identificado, sobre todo en las polémicas, como el antecesor o el iniciador del decadentismo. Esta definición también tendrá, según quién la utilice, un valor positivo o negativo. Al igual que otros, este juicio sobre Baudelaire es importado. Para cuando Tablada anuncia, en 1893, que el decadentismo será la nueva poética de la poesía mexicana, varios poetas franceses ya llevaban por lo menos diez años asumiéndose como decadentes. Según Martino, Jules Laforgue utiliza la palabra “*décadent*” en 1882 para elogiar a los poetas jóvenes.⁴⁵ Poco después aparecerá la revista *Le Décadent* (1886-1889). Pero, aunque la palabra, en su sentido literario positivo, se vuelve de uso común en Francia en la década de 1880 y los decadentistas evocan a Baudelaire como un antecedente fundamental, el término ya ha sido utilizado antes, despectiva y elogiosamente, para definir al poeta. Théophile Gautier se sirve de él en su prólogo a la edición de *Les fleurs du mal* de 1868. Dudo que haya sido el primero en asociarlo a ese adjetivo, pues de hecho no está conforme con la palabra. Es probable que en las reuniones de intelectuales y en las conversaciones de café, tanto enemigos como admiradores describieran la poética baudelairiana como decadente –pero todavía no como decadentista. Gautier define esta “decadencia” elogiándola:

Le poète des *Fleurs du mal* aimait ce qu'on appelle improprement le style de *décadence*, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques prenant des couleurs à toutes palettes, des notes à toutes les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la

⁴⁵ Martino, *op. cit.*, p. 124.

passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie.⁴⁶

Siguiendo la idea que entiende la historia del arte y la literatura como un efecto del estado de la civilización que la produce, idea que a su vez se explica con el tropo que entiende el desarrollo histórico de las civilizaciones como si se tratara del desarrollo biológico de un organismo vivo, Gautier interpreta el estilo de Baudelaire como un efecto de la vejez de la civilización occidental. El prólogo es un modo de defenderlo; sin embargo, no niega la excentricidad ni la patología asociada a la poesía de su amigo y colega, sino que la atribuye a su lugar y su época. Según ese argumento, si *Las flores del mal* están escritas con ese estilo y representan cosas grotescas, se debe a que expresan la locura y las patologías de su contexto. La poesía es enfermiza a causa de sus circunstancias, no a causa del poeta. El término “decadente” le parece inadecuado, pues no considera que la estética describe un punto de degradación, sino uno de madurez. En donde otros consideran que hay un estilo exagerado, Gautier encuentra una acumulación de técnicas y talentos y una voluntad por aprovechar todos los recursos que se han aprendido a lo largo de los siglos. Interpreta todo aquello que ha sido considerado defecto en Baudelaire como una virtud. Se restringe al ámbito estético. Fiel a los ideales del *l'art pour l'art*, el cual defiende en otra parte del prólogo, no extiende su defensa a la moral. Sabe que la palabra “decadente” es utilizada por sus detractores como una acusación moralista, es decir, como una reprobación social más que estética. Gautier, que cambia el sentido de la palabra, la reduce o, mejor dicho, la carga de valor estético, valor que será reivindicado años después por los decadentistas.

⁴⁶ Théophile Gautier, “Charles Baudelaire”, en Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Calmann-Lévy, París, 1868, pp. 16-17.

Es probable que quienes promovían el decadentismo en México conocieran estas ideas de Gautier. Como el de muchos otros poetas franceses, su nombre era mencionado en discusiones y artículos como un nombre conocido y sus textos eran publicados, en traducciones o en francés, en revistas y periódicos. Sin embargo, si los decadentistas mexicanos leyeron el prólogo de Gautier, no lo citaron al momento de defender el movimiento. Tampoco lo mencionan quienes atacan la nueva escuela. Incluso, Gautier es mencionado, junto con Baudelaire, en un artículo de José P. Rivera, quien rechaza que sean considerados miembros de este movimiento: “Pero lo que no le perdono es que haya declarado “decadentista” a Baudelaire –fíjese en cómo se escribe–, a Gautier y a Silvestre [...] Baudelaire no se creyó decadentista ni ese es el camino”.⁴⁷ Rivera escribe esto en 1896, mientras se desarrolla en el mundo literario mexicano una polémica sobre el decadentismo. Quiere desasociar este movimiento de los dos poetas franceses porque no quiere que tenga motivos de legitimación. Al parecer, ignora la definición del estilo decadente con que Gautier ha defendido a Baudelaire.⁴⁸ Intenta desheredar a sus enemigos literarios, mientras corrige al crítico a quien dirige su carta. Otra cosa que le recrimina a ese crítico es que cite a Paul Bourget para criticar al decadentismo, cuando ha sido este autor quien ha definido al movimiento como “la escuela del porvenir”.

⁴⁷ José P. Rivera, “Literatura parda. Carta abierta a D. Martín González, distinguido crítico de la *Crónica Mexicana*”, *El Diario del Hogar*, 7 de enero de 1896, p. 1.

⁴⁸ Sin embargo, como explica Anna Balakian, es verdad que Baudelaire no le dio mucha importancia al término, pues lo consideraba vago. El poeta se definía más como un dandy que como un decadente (Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, trad. José Miguel Velloso, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 69-71). En “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (1857), Baudelaire critica el término “littérature de décadence”: “Paroles vides que nous entendons souvent tomber, avec la sonorité d’un bâillement emphatique, de la bouche de ces sphinx sans énigme qui viellent devant les portes saintes de l’Esthétique classique”. Describe las obras acusadas de decadentes de manera similar a como lo hará Gautier: “Il est évidemment question d’un poème ou d’un roman dont toutes les parties sont habilement disposées pour la surprise, dont le style est magnifiquement orné, où toutes les ressources du langage et de la prosodie sont utilisées par une main impeccable”. Después de estas definiciones, argumenta en contra de la metáfora –una analogía con las edades humanas– que se utiliza para etiquetar a la literatura decadente (B, II, pp. 319-320).

Tres años antes, José P. Rivera tenía una opinión diferente. Había publicado, en *El Siglo Diez y Nueve*, un artículo en el que resume el ensayo en el que Paul Bourget explica el decadentismo de Baudelaire. Dice admirar el texto de Bourget y *Las flores del mal*, pero los rechaza. También admite que los decadentistas son adeptos a Baudelaire, pero no señala que el poeta sea decadente. La actitud de Rivera será común en los críticos antimodernistas: aplauden a los poetas franceses, pero rechazan a los poetas nacionales que los toman como modelo. Su texto, además, revela que no sólo leían poesía, sino también teoría francesa sobre el decadentismo, y que la discutían vinculándola al contexto mexicano.

Una traducción de una parte del ensayo de Bourget se había publicado en el mismo periódico, ese mismo año.⁴⁹ En los primeros meses de 1893 comienza en México la polémica sobre el decadentismo. Días antes de que apareciera el artículo de Bourget, Rivera había contribuido a la discusión, bajo el seudónimo de Pílates, con un texto que salió en el *Diario del Hogar*. Ahí escribe una frase similar a la que encontramos, firmada por él en ese mismo periódico, tres años después: “Baudelaire y Verlaine son grandes, no por decadentes, sino por poetas”.⁵⁰ Todo el artículo rechaza la idea misma del decadentismo, pero sin rechazar la poesía francesa de la cual proviene. En otros periódicos y revistas, Jesús Urueta, José Juan Tablada, Alberto Leduc, Amado Nervo y varios comentaristas anónimos nutrieron la discusión, a favor o en contra de la literatura decadente. El texto de Bourget, entonces, no aparece como simple divulgación. Es una contribución al debate intelectual. El libro en el que aparece, *Essais de psychologie contemporaine*, se había publicado en 1883. Probablemente, varios de los intelectuales mexicanos conocían el texto desde antes de que

⁴⁹ Paul Bourget, “Teoría de la decadencia”, *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de febrero de 1893, p. 2.

⁵⁰ Pílates [José Primitivo Rivera Fuentes], “Borrones I. Decadentismo”, *La construcción del modernismo*, pp. 123-124. *Diario del Hogar*, 26 de enero de 1893.

surgiera la polémica. Sin embargo, dado que quienes lo citan se sienten en la obligación de exponerlo y explicarlo, tampoco debía ser un ensayo muy conocido –nada extraño para un texto teórico.

En 1897, Victoriano Salado Álvarez también cita a Bourget, en un artículo sobre *Oro y negro* de Francisco M. Olaguíbel. Al igual que Rivera, Salado Álvarez rechaza el decadentismo y de hecho usa los argumentos de Bourget para su propia argumentación; es decir, usa los argumentos de uno de los teóricos franceses que defienden el decadentismo, pero para atacar al movimiento. La definición de decadencia que acuña Bourget, distinta a la de Gautier, es social y psicológica, no sólo estética: “Par le mot de *décadence*, on désigne volontiers l’état d’une société qui produit un trop grand nombre d’individus impropres aux travaux de la vie commune”.⁵¹ La definición continúa con una analogía fisiológica. La sociedad es como un cuerpo. Cuando las células se vuelven independientes y dejan de proveer energía, el organismo comienza a degradarse; es decir, cuando la vida individual se concentra en sí misma, la sociedad decae. La escritura pasa, según Bourget, por un proceso similar: “Un style de *décadence* est celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l’indépendance du mot”.⁵² Bourget admite que hay una perspectiva positivista para la cual la decadencia es condenable, ya que impide la preservación de la sociedad; pero él considera que hay otro punto de vista desde el que se puede apreciar esta sociedad y la estética que produce: los individuos de las sociedades decadentes son “artistes de l’intérieur de leur âme”.⁵³ En una época en que la figura del

⁵¹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Alphonse Lemerre, Paris, 1883, p. 24.

⁵² *Ibid.*, p. 25.

⁵³ *Ibid.*, p. 27.

escritor empieza a configurarse como un miembro apartado de la comunidad, Bourget interpreta el gusto por lo excepcional como un desarrollo de la individualidad llevado al límite. Por eso define el decadentismo de Baudelaire como una voluntad de volverse extraño y artificial, no sólo estética, sino también socialmente: “Il se proclama *décadent* et il recherche, on sait avec quel parti pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l’art, parît morbide et artificiel aux natures plus simples”.⁵⁴ Al igual que Gautier, Bourget aprecia a Baudelaire por las mismas razones por las que otros lo desprecian. Su teoría exagera los argumentos que un positivista podía utilizar para juzgar al poeta como un mal social. Sin embargo, Bourget cambia el valor de esa argumentación. Convierte al desadaptado en un artista del alma; es decir, un individuo que se aparta de la sociedad para elaborar una forma propia de existir, más cercana al arte. Una derrota del progreso, pero una victoria del espíritu.

¿Por qué los críticos mexicanos citan a un defensor del decadentismo cuando debaten en contra del movimiento? Porque consideran que el movimiento es aceptable en Francia, pero que resultaría inapropiado en México. La literatura nacional no puede ser decadente, afirman estos críticos, porque México no es un país en decadencia. Salado Álvarez usa este argumento: “en vez de hallarnos tan gastados y faltos de vigor como ustedes [los modernistas] suponen, nos encontramos llenos de vida y de fuerza, ávidos de probar lo que a la vista ofrece el espectáculo social, sin querer ahondar sus causas ni desentrañar sus fundamentos”.⁵⁵ México no era una “civilization viellisante” como Francia, por lo que no le correspondía tener, incluso bajo la teoría de Bourget, una literatura decadente. Estas ideas tienen de fondo un presupuesto, cuya fórmula se fundamenta en una relación de causa-efecto

⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁵ Victoriano Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*”, *La construcción del modernismo*, p. 208. *El Mundo*, III (390), 29 de diciembre de 1897, p. 3.

entre la sociedad y la literatura, en la que siempre la sociedad es la causa y la literatura el efecto.⁵⁶ Salado Álvarez añade a esta doctrina la disyunción de lo universal: “la obra que quiera perpetuarse o debe reflejar la manera de ser de los contemporáneos, sus ansias, sus temores, sus esperanzas, sus dudas, o reflejar la índole de la humanidad entera, con sus sentimientos, sus ensueños y sus ideales”.⁵⁷ Según Salado Álvarez, los modernistas no expresaban lo local ni lo universal, sino lo francés, es decir, lo que no les correspondía.

Este presupuesto de causa-efecto proviene de Hyppolyte Taine, a quien Salado Álvarez cita en su artículo. La teoría de Taine se encuentra desarrollada en la introducción a su *Histoire de la littérature anglaise* (1863), un texto que sería bastante conocido y cuya influencia se nota todavía en escritores hispanoamericanos del siglo XX, como Pedro Henríquez Ureña y José Carlos Mariátegui. Taine elabora, a su modo, algo que hoy juzgaríamos como un estudio interdisciplinario: toma principios de la psicología y de la historia para explicar la literatura. En contra de la inspiración romántica y la representación de los poetas como individuos únicos y apartados de su sociedad, Taine propone una relación determinante entre las circunstancias espacio-temporales y la literatura: “On a découvert qu’une oeuvre littéraire n’est pas un simple jeu d’imagination, le caprice isolé d’une tête chaude, mais une copie des moeurs environantes et le signe d’un état d’esprit”.⁵⁸ Taine utiliza el término “copia”, con lo cual parece tratar sobre la representación, pero en su texto más bien describe un método con el que una forma literaria –más allá del contenido de sus representaciones– puede ser explicada si se toman en cuenta factores extraliterarios. No describe un reflejo, sino una correspondencia histórica –como la que encuentra Paul Bourget,

⁵⁶ Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, cuando señalan a la poesía moderna como una amenaza, el sentido de la causalidad se invierte: temen que la literatura decadente provoque daños morales a la sociedad.

⁵⁷ Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos”, pp. 205-206.

⁵⁸ Hyppolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, L. Hachette et Cie, París, 1863, p. III.

seguramente influido por Taine, entre las civilizaciones “viejas” y la literatura decadente. Una prueba más de la influencia de Taine sobre Bourget se encuentra en la analogía fisiológica: “Une civilisation fait corps, et ses parties se tiennent à la façon des parties d’un corps organique”.⁵⁹ Detrás de este tropo se halla la idea de que la literatura pertenece a un sistema. No hay estéticas individuales apartadas, sino que cada expresión contribuye con una parte de un todo: “Il y a donc un système dans les sentiments et dans les idées humaines, et ce système a pour moteur premier certains traits généraux, certains caractères d’esprit et de coeur communs aux hommes d’une race, d’un siècle ou d’un pays”.⁶⁰ Las tres fuentes a partir de las cuales funciona este sistema son la raza, el medio y el momento; es decir, la herencia genética, el lugar –en el sentido natural que implica la geografía y el clima– y la historia. Salado Álvarez se pregunta: “¿es posible desconocer la importancia de los tres factores, *raza*, *medio* y *momento* [...]?”.⁶¹ El crítico acusa a los poetas mexicanos de hacer una literatura falaz, puesto que imitan una estética francesa, cuando ellos pertenecen a circunstancias distintas a las de los poetas franceses decadentes. Lo que en Taine era un grupo de conceptos para explicar la historia literaria de una nación se convierte en Salado Álvarez y en otros críticos antimodernistas en una prescripción poética. En vez de usar el método de Taine para explicarse por qué los poetas hispanoamericanos querían seguir los modelos franceses, lo utilizaron para juzgarlo como una aberración de la artificiosidad. Querían imponer un determinismo poético. La prescripción –prohibición, más bien– puede sintetizarse de este modo: “no pueden escribir así porque esa forma no es coherente con aquello que debería determinarlos”.

⁵⁹ *Ibid.*, p. XXXVIII. Sin embargo, como hemos visto, Bourget tiene una postura sobre la individualidad del artista contraria a la de Taine.

⁶⁰ *Ibid.*, p. XVII.

⁶¹ Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*”, p. 207.

Los promotores y defensores del decadentismo fundamentan sus argumentos en una perspectiva distinta. No creen en una literatura que concuerde con las circunstancias de su nación, sino en una que exprese la individualidad. Toman como modelo la figura del poeta que se aparta de la sociedad porque no lo incluye ni lo entiende. Más allá de una mutua incompreensión, el poeta se distancia de los otros para tener una experiencia particular, negada al común de los mortales. En el artículo en el que manifiesta su deseo de seguir el decadentismo –al que considera, por cierto, una escuela–, Tablada se justifica bajo la distinción del artista:

el decadentismo únicamente literario consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir, *lo suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas.⁶²

Contrario a la teoría de Taine, en la cual una expresión artística se debe a sus circunstancias, Tablada defiende la concepción de que los poetas se distinguen por una psicología especial –son hiperestesiados– y, por lo tanto, pueden “sentir” y expresar ideas y sentimientos “elevados”. Tablada no es el único que cree eso. Un mes después de que apareciera ese texto, otro defensor del decadentismo, acaso influido por las palabras de Tablada, también alaba la individualidad y la distinción de los decadentes: “el poeta moderno es analítico y soñador, sus sueños se fundan en su individualidad refinada, en la hiperestesia de su temperamento; pero sabe que ellos no son reales, que no todos los hombres serán impresionados del mismo modo que él, por la naturaleza, y por las manifestaciones del espíritu”.⁶³ No citan a Bourget, pero otorgan el mismo valor a la expresión de la individualidad. Según esta postura, el poeta

⁶² José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en *La construcción del modernismo*, pp. 108-109. *El País*, 15 de enero de 1893, p. 2.

⁶³ Jeanbernat, “Decadentismo”, en *La construcción del modernismo*, p. 156. *Diario del Hogar*, 22 de febrero de 1893, p. 1.

está influido sobre todo por su sensibilidad. La fuente de su poesía no se encuentra en lo exterior, sino en lo interior. Esta ideología corresponde mejor con la voluntad de ser modernos. El poeta moderno se aparta de su sociedad porque busca lo nuevo, y busca lo nuevo por su voluntad individual, no por una motivación externa.

Cuando Urueta escribe sobre Taine, intenta la síntesis de las dos posturas. Como ha observado Ana Laura Zavala Díaz, los argumentos del crítico francés son usados por Urueta para defender el modernismo:

Como en las otras semblanzas y retratos literarios, la apología taineana abonó a la “mexicanización” del modernismo, a partir de la tesis de que sus producciones eran tan válidas como cualquier otro “hecho” literario, inserto en una larga seriación escrituraria, en una tradición, en la cual representaba un eslabón más de la cadena de expresiones artísticas de la raza mexicana. Así, un año después de la publicación de las colaboraciones de Valenzuela, el texto de Urueta cancelaba, de forma contundente, los postulados de la crítica antimodernista, utilizando sus mismas estrategias discursivas y argumentos pseudocientíficos.⁶⁴

Esta postura se aparta de los ideales individualistas y cosmopolitas del movimiento, pero Urueta cambia el sentido de los postulados de Taine y los usa para legitimar las producciones literarias modernistas –aunque no sólo– como literatura mexicana.

En la discusión entre los decadentistas y sus críticos se encuentra un debate entre concepciones diferentes sobre qué debe ser la literatura y cómo debe ser un poeta. Los detractores demandaban a los modernistas mexicanos que en su poesía mostraran las circunstancias del país en el que vivían. Es decir, les exigían que fueran poetas mexicanos. Los decadentes consideraban que la mejor forma de encauzar la poesía nacional era dejar de

⁶⁴ Ana Laura Zavala Díaz, “Contornos diluidos: científicismo y literatura en la *Revista Moderna*”, *Zama*, 11 (2019), p. 104. Véase Jesús Urueta, “M. Taine. La psicología literaria. El arte y la historia”, *Revista Moderna*, 2 (1899), pp. 233-234.

contemplar y representar la realidad exterior y, en cambio, concentrarse en el interior, es decir, en sus conciencias. No querían ser poetas mexicanos: querían ser poetas modernos.⁶⁵

1.1.2.4. El poeta loco

En el debate sobre el decadentismo podemos ver dos discursos antagónicos de la modernidad. Uno es positivista, social y científicista; el otro, pesimista, individual y poético. Hay que matizar esta generalización. Los poetas simbolistas y decadentes eran pesimistas respecto al mundo, pero tenían esperanza en la videncia de la poesía. Por eso Baudelaire cree todavía en el ideal, Rimbaud habla de videntes y Mallarmé escribe sobre un naufragio llevando las posibilidades del lenguaje al límite. Las descripciones negativas de lo exterior contrastan con la fe en la conciencia poética. Además, hay que advertir que algunos progresistas también defendían la individualidad y se preocupaban por las cuestiones del arte. La modernidad producía ideologías contrapuestas. Ambas ideologías buscan el cambio. La diferencia se encuentra en que los positivistas deseaban el progreso y los poetas indagaban, como lo propone Baudelaire en “Le voyage”, lo desconocido.

A pesar de que, ciertamente, Hispanoamérica se encontraba en circunstancias distintas y padecía sucesos históricos diferentes a los de Europa, las dos posturas respecto a la modernidad fueron importadas, lo cual no significa que los intelectuales no distinguieran históricamente a Hispanoamérica de Europa, pues, al contrario, esas mismas ideas servían, como hemos visto, para marcar una diferencia y proponer una restricción a la perspectiva decadente. Otra de estas ideas importadas fue la del genio enfermo y loco, significado que

⁶⁵ Su francofilia, como lo notó Octavio Paz, fue en realidad un deseo de alcanzar la modernidad: “Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos” (“El caracol y la sirena” (1964), *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1991, p. 18).

también sería atribuido a Baudelaire. Ya he mencionado antes, brevemente, que esta teoría pseudocientífica coincide con la representación social del poeta como un miembro excéntrico, mitad bohemio, mitad místico. Pero si la distinción psicológica era un modo de probar la videncia singular de los poetas, también era reprobada como un mal social.

La asociación entre locura y genio artístico nace del análisis psicológico, no del estudio literario. Por ello el diagnóstico está argumentado casi siempre con la biografía, y la biografía casi siempre hecha de anécdotas. En un artículo de Cesare Lombroso publicado en la prensa mexicana en 1904, la patología psicológica del autor de *Les fleurs du mal* es descrita con referencias a acciones extravagantes: “Baudelaire era un loco poseído de la manía de las grandezas. Desde su infancia se hallaba sujeto a alucinaciones. Antes de caer en la enajenación, cambiaba de casa todos los meses; pedía hospitalidad a los amigos y se complacía en cortejar a las mujeres más horribles”.⁶⁶ Además de elaborar una teoría criminológica determinista, según la cual la tendencia criminal de un individuo se debía a condiciones genéticas, Lombroso escribió un libro en el que, tal como lo propone su título, explicaba el genio como efecto de una anomalía psiquiátrica: *Genio e follia* (1872). Los escritores postrománticos, afines a la excentricidad, a un imaginario grotesco y a tropos provocativos y complicados, aparecían como ejemplos y pruebas inmediatas que comprobaban su teoría: “la rebelde actitud estética de los creadores contra el *establishment* fue catalogada como desequilibrio, como incuestionable síntoma de enfermedad”.⁶⁷ Para los repudiadores y los practicantes, la locura era uno de los síntomas o de los requisitos del decadentismo. La cordura no iba de acuerdo con una época desquiciada. Baudelaire, asignado

⁶⁶ Cesare Lombroso, “Los grandes desequilibrios”, *La Patria*, 8 de julio de 1904, p. 2.

⁶⁷ Ana Laura Zavala Díaz, *En cuerpo y alma: ficciones somáticas en la narrativa mexicana de las últimas décadas del siglo XIX*, tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, p. 117.

póstumamente como padre del movimiento, poseía una biografía y una leyenda que probaban su rareza psicológica: “Baudelaire, el poeta decadente, se pintaba el pelo de verde y llevaba trajes de invierno en verano y viceversa. Tenía la costumbre de apedrear las macetas de los balcones fronteros de su casa, por el solo placer de oírlas estrellarse”.⁶⁸

La teoría que vinculaba el genio a la locura tenía como propósito idealizar la figura del poeta, al menos para algunos escritores e intelectuales. Lombroso considera que el pago que deben los genios por alcanzar las cimas del arte son la degeneración y la patología psíquica. Los poetas y los científicos intentan probar lo mismo: los genios literarios son individuos singulares. Nada nuevo, sólo que ahora la singularidad es enfermiza y conlleva una vida tortuosa. En una sociedad positivista, esta singularidad los convierte en enemigos del progreso. Al concentrarse en su individualidad, los artistas se apartan de los objetivos comunes.

En 1892, Max Nordau publica *Entartung*. Dos años después se publica la traducción al francés, gracias a la cual conocieron la obra la mayoría de los intelectuales hispanoamericanos que la citaron y la discutieron, como Rubén Darío, quien lo incluye en *Los raros* (1905). En su libro, influido por la frenología y las asociaciones psicológicas de Lombroso, Nordau criticaba la decadencia del fin de siglo y culpaba de ella, en parte, a los artistas modernos. El pesimismo y el gusto por lo grotesco y lo mórbido le parecían aberraciones sociales, puesto que toda sociedad debe aspirar a mejorarse. El libro apareció justo en los años de la polémica decadentista y ofreció argumentos útiles a los críticos del movimiento. Zavala Díaz ha analizado el efecto que tuvo la obra en México, sobre todo en

⁶⁸ “Excentricidades del genio”, *El Despertador* [Cuernavaca], II (18), 1896.

Carlos Díaz Dufoo, y concluye que la buena recepción de Nordau en el país se debió por lo menos a tres factores:

el primero fue la defensa de que la degeneración en cualquiera de sus manifestaciones minaba el espíritu positivo de un pueblo, más si éste se hallaba en vías de desarrollo, como era el caso de México; el segundo, la afirmación categórica de que el bienestar colectivo estaba por encima de los deseos personales, pues sólo por medio del bien común era posible el avance integral de las sociedades y la preservación de la especie humana; y el tercero, el postulado nordosiano de que la burguesía era la clase más “sana”, “nacionalista”, es decir, la principal representante de los preceptos “morales” de una nación, siempre respetuosa de la tradición.⁶⁹

Para convertir la literatura decadente en un problema moral, primero debían convertirlo en un problema “científico”. Lombroso, entre otros, dio el primer paso: “los genios están locos”; Nordau, el segundo: “la patología de los artistas resulta nociva para la sociedad”. Sin embargo, como ya he dicho, las diferencias entre los decadentes y sus críticos no se encontraba en la interpretación. Los decadentistas se veían tal y como los veían sus detractores –acaso menos caricaturescos. El problema eran los valores defendidos: si los positivistas defendían el bien colectivo, la moral y la burguesía, los decadentes se declaraban individualistas, amoraes defensores del arte por el arte y, por lo tanto, antiburgueses. Esto ocurría, al menos, en el discurso manifiesto. Que en su vida hicieran cosas tan aburguesadas y convencionales como las que hacían sus adversarios es otra cosa.

Además, como lo apunta Ignacio Zuleta, el científicismo parecía mejor método que el análisis literario. O, en todo caso, el juicio literario consistía en demostrar por qué una obra resultaba nociva para la sociedad: “La crítica antimodernista echará mano de los mismos argumentos “científicos”, pues interesará quizá menos la interpretación rigurosa de los

⁶⁹ Zavala Díaz, *De asfódelos...*, p. 62. Sobre la influencia de Nordau en México, véase también Gustavo Humberto Jiménez Aguirre, *La discusión del modernismo en México (1893-1903)*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 60-104.

textos, que la afirmación de un pensamiento y una actitud de orden social”.⁷⁰ Mientras los poetas se preocupaban por el esteticismo, se les atravesó una discusión pseudocientífica que ni siquiera tomaba en cuenta sus valores y sus proposiciones. No eran objeto de análisis, sino de diagnóstico.

La concepción psiquiátrica del artista influyó también en la creación de personajes, como ocurrió con la asociación del artista y la enfermedad. Acaso el personaje en el que más se nota esto es Jean Floressas des Esseintes, el protagonista de *À rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans, antihéroe que se convertirá en un ideal del decadentismo. Los escritores, sobre todo Poe y Baudelaire, se vuelven puntos de referencia para crear ficciones protagonizadas por genios locos. Los escritores intentan expresar, en sus personajes, la singularidad biográfica de los poetas que admiran. Mediante esa representación, como ha señalado Zavala Díaz, quieren señalar la tradición estética e ideológica a la que quieren inscribirse: “la construcción del cuerpo enfermo encarna no sólo un ejercicio de crítica y asimilación literarias, sino también un mecanismo para fundar un vínculo significativo con esa tradición en la que intentaron insertarse dichos autores: la de la cultura occidental moderna”.⁷¹ Pero, al hacerlo, convierten la voluntad de ser excepcional en un lugar común caricaturesco. Así ocurre en un cuento publicado en *La Patria*, en 1907:

Como Baudelaire, Leonardo amaba sobre todo a las mujeres enfermizas y miserables, que bajo una capa de colorete ocultan la triste palidez de su dolor [...] Y al recordar, ya sereno, aquellas visiones, experimentaba la vergüenza de ser todavía un poco vulgar sintiendo la nostalgia de los sanos colores de su antigua novia, cuando al alcance de los labios tenía unas mejillas marchitas, como las que enamoraban a Baudelaire.⁷²

⁷⁰ Ignacio Zuleta, *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1988, p. 132.

⁷¹ Ana Laura Zavala Díaz, “Retóricas de la enfermedad en el México porfiriano: el caso modernista”, *DECIRES. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, 10 (2007), p. 179.

⁷² E. López Orense, “Leonardo”, *La Patria*, 11 de junio de 1907, p. 2.

El gusto mórbido, patológico, se convierte en una forma fácil de definir a Baudelaire –y a quienes quieren ser como él– como un artista apartado del gusto convencional. Aunque no lo concebían en esos términos, lo que causaba repulsión ante el gusto decadente era su “antinaturalidad”, es decir, su anormalidad; no en vano los acusan de artificiosos. Sus críticos y sus teóricos consideran su psicología como contraria a la “naturaleza humana”. Notemos que el gusto por mujeres mayores y enfermizas es uno de los rasgos que remarca Lombroso sobre la psicología de Baudelaire. Lo artificioso va más allá de lo estético y toca, no sólo la moral, sino la salud física y mental.

El poeta francés no fue el único. Otros escritores del fin de siglo asociados al decadentismo también serán incluidos en las enumeraciones de genios locos. Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche, Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé acompañarán al autor de *Las flores del mal* en el manicomio imaginario de la prensa francesa, cuyas listas y juicios serían republicados o repetidos en los periódicos mexicanos. Los casos más representativos y nombrados son los de quienes murieron a causa de la disipación, como “Edgardo [Poe], cuyo nombre figura en esa fúnebre antología de anormales y degenerados entre los otros grandes locos, Nietzsche y Baudelaire”.⁷³ De Poe se decía que murió a causa del alcoholismo y los otros dos perdieron varias facultades y murieron como consecuencia de la sífilis. Sus vidas y sus muertes ejemplifican la excentricidad y el gusto decadente, como si nadie más muriera en esa época a causa del alcoholismo o de enfermedades venéreas.

La obra será interpretada a la par que la vida. Por ello, el estilo se manifiesta como un síntoma de la locura: “Las frases de los Goncourt tienen toda la fascinación de un ataque de

⁷³ Emilio Carrere, “Edgar Poe. Un episodio de su vida”, *El Imparcial*, 22 de mayo de 1907, p. 6.

histeria”, dice Jesús Urueta.⁷⁴ Si bien llamó más la atención la excentricidad de las anécdotas, también el dramatismo, la exaltación y la artificiosidad del estilo decadente eran interpretados como una señal de locura. Los datos biográficos confirmaban las sospechas de los críticos: el estilo “neurótico” era consecuencia de una personalidad enloquecida. Predominaba el diagnóstico psiquiátrico sobre el juicio estético.

Aunque en la teoría de Lombroso no sólo eran los decadentistas en quienes se producía la mezcla de genio artístico y locura, éstos eran señalados como casos extremos. En un artículo de otro criminólogo italiano, Enrique Ferri, se advierte que las patologías de los artistas no son nuevas: “Baudelaire y Oscar Wilde han tenido los mismos desórdenes sexuales que Cellini, que Miguel Ángel, que el célebre pintor Bazzi, bien conocido en la historia del arte con el sobrenombre de Sodoma”.⁷⁵ La diferencia se encuentra en que los decadentes se autoproclaman enfermos y en que sus temas y sus personajes representan lo que su sociedad considera patológico, enfermizo, antinatural... No es una coincidencia que, justo cuando los artistas vuelven a interesarse por la locura, otros intelectuales se preocupen por la relación entre las patologías psicológicas y el genio. Ambos fenómenos se deben a la misma causa: una sociedad aburguesada que intenta aparentar asepsia y cordura. Ante el nuevo tabú, los artistas y los científicos encuentran un nuevo misterio. La locura se convierte en exotismo.

1.1.2.5. El poeta enfermo

Como muchas otras ideologías en la historia de la humanidad, el progreso decimonónico se concebía mediante dicotomías. Primero se proponían proyectos positivos, en los cuales, en

⁷⁴ Jesús Urueta, “Hostia. A José Juan Tablada”, *La construcción del modernismo*, p. 115. *El País*, 23 de enero de 1893, p. 1.

⁷⁵ Enrico Ferri, “Los criminales en la novela contemporánea”, *La Patria*, 3 de diciembre de 1897, p. 2.

apariencia, no había maniqueísmo. Las exaltaciones nacionalistas, la fe en la ciencia y la industria parecían no tener enemistades. Pero pronto los valores y los propósitos de la utopía se convirtieron en recursos para rechazar y reprimir lo indeseado. Para alcanzar el ideal de una sociedad “sana”, antes debían “curarla” de los obstáculos que se lo impedían. La locura es sólo una subcategoría de ese gran enemigo del progreso: la “enfermedad”. En el tropo que entiende la sociedad como un organismo vivo, la enfermedad aparece como una metáfora útil para censurar y reprobado lo que no entraba en el gusto positivista o burgués. Además de las enfermedades del cuerpo, se debían combatir las “enfermedades” de la sociedad y la cultura. El adjetivo “enfermizo” se volvió frecuente en el discurso de la crítica literaria, la cual halló un buen uso en él para reprobado la literatura moderna.⁷⁶

En 1857, cuando aparecen *Les fleurs du mal*, un periódico poco adepto a Baudelaire, *Le Figaro*, publica una reseña en la que se advierte del “carácter patológico” del libro: “Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l’esprit, à toutes les putridités du cœur”.⁷⁷ La enfermedad cultural se convierte en una enfermedad del alma; la metáfora no tarda mucho en ser entendida de manera literal y aquello que refiere se convierte en un auténtico peligro: “Nous devons signaler les *Fleurs du mal* comme un volume malsain et dangereux. Il a déjà servi de modèle à quelques prétendus poètes, amants du vice et de la fange”.⁷⁸ Baudelaire será el paciente cero y el propagador de una enfermedad literaria que “debía ser curada”, según sus críticos adversos. Es verdad que él mismo le dedicó sus poemas a Gautier llamándolos “ces fleurs malades” (B, I: p.3); pero sus valores y sus propósitos corrían en

⁷⁶ Sobre la enfermedad como metáfora o concepto en la literatura y la crítica literaria en el México decimonónico, véase la introducción de Zavala Díaz a *En cuerpo y alma...* Su trabajo ofrece un panorama vasto y complejo del uso de la enfermedad como concepto ideológico para juzgar la sociedad y el papel que la literatura jugaba en ella.

⁷⁷ Gustave Bourdin, “Ceci et cela”, *Le Figaro*, 5 de junio de 1857, citado por Bandy, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁸ Charles Valette, “Bibliographie. Aux Poètes”, *La Causerie*, 26 de mayo de 1861, citado por Bandy, *op. cit.*, p. 52.

sentido opuesto a los de sus repudiadores. Mientras ellos creían que la “enfermedad poética” debía ser erradicada, Baudelaire halló una nueva veta en la necesidad de expresar lo enfermizo y lo mórbido.

Los enemigos del progreso son los enemigos de la “salud” y la “cordura”. Al expresar esos sentimientos patológicos, los poetas contagian a los lectores, a la sociedad, y se convierten en un obstáculo del proyecto sanitario del progreso. Según los opositores de la nueva poesía, la literatura debe expresar ideales dignificantes y corresponder con la salud física y mental deseada. Por lo tanto, cualquier verso que trate sobre putrefacción, envejecimiento o neurosis resultará inconveniente: “El calosfrío alcohólico de Poe, el sollozo histórico de Baudelaire o las visiones neuróticas de Rollinat, no pueden ni podrán representar jamás las sensaciones de la gran mayoría de los cuerpos sanos”,⁷⁹ advierte José Primitivo Rivera, en un ensayo donde la metáfora no sólo se vuelve literal, sino que se relaciona directamente con lo fisiológico. Se aspira a mantener la mente y el cuerpo sanos, por lo que las expresiones decadentes resultan inadecuadas –“inexpresivas”– para una sociedad que quiere evitar la enfermedad. Sin embargo, como ya vimos, Rivera no quiere eliminar la poesía francesa postromántica. Rechaza que sea tomada como modelo, pero justifica su lectura mediante términos científicas: “Leemos sus producciones porque tenemos aficiones literarias que nos llevan a estudiar todo: lo fisiológico y lo morboso. Hacemos en literatura exactamente lo que el médico o el estudiante de medicina que lo mismo leen un tratado de fisiología que un curso de clínica interna”.⁸⁰ La analogía no sólo sirve para legitimar la lectura, pues la ciencia y la medicina tenían –y siguen teniendo– un elevado valor intelectual y social, por lo que un crítico que actúa como un científico era, según esta lógica, un mejor

⁷⁹ Pilades, art. cit., p. 120.

⁸⁰ *Idem.*

crítico. Que el crítico literario leyera “literatura enfermiza” se justificaba, ya que debía conocerlo todo, en especial si quería curar a la literatura de sus males.

Rivera no dice de manera directa que la literatura debe ser curada de su patología decadentista; sin embargo, cuando señala que si una sociedad quiere ser sana y funcional debe rechazar este tipo de escritura, de algún modo lleva la metáfora más allá. Se compara con el médico porque considera que el crítico debe curar lo repudiable. Al relanzar la *Revista Azul*, Manuel Caballero declara que es necesario cortar y destruir las “flores enfermizas y monótonas” del decadentismo.⁸¹ Los adversarios de la poesía moderna se valen de la metáfora de la enfermedad y de su literalización para diagnosticar esa nueva literatura como un mal cultural, social, psicológico y hasta fisiológico que debe ser extirpado.

Este diagnóstico –esta metáfora– no funcionaría si antes no se le otorgara un peso importante a la figura del escritor. En nuestro tiempo resulta extraño creer que un poeta puede influir considerablemente en el mundo, pero en aquel entonces, al menos en la teoría, aún se consideraba que la literatura tenía un gran efecto, no sólo en su público, sino en todos los miembros de su sociedad. Hay que tomar en cuenta, además, que los escritores tenían mayor presencia y notabilidad en la prensa. De no considerarlos parte importante del sistema, ¿por qué se preocuparían críticos y científicos por la salud de los poetas y de su escritura? Esta preocupación llegaba incluso a proponer “higienes”, es decir, instructivos para que los escritores y otros “hombres de pensamiento” se mantuvieran sanos y, por lo tanto, no enfermaran al resto de la gente. La literatura es contagiosa: “si los literatos son en gran parte enfermos, neuróticos, desequilibrados, pudiera brotar de sus cerebros una literatura morbosa, que muy fácilmente contaminaría las bellas artes sus hermanas, la sociedad en general, y, lo

⁸¹ Manuel Caballero, “¡Guerra al decadentismo! Resurrección de la *Revista Azul*...”, en *La construcción del modernismo*, p. 328. *El Entreacto. Bimensual de Espectáculos, Literatura y Arte*, núm. 625, 1907, pp.1-2.

que es peor, generaciones enteras”.⁸² La letra es considerada como portadora de la infección de la locura. Como ha señalado Zavala Díaz: “los autores de la época actualizaron el tópico quiijotesco del carácter nocivo del acto lector en función de los presupuestos médicos científicistas”.⁸³ Tras estas interpretaciones, la poesía se convierte en un peligro sanitario.

A la escritura enfermiza los críticos contraponían ejemplos de literaturas sanas. En un artículo sobre Jules Verne, publicado como un ensayo–obituario en *El Mundo Ilustrado*, se explica que en el siglo XIX hay dos estéticas literarias en pugna: una vitalista y otra, la decadente, pesimista. El crítico admite que la segunda impera y señala que ha empeorado: “Aquello [el pesimismo] degeneró en lo enfermizo, en lo patológico, en lo delirante con Baudelaire y Zola”.⁸⁴ La literatura decadente es enfermiza porque es pesimista. El desencanto, la morbidez y el tedio son interpretados como una patología que impide el vitalismo y la esperanza necesarios para llevar a cabo el progreso. Verne, en cambio, es propuesto como un contraejemplo y un representante de la salud literaria: “Julio Verne, espíritu sano, bueno y equilibrado ha hecho una grande y buena obra: esforzarse por conseguir, y lograrlo, que una gran parte del intelecto humano actual escape a la decadencia y tal vez a la abyección”.⁸⁵ Ante el contagio de la literatura decadente, se señala como salvación a un escritor de ciencia ficción, quien imaginaba las posibilidades del progreso. Verne indaga el futuro, crea personajes ejemplares y representa la ciencia como una proveedora de bienes y fantasías. En su ficción, la salud consiste en el científicismo y la esperanza; también en la moral.

⁸² La redacción, “La higiene de los literatos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de diciembre de 1901, p. 1.

⁸³ Zavala Díaz, *En cuerpo y alma...*, p. 178.

⁸⁴ M. Flores, “¡Julio Verne ha muerto! ¡Viva Julio Verne!”, *El Mundo Ilustrado*, XII (14), 1905, p. 11.

⁸⁵ *Idem*.

Para el crítico de *El Mundo Ilustrado*, la lectura de Verne puede alejar a los lectores de la “abyección” decadentista. La enfermedad como metáfora, tal y como ya lo notó Susan Sontag, se convierte en un recurso para moralizar. Sontag analiza sobre todo los significados morales que se atribuyen a las enfermedades que adquieren un peso cultural, casi siempre polémicas, como la tuberculosis, el cáncer o el sida. Se considera inmoral lo enfermizo: “Nothing is more punitive than to give a disease a meaning –that meaning being invariably a moralistic one”.⁸⁶ En los textos de prensa en que se acusa a la literatura decadente de ser malsana, el significado corre en sentido inverso. Se considera enfermizo a lo inmoral. Cualquier atentado contra el “bien” se interpreta como un ataque a la salud del organismo social. Dado que la enfermedad cultural se convierte en una enfermedad del alma, los defensores del progreso la identifican como una posible corruptora de las costumbres y los valores que mantienen el bienestar.

Los críticos también asocian la locura o lo psíquicamente patológico a la inmoralidad, pues si los artistas se atreven a romper las reglas morales, piensan estos críticos, se debe a que padecen alguna enfermedad psicológica. La poética decadentista será rechazada por enloquecida, inmoral y enfermiza: “Sus comparaciones son traídas por los cabellos, con inequívocas señales de un trabajo ímprobo. Sus temas –en apariencia artísticos– nacen de espasmos libidinosos, y rastrean por lugares ocultos”.⁸⁷ Esto lo escribe un crítico durante la polémica sobre el decadentismo en México. Según su juicio, los “defectos” de esta poética revelan las condiciones reprobables que los originan: los poetas decadentistas escriben así porque son deshonestos, lujuriosos y amantes de lo oculto y lo prohibido. El crítico niega el

⁸⁶ Susan Sontag, *Illness as metaphor*, en *Essays of the 1960s & 70s*, ed. David Rieff, The Library of America, Nueva York, 2013, p. 710.

⁸⁷ Indolente, “Un decadente. Su estilo”, en *La construcción del modernismo*, p. 137. *El Demócrata*, 7 de febrero de 1893, p. 3.

valor estético de esta poesía mediante calificativos moralistas. La poética desagrada por “improba” y “libidinosa”: se ha introducido a la poesía algo que no debía entrar. En apariencia, no hay reproches morales a las obras; pero detrás de los juicios que condenan un estilo poético por considerarlo enfermizo o irracional se encuentra una visión moralista. La “salud” era el disfraz del “bien”.⁸⁸

A veces la moral se presenta sin máscaras. En el siglo XIX, las ciencias se habían convertido en un instrumento con el cual podía juzgarse todo, incluso la moralidad del arte. Si el poeta podía ser un elemento tóxico para la psicología colectiva, lo puede ser, por efecto, para la moral. En el artículo sobre la higiene de los escritores que he citado anteriormente, aparece una cita de Jean-Marie Guyau: “la miseria moral puede comunicarse a una sociedad entera por su literatura”.⁸⁹ Guyau, desde la sociología, analizaba la literatura decadente como propagadora de los males sociales. Según lo explica Zuleta, desde la autoridad de la ciencia social Guyau se proponía erradicar esa literatura capaz de destruir una sociedad: la literatura enfermiza “es un elemento disolvente de la vitalidad de un pueblo, y como tal debe ser eliminada del cuerpo social”.⁹⁰ Baudelaire y los decadentistas habían abierto la puerta de lo que debía ser reprimido. La imagen humana que los escritores exponían contradecía la imagen que los científicos positivistas intentaban imponer como ideal. Como iban en contra del plan higiénico del progreso, Baudelaire y sus seguidores eran señalados como una amenaza.

⁸⁸ Zavala Díaz ha señalado lo reveladora que es la siguiente frase del médico mexicano Luis E. Ruiz: “higiénicamente son sanos los que son moralmente buenos” (“Sección de la Sociedad Médica ‘Pedro Escobedo’”, *La Escuela de Medicina*, X (17), 1899, p. 342, citado por Zavala Díaz, *En cuerpo y alma...*, p. 66.

⁸⁹ Citado en La Redacción, “La higiene de los literatos. II y último”, *El Siglo Diez Y Nueve*, 22 de diciembre de 1901, p. 1.

⁹⁰ Zuleta, *op. cit.*, p. 131.

Los poetas y sus defensores, por su parte, rechazaban el moralismo. En la carta que dirige a Tablada y en la cual responde a la crítica de Salado Álvarez contra los decadentistas, Jesús Valenzuela rechaza el moralismo en el arte porque lo considera una convención histórica: “Todo es relativo y la moral más que todo. Hace cien años, no inmorales, obscenos hubieran sido casi todos los actos hablados o practicados hoy en la vida de sociedad”.⁹¹ Al responder a esta carta, Salado Álvarez dice estar de acuerdo con la opinión de Valenzuela, mas no por ello abandona su opinión: “nadie los tacha de inmorales, sino de extravagantes y faltos de seso”.⁹² Ciertamente, Salado Álvarez no recurre a argumentos morales para rechazar el decadentismo; en general, lo considera una expresión inadecuada al medio mexicano. Su referencia a la locura consiste en una forma de ridiculizar antes que en una acusación seria. Acaso influidos por las ideas del romanticismo y del arte por el arte, algunos críticos se niegan a ser moralistas, mas no por ello rechazan ser prescriptivos o recurrir a las ideas de salud, vitalismo y cordura para rechazar la nueva corriente estética. Sea por una apelación directa a las buenas costumbres o por un rodeo retórico, la sentencia es la misma: el decadentismo resulta inapropiado para la sociedad.

Uno de los textos de Baudelaire que fue traducido en la *Revista Moderna* trata sobre esta cuestión. Aunque no fue publicado durante los años de la polémica, la publicación de este ensayo puede ser leída como una postura editorial. El texto apareció con el título “Literatura honesta. Fragmentos”, en septiembre de 1902, y es una versión resumida de “Les drames et les romans honnêtes”, que había sido publicado en 1851, en *Semaine Théâtrale*, y editado años después en *L’Art romantique*, de donde seguramente lo extrajeron los editores

⁹¹ Jesús E. Valenzuela, “El modernismo en México”, en *La construcción del modernismo en México*, p. 248. *El Universal*, 26 de enero de 1898, p. 3; *Revista Moderna*, I (9), pp. 143.

⁹² V. Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. Réplica al señor don Jesús E. Valenzuela”, en *La construcción del modernismo*, p. 283. *El Universal*, 25 de febrero de 1898, p. 4.

de la revista mexicana para traducirlo. Es un ensayo moral –mas no moralista. Baudelaire invierte los términos de la “nocividad” literaria y demuestra que el arte adoctrinador resulta dañino para la virtud. ¿Cómo desarrolla este juicio? Antepone los valores estéticos y las exigencias de la representación a los valores sociales del “bon sens”:

¿El arte es útil? Sí. ¿Por qué? Porque es el arte. ¿Existe un arte pernicioso? Sí. Es el que desarregla las condiciones de la vida. El vicio es seductor, hay que pintarle seductor; pero arrastra detrás de sí dolencias y sufrimientos morales extraordinarios; hay que describirles. Estudiad todas las llagas como un médico que hace su servicio en un hospital; y la escuela del buen sentido, la escuela exclusivamente moral, no encontrará dónde morder.⁹³

Para cambiar los valores con los que redefine el concepto de “literatura nociva”, Baudelaire utiliza los mismos términos médicos de los que se sirven quienes atacan la literatura “inmoral” y de quienes atacarán la literatura decadentista. En este fragmento encontramos ya la misma analogía médica que utilizará después José P. Rivera. Si Baudelaire entendía la literatura mediante estas concepciones científicas, lo hacía en un sentido muy distinto al de los apologistas del progreso. Advirtió que se trataba de una metáfora para moralizar. Acaso su poética –y, por lo tanto, la de los decadentistas que lo tomaron como modelo– es una respuesta a las prescripciones morales y “asépticas” que varios críticos y escritores querían imponer a la literatura. Bastante consciente de su oficio, Baudelaire comprendió que, al menos en ese momento, el punto a discutir era la representación: qué debía ser referido y qué no. Después de él, la discusión también trataría sobre el estilo y los recursos poéticos – por ejemplo, varios críticos adversos a la nueva poesía rechazarán la sinestesia como un sinsentido.⁹⁴ Pero prohibir la representación de los vicios le parece un fraude que resulta

⁹³ Charles Baudelaire, “La literatura honesta. Fragmentos”, *Revista Moderna*, V (17), 1902, p. 265.

⁹⁴ Como señala Lily Litvak, muchos críticos y científicos consideraban este tropo un síntoma psicológico: “La sinestesia y sobre todo la audición coloreada llegaron a verse como símbolos de decadencia y pruebas suficientes de enfermedad mental [...] El interés que este tema despertó en toda Europa sobrepasó el campo de la literatura y fue motivo de investigaciones entre especialistas en enfermedades nerviosas y mentales” (“La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)”, *Hispanic Review*, 45 (1977), p. 402).

contraproducente. La concepción *cursi* de la virtud terminará por afectar a la virtud misma. Baudelaire defiende su estética moralmente, pero con valores estéticos. Su postulado es que se deben representar las experiencias tal y como son, sin importar lo grotesco o lo placentero que puede resultar el vicio. De ahí que, al redefinir lo sano en el arte, utilice la metáfora para defender el arte bien hecho antes que el arte hecho para el bien: “La primera condición necesaria para hacer un arte sano es la creencia en la unidad integral. Desafío a que se me encuentre una sola obra de imaginación que reúna todo lo bello y que sea una obra perniciosa”.⁹⁵ Antes que la “salud” de la sociedad, le importa la salud del arte, la cual no es otra que la integridad estética. No podemos ignorar que por esos años Baudelaire también estaba redefiniendo la belleza. En el original, Baudelaire escribe “toutes les conditions du beau”, que el traductor ha vertido en “todo lo bello”; pero él ya estaba cambiando esas condiciones y quizá advertía que la poética que creaba sería rechazada por los moralistas. El artículo defiende una visión general del arte, pero es una visión que justifica la aparición de un libro como *Les fleurs du mal*.

La publicación de este ensayo en la *Revista Moderna* también manifiesta una defensa de los valores estéticos de los modernistas mexicanos.⁹⁶ El artículo no es precedido de ninguna nota explicativa. Tampoco se puede asumir que los editores o los adeptos de una revista suscriben todo lo que se publica en ella. Sin embargo, debían concordar con la idea de que en el arte tiene mayor importancia la belleza que cualquier otro tipo de utilidad.

⁹⁵ Baudelaire, “La literatura honesta”, pp. 265-266.

⁹⁶ Beatriz Sarlo señala que “la política de las traducciones de una revista puede indicar de qué modo un colectivo intelectual piensa su intervención en la esfera pública como propuesta de reorganización de la tradición cultural” (Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL*, 1992, núms. 9-10, p. 13). Podemos decir, para continuar el argumento de Sarlo, que las traducciones también representan una recontextualización de principios ajenos. La traducción puede consistir en una importación ideológica que va más allá de la divulgación. No sólo se traduce para mantener al público al tanto de la producción intelectual de Europa, sino para apropiarse de algunas ideas, mediante las cuales se identifican con un movimiento extranjero y a la vez se distinguen de un movimiento nacional.

Además, el artículo lo firma uno de los modelos estéticos del movimiento.⁹⁷ El texto no representa una contribución a una polémica, pero sí una proyección de valores. Si no eran conscientes de que Baudelaire revertía la analogía de la “salud literaria”, sí lo eran de la defensa estética de la literatura, con la cual ésta no sólo es liberada de una prescripción moralista, sino también de otras prescripciones sociales.

1.1.2.6. El poeta y las drogas

A la relación entre la locura, la enfermedad y el decadentismo de los artistas, se añade otro rasgo “anómalo”: el consumo de drogas. Para la mayoría de los críticos que reprueban el movimiento, las drogas son un modo de alterar la conciencia hasta la neurosis y, en muchos casos, incluso hasta la muerte. Críticos menos exagerados, como Jesús Urueta, las juzgan como un escape; pero si los poetas necesitan escapar, se debe a una enfermedad cultural moderna: “a otros espíritus [los decadentistas] la ciencia sólo ha dejado amarguras y sombras, *enfermos de civilización* que se refugian en algún *paraíso artificial*”.⁹⁸ Hay que hacer notar que, aunque Urueta también cita a Taine,⁹⁹ reconoce la diversidad de movimientos estéticos que existen simultáneamente. Admite la literatura decadentista como una consecuencia de la época, pero la entiende como una de varias reacciones artísticas: aquella que se desencanta ante el progreso. Las drogas son una consecuencia lógica, aunque no una cura, de la “enfermedad” de la vida moderna.

⁹⁷ Para Adela Pineda Franco, la presencia constante del poeta francés en la revista representa un indicio de modernidad: “en la *RM* se acentúa una vertiente renovadora, evidenciada en la frecuencia de las publicaciones de Baudelaire” (“De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*”, en *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, coord. Javier Pérez Siller y Chantal Cramaussel, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de Michoacán / Cemca, México, 2004, p. 417).

⁹⁸ Urueta, art. cit., p. 116.

⁹⁹ Tras la muerte de Taine, Urueta publicó un ensayo-obituario en la *Revista Azul*: “Taine. La psicología literaria – El arte y la historia”, *Revista Azul*, V (21), 1896, pp. 321-323.

Las drogas también serán parte importante de la bohemia y una de las características del poeta que se distingue y aparta de su sociedad. Recordemos que Rubén M. Campos titula *El bar* a sus memorias sobre la vida literaria durante el fin de siglo mexicano. Los postrománticos encuentran en el opio y el alcohol otro modo de diferenciarse del resto de la gente. No eran los únicos que se emborrachaban o drogaban, pero sí los únicos en relacionar las drogas con la poesía, o más bien, con su poesía. Buscaban llevar el poema a un punto más elevado que el de la cordura social: por eso se autodiagnosticaban particularidades psicológicas y consumían opio, alcohol o morfina. El adjetivo baudelairiano –los paraísos artificiales– tiene este sentido: las sustancias son otra forma de encontrar lo artificial, es decir, drogarse consistía en una actividad estética. Cuando justifica su texto sobre el vino y el hachís, Baudelaire señala que las dos sustancias poseen algo en común: “le développement poétique excessif de l’homme” (B, I: p. 397). El desarrollo poético del que habla, vale aclarar, no implica solamente un uso específico de las palabras, sino una percepción distinta y un estado particular de conciencia.

Así como se identificaba el estilo decadentista con la locura, también fue asociado con el consumo de alcohol y opio, entre otras cosas. En un inicio se trataba de una analogía entre la técnica simbolista y la alteración producida por sustancias. Como señala Balakian:

Los múltiples significados contenidos en las palabras y en los objetos son ingredientes del misterio y tono del poema. Nunca se consigue la sensación triunfal de la comprensión, sino que el mensaje permanece tan ambiguo como sucinto, igual que en las visiones que se presentan durante el sueño o en medio de la intoxicación por drogas, tal como la describe Baudelaire.¹⁰⁰

La alteración psíquica provocada por sustancias diversas era considerada similar a la actividad poética simbolista. La capacidad analógica del ser humano, según Baudelaire, se

¹⁰⁰ Balakian, *op. cit.*, p. 68.

agudiza en la embriaguez. Las nuevas percepciones convierten al mundo, como en el famoso soneto, en un bosque de símbolos ambiguos: “Cependant se développe cet état mystérieux et temporaire de l’esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu’il soit, qu’on a sous les yeux, – où le premier objet venu devient symbole parlant” (B, I : p. 430). Las drogas, al menos las que el poeta describe, permiten una comunicación con la realidad, semejante a la que se busca mediante la poesía. Esa analogía pronto fue literalizada tanto por promotores como adversarios del simbolismo y el decadentismo, pero en el sentido contrario. No son las drogas las que permiten una percepción poética, sino la poesía la que resulta tan tóxica como las sustancias con las que es comparada.

Con frecuencia, cuando en esta época se habla de la poesía como una droga, se enfatiza su condición destructiva: los versos acaban con la cordura. En el mismo artículo en el que relaciona la enfermedad y los “paraísos artificiales”, Urueta describe la lectura de Verlaine como un proceso de degradación de la conciencia: “Inyectarse versos de Paul Verlaine es casi lo mismo que inyectarse morfina: a la larga se forma una manera de ser especial, un temperamento neurótico que invade el antiguo yo, lo penetra, lo transforma, sin que se encuentre fuerzas para resistir la invasión, débil como está por las luchas sin tregua de la selección intelectual”.¹⁰¹ Esta exageración retórica es una consecuencia de la imagen que los poetas simbolistas y decadentes habían creado de sí mismos. Más allá de que Baudelaire escribiera sobre el opio y el hachís, analizara el libro de Thomas de Quincey e hiciera referencia a la embriaguez en varios de sus poemas, pesa más la imagen, construida en los anecdotarios y en la prensa, de poetas que se drogan. El consumo de sustancias es parte de la

¹⁰¹ Urueta, art. cit., p. 118.

exotización biográfica: junto con el satanismo, la locura, el erotismo excéntrico y lo mórbido, las drogas son otro de los mundos prohibidos a los que acceden los artistas bohemios.

Los antidecadentistas descalificaban a la nueva poesía como un efecto más de la presencia de las drogas en el mundo moderno. Uno de los críticos antidecadentistas de México repudia el misticismo de los nuevos poetas, como una práctica que, más que como remedio espiritual, funcionaba como narcotizante: “¿No convendrán conmigo en que ese misticismo es artificioso y sólo pretextado para inflamar el pensamiento en el momento de la concepción artística? Otro estimulante, en esta época de la morfina y el ajeno”.¹⁰² Es verdad que, para Baudelaire y para varios poetas posteriores, hay una relación entre las drogas, la poesía y el misticismo. Representan formas de la videncia y permiten acceder a estados superracionales. Precisamente por ir en contra de la racionalidad, todos los medios para alterar la conciencia –las drogas, el misticismo y el estilo poético– serán rechazados.

Baudelaire tiene un puesto central en la asociación entre las drogas y la figura del poeta moderno. Su fama se debe no sólo a su biografía, sino también a su bibliografía. *Los paraísos artificiales* fue el primero de sus libros que se tradujo al español¹⁰³ y su título fue, para los poetas, los críticos y los periodistas, una forma frecuente de llamar a las drogas.¹⁰⁴ Amado Nervo traduce una cita del libro. La *Revista Azul* publica un fragmento sobre el hachís,¹⁰⁵ en el cual se describe la experiencia de consumir la droga como un estado hipersensible que permite confundirse con el exterior, es decir, Baudelaire la describe como

¹⁰² M. Larrañaga Portugal, “La cuestión modernista”, en *La construcción del modernismo*, p. 268. *El Nacional*, 13 de febrero de 1898, pp. 4-5.

¹⁰³ Sin embargo, esa traducción es de 1894 (Madrid), por lo que debió ser leída en francés y la mayoría de quienes citaban el título acaso lo conocía sólo como una referencia general. (Véase Encarnación Medina Arjona, “Lectura. Recepción de Baudelaire en España”, *Rapsoda. Revista de Literatura*, 2009, núm. 1, pp. 123-124).

¹⁰⁴ Sirva de ejemplo esta cita de un artículo que informa sobre la popularidad de las drogas: “Es un hecho la implantación de los “paraísos artificiales” de Baudelaire. Las inyecciones de morfina y éter están de moda; se consumen grandes cantidades de opio” (“La morfina”, *El Tiempo*, 13 de mayo de 1901, p. 1.)

¹⁰⁵ Charles Baudelaire, “El haschich”, *Revista Azul*, III (22), 1895, pp. 339-340.

una experiencia excepcional y la compara con la poesía, pero al final advierte que es una actividad peligrosa cuya consecuencia es la pérdida de la libertad.

No he encontrado ningún artículo en México que comente el libro del poeta francés sobre las drogas; sólo muchas referencias a su título y varios textos que analizan y, por lo regular, reprueban la figura del poeta narcotizado. Probablemente fue discutido en las sobremesas, y varios poetas, Tablada por ejemplo, citarían a Baudelaire para justificar el uso de opio y otras sustancias. Además del autor de *Les paradis artificiels*, también se menciona a Poe como el origen de ese modelo de escritor enfermizo e intoxicado:

Fuera de su país, talentos de primer orden como el de Baudelaire, como el de Mallarmé han buscado el contagio regenerador de aquella poesía [la de Poe] enferma, anormal, siniestra, taciturna y triste, y amándola, enaltecéndola y propagándola, infiltraron en sus obras aquella pura esencia de donde muchos han extractado también sustancias tóxicas para excitarse el desequilibrado ingenio.¹⁰⁶

La lectura de poesía es señalada como una actividad tan peligrosa como el consumo de drogas. Estas advertencias sobre los peligros de la lectura aparentan tener, de acuerdo con los discursos de la época, fundamentos científicos y estadísticos. En un artículo publicado en 1900, probablemente traducción de un artículo francés, se informa sobre la supuesta correlación entre el incremento en el número de suicidios y el incremento en la lectura: “La poesía melancólica del siglo XIX ha matado la resignación, multiplicando el número de los suicidas”. En otra parte se acusa a la novela: “Si el número de los suicidas ha crecido tanto en los últimos años es debido, en parte, al aumento de lectores de novelas”.¹⁰⁷ La correlación se explica como un efecto psicológico. Debido a las “malas ideas” y los “sentimientos

¹⁰⁶ Balbino Dávalos, “Los grandes poetas norte-americanos”, *Revista Moderna*, IV (21), 1901, p. 336.

¹⁰⁷ “Los novelistas y los poetas del siglo”, *La Voz de México*, 21 de noviembre de 1900, p. 1. El artículo recurre, además, a la dicotomía entre lo enfermizo e inmoral y lo sano y ejemplar: “Una de las causas de la rareza de los suicidios en el campo consiste en que las mujeres del campo leen pocas novelas, y las de las ciudades leen demasiadas. Con su pasión por buscar descripciones pintorescas, los novelistas lo han descrito y embellecido todo: el adulterio, la crápula, la embriaguez, las costumbres infames, la seducción, el suicidio y el crimen pasionales; todo lo han poetizado excepto la salud, el trabajo, el amor conyugal y la familia”.

nocivos” que son embellecidos por los poetas, sus lectores se deprimen o son convencidos de suicidarse. La fantasía y la búsqueda del ideal evitan que los lectores se resignen al tedio cotidiano o que tengan una mente sana.

Si bien la correlación entre la lectura y el suicidio es sólo una exageración periodística que no puede ser entendida como una opinión común, el rechazo a la vida bohemia de los poetas y la advertencia sobre sus peligros es un poco más frecuente. En el artículo sobre el suicidio y la lectura, también se refiere la afición de Baudelaire por las drogas: “Baudelaire, que lo tomó por modelo [a Poe], buscaba la inspiración en el opio y en el haschich, y murió de parálisis y en 1845 se formó en París el club de los ‘Haschidinos’ frecuentado por literatos en busca de alucinaciones”.¹⁰⁸ Casi siempre, cuando se menciona el consumo de drogas del poeta se menciona también su muerte. En un ensayo donde critica la figura del escritor bohemio, antisocial y disipado, José López Portillo y Rojas sentencia: “Carlos Baudelaire murió loco a causa del uso inmoderado del opio”.¹⁰⁹ También reprueba la voluntad de apartarse de la sociedad y de llevar una vida distinta a la aceptada por los valores comunes:

Hay quien se imagine que para ser poeta se necesita vivir en la holganza, en los vicios y en el desorden, y que los cultivadores de las musas son seres ilegislados, que no están sujetos a las reglas y obligaciones de los demás mortales. Si así fuera, deberíamos adoptar la medida platónica de arrojarlos de las repúblicas, porque serían seres corruptores y dañinos, que merecieran ser separados del resto de sus semejantes.¹¹⁰

El escritor mexicano advirtió que el nuevo modelo de poeta representaba un antagonismo social, con el cual los escritores pretendían vivir por fuera de las normas y, en consecuencia, atentar contra el progreso. Pero esta actitud artística no sólo era destructiva, sino sobre todo

¹⁰⁸ *Idem.* En otras ocasiones, la leyenda referirá que Baudelaire murió a causa del alcohol: “Es cierto; para morir no hay peor muerte que la escogida por Carlos Baudelaire, la intoxicación alcohólica” (M. de la Fuente, “Manuela”, *El Diario del Hogar*, 3 de agosto de 1890, p. 1).

¹⁰⁹ José López Portillo y Rojas, “Los poetas. III”, *La República Literaria*, I (1), 1886, p. 145.

¹¹⁰ *Idem.*

autodestructiva, lo cual era confirmado con las muertes de Poe y Baudelaire, ocasionadas, según la leyenda, por las drogas. El ensayo de López Portillo y Rojas intenta responder a la pregunta de cómo debe ser un poeta; pero la responde de un modo negativo, es decir, señalando qué es lo que no debe hacer. La cuestión no trataba sólo sobre la vida de los poetas, sino que afectaba la poesía; los poetas no sólo llevaban vidas antisociales, sino que sus versos –y sus prosas– atentaban contra los valores y los proyectos del bien común. La biografía era un modo de comprobar la nocividad literaria. López Portillo y Rojas exige la reconciliación entre el poeta y la sociedad: “No, la Poesía no es un gravamen para el mundo, ni los poetas han de ser el azote de la sociedad; antes bien deben alentar los sentimientos más puros y los pensamientos más generosos en su alma, porque el abandono y la maldad no son hermosos ni pueden hermanarse con el idealismo”.¹¹¹ El escritor mexicano intuía que el nuevo modelo de poeta y de la poesía moderna modificaban radicalmente el valor social y moral de la poesía y también alteraba el concepto de belleza, la cual ya no sería, si alguna vez lo fue, exclusividad del bien y del ideal. Ahora había flores del mal, spleen y hachís. Las drogas representaban una locura deliberada en una época que buscaba la salud y la cordura. Los “paraísos artificiales” eran vistos como “enfermedades voluntarias”.

Así como fue temido, el poeta ebrio y drogado también fue objeto de sátiras y parodias. Si críticos y escritores advertían sobre el final lamentable de Baudelaire, se debía a que temían su influencia en los poetas nacionales. Una vez que esa influencia comenzó a ser notable tanto en la bohemia como en la poesía de los modernistas mexicanos, sus adversarios comenzaron a caricaturizarlos, y aún en 1910, cuando el modernismo ya no atravesaba ninguna polémica, la vida bohemia era criticada: “Es muy natural que si Baudelaire falleció

¹¹¹ *Idem.*

en un hospital de pura cruda; si Edgar Poe murió loco de tantas briagas, lo mismo que Maupassant y muchos otros, ¿por qué nuestros jóvenes prohombres no han de gastarse en modesto y barato tequilita lo poco que les depara la pródiga mano de sus amorosos papás...?”.¹¹² La bohemia es considerada como una pose, por lo que se contrasta la supuesta elevación de la poesía con la imagen mundana de la embriaguez, del mismo modo que, con seriedad, otros críticos rechazan la relación de las drogas con el ideal poético. La embriaguez tiene sus modelos literarios bien identificados y, sea para advertir o sea para satirizar, se menciona sus muertes como moraleja.

1.1.2.7. La mala influencia

La modernidad que proponía la literatura baudelairiana representaba, para muchos, un cambio peligroso. No se trataba de la resistencia a lo nuevo, típica de los grupos conservadores de cualquier sociedad. Quienes rechazan a los poetas modernos no reniegan de la renovación en sí, sino de la transgresión o, al menos, de lo que interpretan como transgresión. El problema, en apariencia, no consiste en la conservación de una tradición rígida –pero cuando leemos los ejemplos de la “literatura sana” se delata el conservadurismo estético. Los enemigos de la poesía moderna no defienden la tradición, sino la salud; sin embargo, para muchos, la salud se encuentra, no en otro tipo de poesía nueva, sino en ejemplos clásicos o en poetas nuevos que siguen las convenciones tradicionales.

Pero si bien no siempre se condena a la modernidad por nueva, sí se reprueba el valor elevado que los modernos colocan en la necesidad de renovarse y apartarse de la tradición. Los detractores de la poesía moderna consideran el ansia por la originalidad como otra

¹¹² Kaskabel, “Nuestros talentos y la borrachez”, *La Opinión* [Jalapa], 26 de diciembre de 1910, p. 4.

evidencia del esnobismo y como una peligrosa desviación de la norma: “el anhelo, rayano en manía, de la novedad [...] la fiebre de la moda”.¹¹³ Y si a los críticos del mundo hispánico les preocupa la lectura de escritores que quieren alterar una tradición ajena se debe a que temen que su influencia pueda alterar la tradición propia. Más allá del riesgo de que la lectura decadentista afectara a la sociedad por su lectura directa, se temía también su influencia en los poetas de lengua española. Solemos notar el ansia de ser modernos que compartían los poetas hispanoamericanos; pero había también una resistencia hacia esa modernización que se alejaba y, de este modo, criticaba la tradición conocida.

Baudelaire es, como otros poetas franceses, un modelo declarado por los modernistas. Tablada se considera y es señalado como baudelairiano, las revistas modernistas publican los textos del poeta francés en su idioma original y en traducciones, los escritores lo mencionan como una referencia central. Los adversarios no tenían que analizar ni sospechar que la poesía francesa moderna ya había hecho efecto en la literatura mexicana: los modernistas lo anunciaban una y otra vez. Cuando describen el movimiento o se defienden, los poetas no hablan de su postura estética como de una reacción a la tradición nacional —que entienden, muchas veces, como casi inexistente—, ni siquiera a la tradición hispánica, sino como una consecuencia de la lectura de los poetas franceses. Rubén M. Campos elogia esa influencia: “Y surgieron entonces José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Francisco M. de Olaguíbel, Amado Nervo, astros errantes del cielo del arte, atraídos fatalmente por los soles del arte Baudelaire, Rollinat, Sully Prudhomme, Verlain [*sic*], cuyos sistemas planetarios van atravesando, embelleciéndolos con sus caudas de luz de oro”.¹¹⁴ Campos utiliza un adverbio

¹¹³ Atenedoro Monroy, “Valor estético de las obras de la escuela decadentista”, *Revista Positiva*, III (1903), p. 194.

¹¹⁴ Rubén M. Campos, “La literatura realista mexicana”, *El Nacional*, 4 de abril de 1897, p. 2.

dramático –“fatalmente”– para describir el gusto de sus compañeros por la poesía francesa moderna. La fatalidad que refiere en su metáfora no es trágica, sino que quiere señalar como inevitable la influencia francesa. Así que, visto desde el modernismo, Baudelaire es una influencia positiva y legitimadora, pero además el estandarte de un movimiento que comenzaba a comprenderse a sí mismo como cosmopolita y no como nacional. Campos llama a los poetas mexicanos “astros errantes”, lo cual, si pensamos en el resto de la metáfora, puede interpretarse como la descripción de un grupo de poetas que no pertenecen a ninguna tradición propia. Dado que, en su lengua, ya no digamos país, no había ningún “sol” alrededor del cual girar, decidieron iluminarse con los soles de una tradición ajena. Ya estaban Darío y Lugones, pero esos otros dos soles también giraban en torno al sistema planetario francés. El cosmopolitismo surge como orfandad –voluntaria– e independencia –conveniente. Es más fácil entrar huérfano a la modernidad que arrastrando el peso de una tradición anquilosada.

Un comentarista anónimo, en una revista de Sinaloa, cita el nombre de Baudelaire y agrega el de Darío para defender al modernismo: “No es infeliz ni ridícula la escuela que tiene a Baudelaire y a Richepin por porta-estandartes, que ha producido en la América latina poetas de la talla de Rubén Darío, de quien una sola de sus composiciones bastaría para proclamarlo excelso artista”.¹¹⁵ A ello sigue una lista de poemarios de decadentistas mexicanos, mencionados como prueba de que el modernismo en México, siguiendo a los modelos franceses, ha producido obras de calidad. La apropiación de la tradición francesa ya ha arrojado buenos resultados, al menos desde la perspectiva de quienes apoyan el modernismo, advierte este crítico. El cruce, como diría Gutiérrez Nájera, dio frutos provechosos.

¹¹⁵ “Esbozos”, *Bohemia Sinaloense*, I (22), 1898, p. 176.

Para los enemigos del decadentismo, como hemos visto en los apartados anteriores, la influencia de Baudelaire y otros poetas decadentes representaba un mal estético por ser un mal moral, por lo que la continuidad de ese estilo les parece poco viable o nociva, es decir, consideran que ese movimiento es incapaz de crear una tradición. En su artículo “Teoría de la decadencia”, José Primitivo Rivera declara: “No me escandaliza *Fleurs du mal*; deploro solamente que se siga la perniciosa senda revelada en ese libro; tanto más cuanto se trata de sentimientos corrompidos”.¹¹⁶ Para Rivera, como para otros críticos, el decadentismo era un punto muerto. Varias de las razones ya las hemos visto: dado que era un movimiento que se consideraba dañino para el proyecto del progreso, no debía ser seguido, pues “esos deseos, esas visiones, esos placeres, esos vicios y esas tendencias no tendrán nunca alabanzas por parte de una sociedad que se estime”.¹¹⁷ Si para los poetas hispanoamericanos la poesía francesa moderna representaba un modelo que abría nuevas posibilidades estéticas, para los opositores se trataba de una tradición que estaba cerrada por ser impracticable, según ellos, en lo social. Rivera no intentaba censurar la poesía decadentista, sino advertir que no podía ser tomada como influencia. Baudelaire puede ser admitido como una expresión singular e irrepetible, no como un punto de partida: “Empero, con su talento y con su numen excepcionales, es tan sólo una monstruosidad que se exhibe en el gran museo literario”.¹¹⁸ Algunos detractores del decadentismo se hallaban ante una encrucijada. Para quienes no reconocían en Baudelaire y otros poetas franceses postrománticos ninguna virtud estética, la cuestión era sencilla: había que curar a la sociedad de ese mal cultural y extirparlo. Rivera, sin embargo, admite la belleza de *Les fleurs du mal* y la elogia en varios artículos; sólo que,

¹¹⁶ José P. Rivera, “Teoría de la decadencia”, *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de junio de 1893, p. 1.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 2.

adicto también a la ideología aséptica del siglo XIX, no puede aceptar los valores enfermizos e inmorales del poeta francés.¹¹⁹ Así resuelve la encrucijada: aplaude a Baudelaire como un escritor de calidad, pero lo niega como modelo.

Rivera entiende la estética grotesca de Baudelaire como un producto de una anomalía psicológica y social. Por lo tanto, cualquier imitador sólo repetirá los gestos de forma inauténtica: “He aquí, pues, por qué el carácter de la *belleza* en Baudelaire, nacido por su pesimismo, o lo que es igual en este caso, por su anormalidad, si es verdadero en él es ficticio en los que pretenden imitarlo”.¹²⁰ Cualquier intento de normalizar un estilo “anormal”, según Rivera, resultará en una mera pose. Bajo el mito de la expresión única –se tolera la rareza de la poesía porque el poeta es raro–, se deslegitima cualquier intento de continuar –de convertir en tradición– aquello que se aparta de la norma. Se rechaza ese tipo de continuidad de la tradición que consiste en no continuarla, en apartarse de sus valores y proponer otros; no intentan negar los cambios inevitables de la tradición, pero sí la forma del cambio que proponen los modernos. Además de señalar que la literatura decadentista es inapropiada para el ambiente mexicano, Rivera concluye que es inapropiada para ser continuada en cualquier lugar, puesto que no la entiende como un escalón más de un desarrollo histórico, sino como una anomalía que se puede explicar sólo por la anormalidad del individuo y no por ninguna mecánica de la tradición.

La única influencia –y, por lo tanto, la única tradición– que podían aceptar los antidecadentistas era aquella que coincidía con sus valores, en los que, como hemos visto, la salud es la única belleza posible –y esta belleza sana está siempre asociada al bien. Los

¹¹⁹ Como informa Bandy, un fenómeno similar había ocurrido en Francia: “Basing their disapproval upon moral or religious grounds, the writers condemn the spirit and subjects of Baudelaire’s work, while grudgingly conceding the stylistic perfection of its form” (*op. cit.*, p. 10).

¹²⁰ “Teoría de la decadencia”, p. 1.

decadentistas, en cambio, se obsesionaban con la muerte. Sus detractores interpretaban la morbidez como la prueba de que esa poesía no tenía futuro. Sólo en el vitalismo podía haber continuidad. Pero los antidecadentistas no proponen una nueva estética, sino que añoran escuelas anteriores, ya sea el romanticismo, como Gutiérrez Nájera, ya sea la poesía clásica. En el mismo artículo en el que considera enfermiza la literatura de Baudelaire, Rivera opina sobre los griegos: “todo [en ellos] nos habla de un culto sano, estético, al que nosotros no hemos sabido llegar”.¹²¹ Incapaces de proponer otro giro a la tradición, los críticos miran hacia el pasado: prefieren repetir que arriesgarse a terminar en un mal camino. Tras la defensa del progreso y sus valores sanos y vitalistas, se revela el conservadurismo.

Si los detractores del decadentismo rechazaban la poesía moderna por su poco provecho social, no extraña que también reprobaran la nueva figura del escritor. La distancia que ponen los poetas entre ellos y la sociedad resultaría nociva, según estos intelectuales, para la continuidad de la poesía. En su artículo sobre el decadentismo, Atenedoro Monroy advierte sobre el egoísmo poético:

En suma: el arte pierde su universalidad y simpatía, su cosmopolitismo, su sociabilidad; y buscando un estilo especial y arreos extrahumanos y extraterrestres, se encierra, no en la famosa torre de marfil de Alfred de Vigny, sino en la estrecha celda de un superegoísmo malsano, lleno de irritante inmodestia por la cual el artista se cree de naturaleza superior a la de los demás, el superhombre por excelencia; y poseedor único por la comprensión sabia, más que por el sentimiento, del ideal de la belleza, lo guarda para sí, como el avaro su oro, lejos, muy lejos de las miradas sacrílegas de los profanos.¹²²

¹²¹ *Idem.*

¹²² Monroy, art. cit., pp. 193-194. Balakian advierte que este ideal del aislamiento fue común a todos los simbolistas: “El poeta tiene derecho a retirarse del círculo de la acción social, a trabajar en parajes solitarios o seguros y de cuando en cuando enviar un poema al mundo –como si fuera una tarjeta de visita– para recordarle su existencia. La mayor parte de los simbolistas adoptaron esta postura y crearon un abismo entre ellos y el público; se apretujaron unos contra otros para permanecer lo más apartados posible del mundo” (*op. cit.*, p. 102).

La actitud antisocial y el individualismo exacerbado de los poetas modernos se presenta como una barrera en su comunicación con los otros, la cual impediría que la belleza pueda ser compartida. Monroy establece una diferencia entre la idea de la torre de marfil y el nuevo individualismo estético. No se trata ya sólo de un lugar social, sino de un cambio en la actitud moral del poeta. Esto se nota en las acusaciones de Monroy: considera esa tendencia egoísta, malsana, soberbia y avara. Al elevarse de esa manera sobre los otros, el poeta también se aparta de la supuesta universalidad y de su sociabilidad, la cual no significa aquí solamente una función social, sino un servicio. Se trata, de nuevo, del conflicto entre positivismo y modernidad estética, es decir, el conflicto entre el bien común y el arte de la individualidad. Si los poetas se apartan de la comunidad, argumentan críticos como Monroy, la poesía deja de ser útil, sobre todo si el aislamiento involucra un desprecio hacia los otros y una estética mistificadora y oscura. Escritores como Baudelaire, quien comienza su poemario representando al poeta como una víctima de la sociedad en la que vive, crean un antagonismo social y llevan la tradición hacia fines distintos a los del progreso.

Rivera considera “corrompidos” los sentimientos que expresa Baudelaire; con ese adjetivo también quiere advertir que son “corruptores”. Dejarse influir por Baudelaire es dejarse infectar. No extraña que en varias reseñas sobre libros de poetas hispanoamericanos Baudelaire sea mencionado como una influencia de la cual hay que “salvarse”, tanto por los efectos que puede tener en la obra como los que puede tener en la vida. El juicio suele tener matices o ser ambiguo. Un escritor baudelairiano no es necesariamente rechazado, pero los críticos lamentan esa parte de su poesía en la que se notan las lecturas decadentistas. En un ensayo sobre Julián del Casal, Manuel de la Cruz escribe con admiración sobre el poeta a la vez que ataca al decadentismo. Lo juzga como a un artista que podría alcanzar el ideal artístico si logra curarse de sus “enfermedades” morales y estéticas. De la Cruz no niega el

talento del poeta cubano, pero lamenta que ese talento sea invertido en seguir una tradición –o una moda– que considera perniciosa:

El sedimento místico, que le impidió llegar al ateísmo, renovando en su corazón, con intermitencias y a maneras de efluvios del hogar y de la escuela, los sentimientos de la adolescencia, lo puso a salvo de la infección de las ideas de Baudelaire. Sin embargo, ha conservado y conservará la huella de la estética de aquel poeta, cínico hasta la fanfarronería, como ha dicho uno de sus más sagaces panegiristas [Bourget]. Baudelaire era un descarriado de la escuela romántica, y como el orientalismo que ella puso de moda trajo luego el exotismo, Casal salió de manos de Boudelaire [*sic*] con las náuseas del hastío, buscó el japonismo como un solaz, luego el decadentismo, en el que lo inició Paul Verlaine, hasta parar en donde hoy se encuentra: entre el pintor Gustavo Moreau y el extraño Joris-Karl Huysmans.¹²³

La influencia que de la Cruz lamenta en Julián del Casal no consiste en la apropiación de técnicas poéticas nuevas. La “huella estética” que dejó Baudelaire en el poeta cubano es el exotismo y el decadentismo, los cuales surgen del “hastío”. Más que el aprendizaje de una forma de escritura se condena el aprendizaje de una actitud pesimista ante la vida. La paradoja de Manuel de la Cruz es similar a la de José P. Rivera: quiere elogiar a un poeta, rechazando a la vez los valores “negativos” de su escritura. El crítico expresa el deseo de que del Casal cambie de tradición; después el ensayo deviene en una crítica contra la literatura francesa más reciente, desde Hugo hasta las novelas de Huysmans. Baudelaire, a diferencia de cómo lo entiende Rivera, no es visto como un caso aislado, sino como un elemento más de una literatura cuya influencia debe ser evitada. Algunos críticos no reniegan de la literatura francesa en sí, sino sólo de su vertiente decadentista, como es el caso de Gutiérrez Nájera y Rivera. Otros, como veremos en el siguiente apartado, rechazan la literatura francesa por ser francesa, es decir, por no corresponder a los valores nacionales y por pertenecer a una lengua distinta. El cosmopolitismo, para los nacionalistas, era una transgresión moderna.

¹²³ Manuel de la Cruz, “Julián del Casal, *El Partido Liberal*, 15 de enero de 1893, p. 1.

1.1.2.8. Crítica al afrancesamiento

Para los modernistas, el cosmopolitismo significaba sobre todo la francofilia. Baudelaire era un elemento central, mas no único ni necesariamente singular, de la cultura que guiaba las ideas modernas de la época; y si Francia no las producía, las atraía. El cosmopolitismo no se reducía a Francia, sino que, para ser cosmopolita, según la perspectiva y la posibilidad de los intelectuales hispanoamericanos, había que comenzar por conocer la cultura francesa, pues en ella encontraban la entrada a lo moderno y lo “universal”. Balakian señala que, a partir del simbolismo, París comienza a convertirse en la capital estética del mundo: no siempre dicta las tendencias, pero sí las concentra. Se convierte en una ciudad para quienes ya no buscan una identidad nacional, sino preocupaciones comunes que traspasan las restricciones del país y la lengua:

El simbolismo sería un movimiento “parisino” (para distinguirlo de “francés”); parisino por su carácter cosmopolita, que preparó ese especial clima internacional tan propicio para las subsiguientes tendencias de vanguardia: cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo. Con el simbolismo, el arte dejó de ser nacional y adoptó las premisas colectivas de la cultura occidental. Su preocupación mayor fue el problema no nacional, no temporal, no geográfico, no sectario, de la condición humana: la confrontación de la mortalidad humana con la fuerza de supervivencia que se deriva de la conservación de la sensibilidad humana en las formas artísticas.¹²⁴

La separación del poeta respecto de su sociedad y su país permitirá que se una con otros poetas de otras lenguas y otras latitudes. No se trata sólo de una lectura mutua –los románticos también leían autores de otras lenguas y otros países– ni sólo de un estilo compartido –como el petrarquismo en varios países de Occidente–, sino de una preocupación común que poco a poco deja de concebirse como francesa para comenzar a concebirse cosmopolita o universal.

¹²⁴ Balakian, *op. cit.*, p. 21.

Sin embargo, los adversarios de la poesía moderna en México no interpretarían la francofilia como una introducción al cosmopolitismo, sino como “afrancesamiento”. El término acusa una traición a la identidad nacional.¹²⁵ En su afán por ser modernos, advierten sus detractores, los poetas se vuelven esnobs e ignoran deliberadamente su tradición y su medio. Ser “afrancesado” significa ser inauténtico. La francofilia es reprobada y ridiculizada. A ella contrapondrán el nacionalismo, el americanismo o incluso un hispanismo convencional y muchas veces reducido a la literatura española. Ya he señalado cómo se usaban los argumentos de Taine para declarar que el decadentismo carecía de sentido fuera del país donde se originó. Los mismos argumentos sirven para rechazar la influencia francesa en general o incluso toda influencia venida de Europa –con la excepción, ya sabemos, de España. También hay que tomar en cuenta la idea de América que conciben los críticos del “afrancesamiento”, una idea que no siempre demanda atenerse a las características del medio, la historia y la raza, sino que imagina la cultura americana como una fuente de posibilidades y reinenciones.

Vuelvo a donde empecé. En el mismo artículo en el que rechaza a Baudelaire, el joven Gutiérrez Nájera identifica el materialismo que combate como un mal europeo al que los americanos deben resistir. El culto a la materia no debe afectar la pureza americana. El lector de Hugo declara: “La virgen América no dobla su cabeza al yugo de la carcomida Europa. Es bastante potente para levantarse muy alto por sí misma y crear una escuela propia”.¹²⁶ Hay que distinguir al adolescente que firma estos ideales del escritor maduro que escribe “El

¹²⁵ La crítica a la francofilia tendrá una vida larga en México. Cincuenta años después de estas discusiones (1934), Jorge Cuesta señala en un artículo: “No deja de ser frecuente en nuestras letras la aparición de una censura contra la influencia en ellas de la literatura francesa” (“La cultura francesa en México”, en *Ensayos críticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991, p. 397).

¹²⁶ Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, p. 29.

cruzamiento en literatura”. Antes de proponer que hay que nutrirse de tradiciones ajenas para inventar la propia, Gutiérrez Nájera había suscrito la idealización americana, la cual concebía al continente como una antítesis positiva de Europa: si del otro lado del Atlántico la cultura había envejecido y se había entregado a la decadencia y el tedio, América en cambio era todavía “virgen” y podía tenerse esperanza en sus posibilidades. Para construir esta imagen de América, primero había que concebir la imagen negativa de Europa, como un lugar agotado, agonizante, del cual ya no podían desprenderse nuevas propuestas o, en todo caso, ninguna que correspondiera al espíritu juvenil del nuevo continente.

Esta comparación delata una particular concepción histórica de América. Acaso donde sea más notable es en este párrafo que Salado Álvarez escribe durante la polémica con Amado Nervo (1898):

En Europa las comodidades domésticas y urbanas, la baratura y la abundancia de los goces, el choque y contradicción de las teorías, el número inaudito de libros, de ferrocarriles y de líneas telegráficas, el fastidio de todo lo que se ha probado y el afán de catar algo nuevo han traído el *surmenage*, la degeneración, el neurosismo, los innumerables matices de histeria y la multitud de formas de locura, entre las cuales merecen especial mención las literarias y musicales. Aquí [América] donde nadie llega naturalmente a esos estados mórbidos, en que todo es primitivo, tradicional, inconsciente, no hay razón para figurarse que la civilización nos tenga hartos y *surmenés*.¹²⁷

La modernidad también distingue a América de Europa. Si la primera es “virgen” se debe a que todavía no ha padecido el mal de volverse moderna. Al menos así lo conciben los críticos del europeísmo y el afrancesamiento. Si la modernidad es una enfermedad de los civilizados, América permanece primitiva y sana. Esa es su diferencia y su ventaja. Esta idealización del continente expresa la voluntad de crear una nueva expresión estética, como lo menciona el joven Gutiérrez Nájera. Paradójicamente, serán los “afrancesados” modernistas, y no los

¹²⁷ Victoriano Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. Réplica...”, *La construcción del modernismo*, p. 293.

idealizadores de América, quienes propongan un movimiento poético propio y nuevo, y no nacido de una idea primitivista, sino de una voluntad por modernizarse. La idealización americanista es, en este sentido, un discurso hueco, cuyo objetivo principal es rechazar la influencia europea, al menos la que juzgan nociva, por lo que la propuesta de una expresión americana original se reduce a un argumento ingenuo. Los opositores de la modernidad consideran a América como una fuente de posibilidades distintas a las de Europa, pero no se atreven a imaginar ese futuro.

Los francófilos no discutirán esta idealización, pero argumentarán una identificación relativa con la cultura europea. Digo “relativa” porque definitivamente no se consideran europeos, mucho menos franceses, pero declaran que su cultura intelectual y libresca proviene de Europa y que Francia ocupa un lugar central. Saben que no serán leídos o tomados en cuenta por aquellos a quienes leen. En un artículo de 1885, en el cual discute la literatura nacional, Gutiérrez Nájera, tras argumentar la libertad temática, declara que a veces escribe en francés, pero que “no aspiro a que se me cuente entre los poetas y los pensadores franceses”.¹²⁸ Los francófilos no intentan pertenecer a otra tradición, sino tomarla como base para reinventar la poesía hispánica. No quieren pertenecer a la literatura francesa, sino afrancesar la suya. Rechazan que el decadentismo resulte absurdo en América, pues asumen la tradición europea, lo cual no significa que la consideren propia; sin embargo, sí la aceptan como inevitable o provechosa. En uno de los artículos en defensa del decadentismo, un opinador señala: “Siendo nuestra cultura intelectual enteramente europea, no es racional el cargo de extremado exotismo que se hace a las manifestaciones del decadentismo entre

¹²⁸ El Duque Job, “Crónica del domingo”, *La construcción del modernismo*, p. 86. *El Partido Liberal*, 2 de agosto de 1885, p. 1.

nosotros”.¹²⁹ Ante la idea de que la diferencia de medio, momento y raza obligaba a no dejarse influir por los movimientos literarios, quienes defienden la influencia francesa advierten que esa ha sido la cultura intelectual que los ha nutrido. Es importante que se distinga la cultura influyente como “intelectual”, pues de ese modo se relativiza la identidad. Los francófilos americanos admiten una identidad propia, acaso popular, pero asumen que su vida “cultura” deriva de la europea, lo cual tampoco significa que sea la misma “alta cultura” que la de los europeos. Si se autodenominan decadentistas y buscan el cosmopolitismo, no niegan las circunstancias en que lo enuncian.

Pero lo europeo era una circunstancia importante de América, y en el siglo XIX lo europeo significaba sobre todo –aunque no sólo– lo francés. Para los francófilos, la influencia francesa no conllevaba un trasplante forzado y artificioso; al contrario, era un elemento más de aquello que constituía la sociedad americana, junto con su naturaleza y su historia particulares. Leer y tomar como modelo a la literatura francesa era una consecuencia lógica de vivir en un medio europeizado. Amado Nervo responde a Salado Álvarez: “Y se escandaliza usted de que sigamos a los maestros franceses cuando Francia ha sido el modelo de nuestras instituciones”.¹³⁰ El afrancesamiento de la tradición literaria parecía inevitable en una sociedad que se afrancesaba en otros ámbitos. La francofilia era una reacción coherente con la voluntad de occidentalización que se manifestaba en la política y los gustos de la burguesía. Los intelectuales americanos no querían “americanizarse”, ni siquiera aquellos que promovían la idealización del continente, sino que intentaban construir los

¹²⁹ Jeanbernat, art. cit., p. 157.

¹³⁰ Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica”, *La construcción del modernismo*, p. 217. *El Mundo*, IV (394), 1898, p. 3.

países y la cultura siguiendo los modelos de los países occidentales. Ya hemos visto que incluso los argumentos para combatir el decadentismo europeo provenían de Europa.

El apogeo de la cultura francesa era otro argumento de los francófilos. Según ellos, Francia representaba la última cima de Occidente y el lugar donde se realizaban las renovaciones estéticas más importantes: “Ave, Galia!.. Emporio del arte que con tus poetas Verlaine, Baudelaire, Moréas, Hugo [...] has hecho el Siglo de Oro del arte francés, la segunda revolución en los espíritus soñadores y estetas, después de haber hecho la primer revolución en los espíritus pensadores”.¹³¹ Los críticos del afrancesamiento no negaban la importancia de la cultura francesa ni renegaban siempre de su influencia en otros aspectos. Francia tenía un significado ambivalente: así como era la exportadora de movimientos estéticos enfermizos y de una modernidad cansada de sí misma, también era el ejemplo del progreso y el buen gusto. Incluso Salado Álvarez, cuando responde a Jesús Valenzuela, admite la influencia general que ejerce la cultura francesa; pero advierte que hay que ser críticos y que no se puede adoptar todo lo que viene de ella:

Francia, eso es sabido, a partir de la época de Luis XIV, es la gran maestra de la cultura, de manera que no solamente nuestras cafrerías democráticas, que diría Bulnes, sino aun los más eminentes imperios del mundo han recibido de ella luces y civilización, vida e ideas. Pero de esto a suponer que debemos aceptar sin examen todo lo francés sólo por serlo y sin procurar asimilárnoslo, digerirlo, hacerlo propio, se me figura que hay una distancia inmensa.¹³²

Rechazar enteramente la influencia francesa habría significado rechazar muchos de los propios valores e ideas que defendían los críticos del afrancesamiento. Al no poder negar el peso de lo francés, critican la francofilia esnobista y ciega que acepta todo lo que llega desde fuera, incluso lo nocivo y lo enfermizo, dirán estos críticos, como el decadentismo. Al igual

¹³¹ Oro, “Causerie”, *La Patria*, 17 de julio de 1898, p. 1.

¹³² Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. Réplica...”, p. 279.

que Rivera respecto a Baudelaire o que Gutiérrez Nájera respecto a la poesía moderna francesa, los críticos antimodernistas admiten que hay una parte de la cultura ajena que puede ser provechosa, pero insisten en rechazar lo que consideran inapropiado. Sin embargo, la admisión de la influencia extranjera no elimina el ideal de la expresión propia. Se concluye en una síntesis aparente. En ese mismo texto, Salado Álvarez la enuncia: “¿Por qué, pues, aquí no ha de suceder cosa igual, y por qué conservándose los poetas admiradores y discípulos de los maestros franceses, no han de lograr ser mexicanos, o lo que es mejor, literatos que miren la vida y el alma, la naturaleza y la historia, al través de su propia individualidad, de su temperamento propio?”.¹³³ Mientras para los francófilos la influencia extranjera permitía liberarse de las exigencias nacionalistas y alcanzar una estética moderna, individual y universal, para los críticos del afrancesamiento representaba un límite expresivo, a causa del cual los poetas mexicanos dirían lo mismo que dicen los franceses, sin proponer nada propio ni sustancial. La síntesis conserva su restricción. Como he señalado antes, se aprueba la lectura, pero se reprueba la influencia. Más que una síntesis, entonces, se trata de una aceptación a medias de la francofilia, de manera similar a la admiración que profesan por Baudelaire los críticos que denostan el efecto que tiene su estilo en los nuevos poetas.

Los defensores de la influencia extranjera también expondrán el argumento de la necesidad. Acuden a una tradición distinta porque la propia está agotada. La literatura hispanoamericana parece incipiente y la española no ofrece ningún modelo a seguir. Hemos visto que los opositores del decadentismo consideraban al movimiento una tradición estéril, cuyos valores y propuestas estéticos no podían ser continuados; una opinión similar tenían los poetas modernistas respecto a la tradición española, a la cual juzgaban rezagada. Imitarla

¹³³ *Ibid.*, p. 281.

habría significado permanecer en el atraso. Gutiérrez Nájera expresa esta opinión en “El cruzamiento en literatura”: “La decadencia de la poesía lírica española es innegable, y así lo entienden todos los críticos serios”.¹³⁴ Antes de llegar a esta conclusión, el poeta ha aplaudido que los intelectuales españoles empiecen a traspasar los Pirineos. Después afirma que la decadencia de la literatura en España se debe a la falta de “cruzamiento”, es decir, a la ausencia de diálogo con literaturas extranjeras. Y esa era otra razón para alejarse de la tradición hispánica: se había convertido en una poesía ensimismada, cerrada a la curiosidad cosmopolita que tenían los modernistas. Además, era una tradición anticuada, es decir, una que no había propuesto todavía ninguna estética para la modernidad.

En la carta que dirige a Tablada, la cual sirve más bien para responder a Salado Álvarez, Jesús Valenzuela declara que los poetas mexicanos se han emancipado hace tiempo de la influencia española: “España dejó de ser nuestra madre intelectual desde la propagación de la Enciclopedia por Feijoo, para no decir francamente que España no ha estado en condiciones de enseñar algo nuevo, desde hace siglos, ni en ciencia ni en filosofía”.¹³⁵ Poco después añade que la influencia francesa se debe a los españoles: “Ya al proclamarse la Independencia, España, inoculada de francesismo, nos había mostrado por sí misma el camino del París intelectual”.¹³⁶ Valenzuela cita estos argumentos para responder al reproche de Salado Álvarez, quien acusa a los escritores mexicanos de no corresponder a su medio. Valenzuela distingue entre el medio natural y el intelectual, y, a partir de ahí, señala que en México, desde hace años, el modelo ha sido Francia, y no por simple capricho, sino porque la tradición española ha permanecido estática y porque la francesa, en cambio, progresa.

¹³⁴ Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, p. 92.

¹³⁵ Valenzuela, “El modernismo en México”, p. 237.

¹³⁶ *Idem.*

La preferencia de lo francés antes que lo español no implica un gusto por imitar un modelo antes que el otro. Los modernistas son conscientes de que los modelos de Francia son un punto de partida, no un instructivo rígido. De hecho, como lo argumenta Nervo, la francofilia les permite buscar algo nuevo y propio, a diferencia de los adictos a la literatura de España, quienes, según el poeta, son simples copistas: “Imitamos el procedimiento artístico, y no con el servilismo con que ustedes, los literatos del otro jueves, calcan el lenguaje de un Valera o de un Menéndez Pelayo; mas en cuanto a la idea, vuela ampliamente, sin trabas ni barreras, y es hija nuestra, nacida de legítimo ayuntamiento”.¹³⁷ Así que no sólo defienden la influencia francesa, sino el modo específico en que buscan su influencia. Nervo señala que imitan el procedimiento artístico, que en este caso es la técnica poética del simbolismo. Con ello, según el poeta, buscan una expresión propia. La tradición española, en cambio, había dejado de ser una herramienta útil para crear una poética nueva. Nervo rechaza la imitación ciega y fiel de lo francés, defecto del que acusaban a los modernistas los críticos del afrancesamiento; encuentra en la tradición francesa un aprendizaje literario útil para el desarrollo artístico de cada poeta —y no como fundamento de una escuela nacional. En este sentido, los modernistas buscaban una forma moderna de la influencia. No eran francófilos porque quisieran ser afrancesados, sino para alcanzar una estética independiente —pero no necesariamente nacional.

Los críticos del afrancesamiento, sin embargo, también argumentarán que los movimientos franceses que los hispanoamericanos imitan para estar a la moda han dejado de ser la vanguardia literaria desde hace varios años. Lo francés llega tarde y ser afrancesado es estar fuera de tiempo. Ese desfase sirve a los adversarios del modernismo para definirlo.

¹³⁷ Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, *La construcción del modernismo*, p. 255. *El Mundo*, IV (418), p. 4.

Respecto a la poesía española, Max Nordau sentencia: “El modernismo es la importación en España de modelos franceses, que ya no están de moda en Francia”.¹³⁸ José Primitivo Rivera ofrece una definición similar: “*modernismo*, concepto vago que encierra la imitación de escuelas francesas que aun en la misma Francia nadie recuerda ya, o la exposición de ciertos estados de alma en temperamentos refinados, exquisitos, y por ende no muy asequibles a la mayoría”.¹³⁹ Con estas definiciones, los críticos quieren, por una parte, mostrar el modernismo como algo efímero e intrascendente, y, por otra, como un movimiento estético que perdió su vigencia. Además asumen los valores de los modernistas, es decir, la búsqueda de lo nuevo, pero lo hacen para señalar que los modernistas no están encontrando algo novedoso, sino que imitan un movimiento que ya pertenece al pasado. Intentan negarles el valor que les da nombre: la modernidad, entendida aquí como la voluntad de renovarse. Si Nervo y otros poetas defienden la francofilia como un punto de partida para crear una poesía moderna, sus adversarios los leen como simples imitadores de tendencias efímeras y ya superadas. Lo efímero de los movimientos imitados también probaría su poca efectividad literaria.

En ese comentario, Rivera expone otro de los argumentos para reprobar el modernismo: la “oscuridad” poética. Al imitar a los poetas franceses, los hispanoamericanos se vuelven ilegibles. También anormales. La ambigüedad proveída por la retórica y la técnica poética del simbolismo será interpretada como una transgresión a lo racional y lo comprensible. Recordemos la importancia que ha adquirido la locura en la crítica literaria. La oscuridad poética se aleja del pueblo y de la cordura. En su texto sobre *Oro y negro* de Francisco Olaguíbel, Salado Álvarez reprocha que la oscuridad producida por el

¹³⁸ Max Nordau, “El modernismo”, *El Contemporáneo* [San Luis Potosí], 26 de abril de 1907, p. 3.

¹³⁹ José P. Rivera, “Borriones. El verbo rojo”, *Diario del Hogar*, 14 de abril de 1898, p. 1.

afrancesamiento aleja a los modernistas de la obligación de ser universales y, a la vez, de hablar sobre su momento histórico: “Ustedes los mexicanos *modernistas* (creo que esa es la palabra) sin tener en cuenta cosas tan sencillas, se dan a imitar frases, dicción, metro e ideas de los poetas franceses novísimos, y consiguen, no sólo que el gran público no las entienda, sino que la pequeña minoría que lee, los moteje de no comprender su época”.¹⁴⁰ De nuevo encontramos una interpretación que acusa a los modernistas de ser imitadores. No logran comunicar nada, dicen sus opositores, porque se dedican a copiar a ciegas. Detrás está de nuevo Taine. Al escribir poesía utilizando modelos que no corresponden a su medio, los poetas crean algo difícil de comprender. Sin embargo, el problema resulta más complicado cuando el modelo que se imita es deliberadamente ambiguo.

La oscuridad poética es parte de la importación, no sólo un efecto de la copia. Acaso en Francia, dicen los adversarios, fundamentados en Taine, la oscuridad poética va de acuerdo al “envejecimiento” de la civilización, pero en América se reduce al esnobismo y, por lo tanto, se vuelve más oscura aún. Un comentarista anónimo acusa la influencia francesa de haber impuesto esa nueva concepción del genio que implica la dificultad para ser comprendido:

Si en seguida ese literato se aplica un baño de Víctor Hugo, que es la fuente Castalia que habrá de surtirlo de ideas revesadas y palabras estrambóticas, y se da una pasada por los campos de Catulle Mendès y otra por los de Zola o Paul Bourget, sin olvidar a Baudelaire, a Rollinat y a Richepin, ese literato, decimos, asciende a la categoría de genio.¹⁴¹

Acudir a la tradición francesa reciente es apartarse de la claridad en el lenguaje y, por lo tanto, en las ideas. También significa apartarse, según algunos, de la legibilidad de la tradición hispánica. El afrancesamiento es definido como un gusto por lo excéntrico y lo

¹⁴⁰ Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*”, p. 206.

¹⁴¹ “Pláticas inocentes. Nuestros literatos”, *El Universal*, 9 de noviembre de 1890, p. 1.

incomprensible, contrapuesto a la “normalidad” de la tradición propia: “[Los decadentistas] se comparan con Verlaine, Mallarmé y Baudelaire; desdeñan a Campoamor y a Núñez de Arce, como versificadores tontos que tuvieron el feo gusto de hacerse entender de las gentes”.¹⁴² Y justo en ese punto también difieren los modernistas de sus adversarios: éstos exigen que la poesía sea clara, para que pueda ser comprendida por todos; los modernistas en cambio defienden el arte por el arte y la estética individual, despreocupada por el gusto y la aprobación de la mayoría. Ocurrió otra paradoja: quien mejor defendió esta independencia artística fue Amado Nervo, el más famoso y leído de los modernistas mexicanos.¹⁴³

Los adversarios del movimiento encuentran a los modernistas demasiado afrancesados y éstos se declaran orgullosamente francófilos. Sin embargo, un escritor francés, lector de la literatura hispánica, Valery Larbaud, opina que la influencia francesa no es tan notoria en Hispanoamérica. La recepción de los modernistas en Francia merece un estudio aparte. Si cito el ensayo de Larbaud es porque apareció en la prensa mexicana y porque sirve como un ejemplo de cómo los franceses no necesariamente percibían como “afrancesados” a los escritores que se declaraban influidos por su tradición reciente. Las opiniones de Larbaud no dejan de ser cuestionables, pero son significativas.

¹⁴² Carlos D. González, “Sacrilégio”, *La Patria*, 10 de agosto de 1905, p. 1.

¹⁴³ Si para los franceses el “arte por el arte” representaba una búsqueda de libertad estética, para los mexicanos, según Nervo, se trataba de una libertad inevitable, ya que no había en México un gran público lector. Los poetas escriben para los poetas: “Puesto que los literatos modernos de México no escriben por la gloria, porque no creen en ella, ni por los dineros, ya que entre nosotros la literatura no produce, justo es que se les deje escribir por y para el arte, labrar exquisitismos y esmaltar frases. Además, de nada sirve escribir para el pueblo, ya que el pueblo no comprende sino canciones del género vulgar. Los que para el pueblo han escrito no han sido comprendidos por él” (*Rip-Rip*, “Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo”, *La construcción del modernismo*, p. 187. *El Nacional*, 27 de junio de 1896, p. 2). Esta justificación para separar a los artistas del resto de la sociedad conllevaba entre sus argumentos un fuerte desprecio del “pueblo”, sobre el que Nervo juzga: “no es más que una masa de estupidez humana, como dijo un conocido orador” (*ibid.*, p. 189).

Larbaud admite que “desde el punto de vista de las ideas liberales, el centro intelectual de estas repúblicas latinas es París”.¹⁴⁴ Tampoco niega una influencia aparente de los poetas franceses en los hispanoamericanos, pero “Hugo, Lamartine, Vigny, Baudelaire y otros dos o tres hombres no ejercen una influencia sensible sobre esta generación de líricos”.¹⁴⁵ Hay una influencia, pero no es profunda. Según Larbaud, la francofilia de los hispanoamericanos es apenas una parte de su cosmopolitismo, el cual, sin embargo, nunca pesa más que la raíz hispánica o indígena: “Así, pues, la imitación francesa es más aparente que real. Existe una francomanía aparatosa, como una nota de exotismo, de cultura cosmopolita; pero el fondo sigue siendo español, o hispanoamericano, según los casos”.¹⁴⁶ Larbaud intenta defender la nueva poesía hispanoamericana y demostrar que, más allá de las modas literarias que siguen los poetas, éstos conservan una forma propia y original. No duda sobre su modernidad, pero considera erróneo leerlos como una derivación de las estéticas francesas. Sin embargo, aunque sus intenciones son buenas, sus argumentos y sus ejemplos parecen un poco forzados. Es fácil estar de acuerdo en que Rubén Darío tiene influencias de varias tradiciones y que la francesa es sólo una de ellas; pero convence poco la interpretación que Larbaud hace de José Santos Chocano, en quien encuentra un tono muy local e incaico. El exotismo que Larbaud halla en algunos poetas hispanoamericanos, y con el cual quizá intenta promocionarlos en Francia, acaso se debe a lo que deseaba encontrar como lector europeo o al afán por demostrar la originalidad de sus poemas. El argumento de Larbaud es una defensa del cosmopolitismo: las lecturas de otras tradiciones no eliminan la originalidad; también es cierto que los modernistas terminaron por crear una estética hispanoamericana propia, sin que fuera sólo

¹⁴⁴ Valery Larbaud, “La influencia francesa en las literaturas de lengua castellana”, *Revista Moderna de México*, julio de 1910, p. 301.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Idem.*

otra derivación de la literatura europea; pero su negación de la influencia francesa parece demasiado radical y su afán por hallar algo muy endémico en la poesía modernista cae incluso en el estereotipo.

Si el rechazo o la aprobación de Baudelaire en México conllevan la atribución de valores y significados a la persona y la obra del poeta, también hay que tomar en cuenta los valores y significados –muchas veces contradictorios– que se otorgan a la cultura francesa o al hecho de que la literatura nacional fuera influida por una tradición extranjera. Baudelaire, si bien provoca una discusión en torno a los límites de su obra y sus transgresiones, también es un referente de esta discusión sobre la relación entre culturas y sobre la deontología literaria de los poetas mexicanos. Sin embargo, conforme deja de ser un estandarte y el modernismo pierde su novedad y sus provocaciones, Baudelaire adquirirá otros significados, los cuales no dejarán de estar influidos por las noticias y las opiniones que llegan de Francia.

1.1.2.9. Nuevo significado de Baudelaire

Si el significado atribuido a un autor y a su obra depende muchas veces de los contenidos biográficos, no es de extrañar que los cambios en esas interpretaciones se deban a nuevos descubrimientos sobre la vida del escritor. Los documentos íntimos publicados póstumamente pueden cambiar radicalmente la “idea” que se tenía sobre alguien o confirmar las sospechas. Este es otro fenómeno de la cultura moderna, la cual otorga mucha importancia a la personalidad y la vida de los artistas y en la cual a menudo es posible conocer sus textos personales. Así ocurrió con Baudelaire cuando se publicaron sus cartas en 1907. En varios artículos aparecidos en la prensa al final de aquella década, los lectores mexicanos pudieron enterarse, si acaso no podían adquirir la publicación, que ante sus allegados el poeta mostraba

una versión distinta a la del personaje público y la leyenda maldita; al menos así lo describieron los críticos.

Esta versión diferente no es necesariamente incompatible con la visión anterior. Sólo es la cara oculta. Pero por ser oculta e íntima se considera más auténtica. Las cartas revelan, tras la figura satánica e incómoda, a un idealista. Dado que es muy difícil que los valores de una sociedad cambien para que acepten tal cual la figura de un poeta, resulta más fácil que la sociedad cambie el significado del artista para aplaudirlo. Las cartas y los diarios son interpretados como retratos completos del artista en cuestión, es decir, aquello que desmiente el personaje social que el artista había proyectado. Según Luis Bonafoux, los lectores de inicios del siglo XX atestiguaban “la resurrección de Baudelaire con la publicación de sus cartas íntimas, que lo retratan de cuerpo entero”.¹⁴⁷ Este aparente descubrimiento de la auténtica personalidad de un autor es una consecuencia de un proceso de canonización moderna. Esto podemos notarlo tanto en lo mucho que investigamos ahora sobre la vida íntima de los artistas como en las ansiedades que nos produce nuestra ignorancia biográfica sobre personajes como Shakespeare o Thomas Pynchon. Nos parece indispensable conocer la vida para interpretar la obra. Y la vida nunca es la vida, sino los documentos que quedan de ella. En el caso de Baudelaire, como en el de muchos otros, la interpretación de sus cartas modifica, durante un tiempo, la interpretación general de su poesía.

¿Cómo se leyeron esas cartas? Antonio Cortón, otro crítico español, también repite la idea de que el poeta vuelve a ser discutido: “Asistimos de algún tiempo acá a la resurrección de Baudelaire”.¹⁴⁸ La expresión me sorprende. ¿Debemos entenderla como una perspectiva

¹⁴⁷ Luis Bonafoux, “Una muerte y una resurrección. Baudelaire y Brunetière”, *El Contemporáneo* [San Luis Potosí], 23 de marzo de 1907, p. 2.

¹⁴⁸ Antonio Cortón, “El poeta de los modernistas”, *La Patria de México*, 2 de febrero de 1908, p. 2.

meramente española? Baudelaire no había dejado de ser mencionado en las discusiones literarias y seguramente seguía siendo bastante leído, al menos por los poetas. El texto de Cortón se titula “El poeta de los modernistas”, y si bien para entonces el modernismo comenzaba a perder su aura polémica, no se puede negar su vigencia, probada por el hecho de que el movimiento se estaba transformando. Aun cuando el modernismo dejaba de lado su francofilia, Baudelaire permanecía como un estandarte. Si estaba muerto, su sepultura era ese significado de poeta satánico, inmoral y enfermizo. En ese sentido, Baudelaire fue resucitado como un nuevo personaje, más paradójico, pero también más aceptable.

Según Cortón, las cartas muestran una actitud que contradice la imagen que se ha construido alrededor de Baudelaire. El crítico advierte que esas ideas se deben a la voluntad del poeta: “Baudelaire formó la leyenda que le ha sobrevivido”, la cual consiste en ser “el autor enfermo de un libro malo”; pero Cortón aclara de inmediato: “No decimos, sin embargo, que sea un mal libro”.¹⁴⁹ Lo que sigue es un recuento del romance del poeta con Apollinie Sabatier, en quien, según el crítico, él halló una “alma gemela” y un “amor puro”: “Su amor por madame Sabatier es una aventura excepcional; pero que responde, sin embargo, a tendencias profundas de la sensibilidad del poeta, en quien el sensualismo encubre un idealismo ardiente [...] aquella alma corrompida encerraba anhelos infinitos de pureza y amor”.¹⁵⁰ El nuevo significado no reemplaza ni elimina el significado anterior. Baudelaire sigue siendo para los lectores un poeta corrompido; pero tras la corrupción se encontraban las “tendencias profundas” de su personalidad, la cual, según Cortón, era la de un idealista amoroso. Y precisamente con esta interpretación intenta purificar y legitimar la figura de Baudelaire. Tras las características inaceptables del poeta se encuentra una personalidad a la

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Idem.*

que se pueden atribuir valores más convencionales. De este modo se resuelve el problema que Cortón postula al inicio del artículo: ¿cómo lidiar con un buen poeta malvado? ¿Cómo salvar versos bien escritos que representan valores negativos? Un pedazo de biografía sirve para llegar a una conclusión psicológica y moral en la que se compensa la “parte mala” del poeta con una “parte buena”.

En una época en la que se le da tanta importancia a la biografía de un artista, no sorprende que alguien proponga una postura contraria y desprecie el personaje comentado en la prensa para quedarse sólo con la obra. Alejandro Sawa se sirve del cliché de que para los poetas no importa el personaje, sino sólo la poesía: “Purificado por los óleos del tiempo, el Baudelaire íntimo, el hombre triste que creyó más en la morfina que en la salud y en los soles polares mejor que en nuestros soles latinos sólo puede interesar al biógrafo. Los artistas, arrobados, al penetrar en *Las flores del mal* se signan como en una soberbia catedral del Arte”.¹⁵¹ Baudelaire no ha perdido, para Sawa, los significados atribuidos a su personalidad, pero los desestima como insignificantes ante la importancia de su obra. Esta idea, sin embargo, no concuerda con el resto del texto, en el que se mencionan varios datos biográficos y leyendas sobre Baudelaire. De hecho, más que por esta idea, el texto resulta revelador porque refiere que el poeta francés había comenzado a ser canonizado oficialmente en su país: “La actualidad que se refiere a Baudelaire tiene por motivo el acuerdo de la municipalidad parisiense disponiendo que se dé el nombre del poeta a la calle de Hauteville, donde nació”.¹⁵² El poeta se ha convertido ya en un clásico reciente, por lo que resulta más difícil rechazarlo por ser un poeta enfermizo e inmoral. Más allá de si los críticos y la sociedad aceptaban o toleraban sus valores, admitían su ingreso en el canon francés. Esto no

¹⁵¹ Alejandro Sawa, “Dos recuerdos del Rayo y de la Gloria”, *La Patria*, 31 de marzo de 1908, p. 2.

¹⁵² *Idem*.

sustituye, como hemos visto, los significados anteriores, pero provoca una concepción diferente. Ya no es sólo un autor que pertenezca a una discusión del presente, sino que entra a una nómina de escritores indispensables. Sawa declara en algún momento que Baudelaire “era de ayer y de hoy”. El poeta francés comenzaba a superar la prueba del tiempo.

Los tres críticos que he citado en este apartado son españoles. Antes, cuando he mencionado los juicios que llegaban de Francia, he referido cómo comenzaban a variar las interpretaciones baudelairianas en la literatura francesa. Si los escritores mexicanos todavía no cambiaban su concepción de Baudelaire, al menos estaban expuestos a interpretaciones nuevas. Pero estos nuevos significados –el poeta canónico, católico, dividido entre la sensualidad y el ideal–, aparte de haber sido expuestos en la prensa mexicana, tienen otra importancia. Anticipan el parecido entre el poeta francés y Ramón López Velarde. Si el primer Baudelaire que fue discutido en la prensa mexicana tuvo un primer efecto en el joven Tablada, esta segunda interpretación del poeta resulta en una figura más cercana al poeta zacatecano.

1.1. 3. La discusión sobre el simbolismo

En *The Romantic Agony (La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* en el original de 1930), Mario Praz advierte a sus lectores que el primer Baudelaire, el que fue leído e interpretado por sus contemporáneos, es distinto al Baudelaire que conocían ahora: “the Baudelaire of his own age was the satanic Baudelaire, who gathered into a choice bouquet the strangest orchids, the most monstrous aroids from among the wild tropical flora of French Romanticism”.¹⁵³ Como sabemos, el poeta satánico no desapareció. Permanece

¹⁵³ Mario Praz, *The Romantic Agony*, trad. Angus Davidson, Oxford University, Londres, 1951, p. 143.

ahí, conviviendo con las demás imágenes de Baudelaire. Sin embargo, una vez caído el tabú que lo sostenía, el sacrilegio perdió brillo y entonces se volvió más importante el poeta simbolista, el *flâneur*, el viñetero de la ciudad, el moderno. Las citas que he expuesto en los apartados anteriores demuestran que en México también dominaba, al principio, la figura satánica y “enfermiza”. Pero bajo la estridencia del Baudelaire demoníaco, adicto al opio y a la decadencia, una minoría de poetas también se dedicaban a comentar y reflexionar sobre el poeta simbolista y sobre los fundamentos filosóficos y estéticos que el autor de *Les fleurs du mal* había otorgado a la poesía.

Las polémicas que he analizado hasta este momento también son, a su modo, discusiones estéticas, sólo que tuvieron siempre una perspectiva social, la cual determinó los significados que se otorgaron a Baudelaire. No importaba tanto la diferencia de su poesía con movimientos anteriores como la diferencia de los valores propuestos en ella con los valores postulados por un sector de la sociedad. O en todo caso, si lo comparaban con otros poetas, esa comparación estaba determinada por esa afinidad con los valores promovidos por sus detractores. La discusión no deja de ser estética por ser social, pero deriva en cuestiones distintas, en las cuales no necesariamente se reflexiona sobre las técnicas poéticas ni sobre el trasfondo filosófico de la poética baudelairiana. Aunque son pocos, también se publicaron en la prensa mexicana algunos textos en los cuales se explica el simbolismo en términos baudelairianos.

A pesar de que aquí estoy distinguiendo entre estos dos tipos de discusiones estéticas, esto no significa que no pudieran convivir en el mismo texto. Amado Nervo, por ejemplo, incluye sus reflexiones sobre el simbolismo en sus artículos polémicos. Además, escribir con términos meramente estéticos representaba en sí un argumento en contra de las teorías deterministas del arte. Nervo menciona a Baudelaire como un ejemplo para argumentar en

contra de los presupuestos de Taine utilizados por Salado Álvarez. Nervo señala que el poeta no fue “revelador” de un estado social, es decir, que no se dedicó a representarlo, sino que se rebeló contra él: “Baudelaire se adelantó a su época y no fue amado ni comprendido sino por unos cuantos. Francia le vio como a un revolucionario, y los revolucionarios no sólo no son reveladores de un estado social sino que son derroedores de ese estado”.¹⁵⁴ Se trata de una imagen exagerada de Baudelaire, pero que coincide con la figura del artista odiado por la sociedad. Con este argumento, Nervo no sólo buscaba mostrar al poeta como alguien que se resistía a ser un efecto de su medio, como querían Taine y sus seguidores, sino que incluso presenta la imagen de un poeta que, antes que ser influido por su medio, lo transforma. Pesa aun más la imagen del artista-víctima, es decir, el artista que sufre consecuencias injustas por realizar su obra artística.

En 1898, el mismo año en que aparece el artículo de Nervo que he citado, la *Revista Moderna* publica un poema atribuido a Baudelaire. Se trata de “À une femme”, un poema escrito por Louis Bouilhet y al cual, en la publicación mexicana, le falta la segunda de las seis estrofas. El poema es bastante malo y muy poco baudelairiano. Sorprende que los editores no sólo no sospecharan de la falsa atribución, sino que incluso agregaran una nota en la que aseguran que la “poesía” “está impregnada del carácter personalísimo que el insigne Baudelaire imprimió a todas sus obras líricas”.¹⁵⁵ Se limitan a colocar un signo de interrogación, entre paréntesis, a lado del nombre del poeta. Al final de la nota, también se atribuye al poema otra condición que tampoco había padecido: la de haber sido censurado. Publicarlo significa defender al arte por sobre la moralidad y la ley: “La poesía a que aludimos es totalmente desconocida, aunque alguien asegura que apareció en la primera

¹⁵⁴ Nervo, “Los modernistas mexicanos”, p. 254.

¹⁵⁵ “Nota a ‘À une femme’, de Charles Baudelaire”, *Revista Moderna*, I (2), 1898, p. 17.

edición de *Les fleurs du mal*, edición recogida y destruida por las mismas pudibundas autoridades que mutilaron la obra de Flaubert y Richepin...”.¹⁵⁶ Baudelaire escribió “Bénédiction” antes de ser censurado, lo cual no significa que no intuyera que eso ocurriría cuando publicara su libro. Tuvo la suerte de ser juzgado por el Estado justo cuando creaba la imagen del poeta como un apestado social. Ya he mencionado varias veces la separación entre el poeta y la sociedad que promovían los simbolistas, una separación más discursiva que real, pues tenía más bien propósitos estéticos. Basta pensar que todos estos artistas se congregaban en ciudades, cuando no en la Ciudad, es decir, en París.

Más allá de la creación del propio personaje y de la autoidealización de los poetas, esta separación es fundamento y a la vez consecuencia de lo que podríamos llamar la epistemología simbolista. La distancia social que defiende –la cual provoca los anatemas y los juicios de la sociedad contra el poeta– no se debe sólo a los deseos de distinción de los escritores. Se trata de una distancia que les permite obtener un tipo de sabiduría sólo accesible mediante la poesía; pero no mediante cualquier poesía: únicamente aquella regida por el símbolo. La sabiduría del simbolismo busca ser un contrapeso místico del conocimiento científico y de la pérdida de religiosidad del siglo XIX. Los poetas, como lo declararía Arthur Rimbaud, comienzan a concebirse a sí mismos como videntes. Al igual que los chamanes y los sabios de las tribus, buscan vivir apartados del mundo –aunque en la realidad, como he dicho, no lo hacen. En su artículo, Nervo cita un largo fragmento de Rubén Darío, en donde éste realiza una defensa filosófica y espiritual de los decadentistas. Ante la acusación de formalismo y superficialidad, Darío presenta la figura del artista como un salvador, revelador y perpetuador de los misterios místicos:

¹⁵⁶ *Idem.*

¿A quiénes se debe el anhelo renaciente de los vuelos espirituales, el mayor impulso hacia lo desconocido, la tendencia al conocimiento de las causas primeras, el renacimiento del misticismo, la renovación de los antiguos símbolos, la exploración de los inmensos y viejos bosques de la historia en donde se hallan los ocultos templos de las pasadas religiones? [...] Jamás desde los tiempos en que florecieron las grandes obras místicas ha tenido el alma un mayor número de sacerdotes y soldados; jamás ha habido tanta sed de Dios, tanto deseo de penetrar en lo inconocible y arcano, como en estos tiempos en que han aparecido, mensajeros de una alta victoria, adoradores de un supremo ideal, los grandes artistas que han sido apellidados decadentes.¹⁵⁷

La discusión estética, para los simbolistas, implicaba una discusión sobre la metafísica de la poesía y los conocimientos sobre la existencia que se podían descubrir gracias a ella. En esa misma cita, Darío opina que a Baudelaire se deben “las decoraciones incógnitas del pecado, iluminadas por el ‘rayo nuevo’ de su lírica visionaria”.¹⁵⁸ A contracorriente del satanismo superfluo con que era representado por adversarios y seguidores, Darío ve en Baudelaire a un “visionario”, es decir, un poeta cuya novedad radica, más que en ser diferente a la poesía antecesora, en mostrar algo desconocido. El poeta no es entonces un efecto de su medio, como lo quería Taine, sino un místico que provee “visiones” que escapan a la lógica y la causalidad. La sinestesia y el símbolo, tropos centrales de la poesía moderna, no obedecen la sintaxis común de las asociaciones, y buscan acercar la poesía a la impresión inmediata y los estados irracionales de la conciencia. La poesía se libera de las ataduras impuestas por la sociedad y la moral, pero también de las ataduras de la lógica.

En el simbolismo, los modernistas encontrarían la libertad formalista: la poesía como arte y sólo arte; pero gracias a que su valor máximo era el arte mismo, también podía ser “religión”. En una crónica publicada en México sobre un presidente colombiano, Darío hace una pequeña digresión sobre su concepción de la figura del poeta:

Para mí el poeta tiene por una parte a la naturaleza, y entonces confina con los artistas plásticos; por otra se junta con los sacerdotes y entonces sube hacia la divinidad. De

¹⁵⁷ Citado por Nervo, “Los modernistas mexicanos”, p. 257.

¹⁵⁸ Citado en *ibid.*, p. 258.

allí el símbolo que manifiesta la idea con el encanto de la fórmula y está animado por un vago y poderoso misterio. Atraer ese raro espíritu del poeta a las agitaciones que conmueven a lo común de los hombres es hacerle enredarse en sus olas: Es el caso de Baudelaire.¹⁵⁹

Darío cierra su reflexión citando los último cuatro versos de “L’albatros”, que son aquellos en que Baudelaire análoga la figura del poeta en el mundo con la ridícula imagen del ave de grandes alas caminando en el suelo. Para el nicaragüense, las correspondencias baudelairianas permitían unir el formalismo con el misticismo y la plasticidad del lenguaje con la evocación misteriosa. La correspondencia swedenborgiana entre el cielo y la tierra se traduce, según Darío, tras la lectura de Baudelaire, en la correspondencia entre la técnica poética y el misterio evocado en su sentido. Su idea sacerdotal del poeta no implica un servicio para la gente o una relación con la sociedad. Los simbolistas son sacerdotes de su religión individual, y las correspondencias y el misterio que buscan con ella se concentran en su visión particular del mundo. Como lo explica Balakian: “hay otra dualidad en Baudelaire que consiste en la proyección de la visión interior sobre el mundo de fuera, situando la correspondencia entre la visión interior y la realidad exterior, o en la interacción entre lo subjetivo y lo objetivo”.¹⁶⁰ Aquello que une al poeta con el sacerdote es su conocimiento místico, mas no su divulgación; del mismo modo que la analogía con el artista plástico consiste en que proyectan su interioridad sobre la naturaleza antes que en una identificación entre las dos artes.

En otra de sus réplicas a Salado Álvarez, Nervo justifica el modernismo argumentando que el símbolo es uno de sus fines. Al igual que Darío, rechaza las acusaciones

¹⁵⁹ Rubén Darío, “D. Rafael Núñez juzgado”, *La Voz de México*, 24 de marzo de 1895, p. 2.

¹⁶⁰ Balakian, *op. cit.*, p. 51.

de superficialidad e intrascendencia y muestra las relaciones que revela el nuevo movimiento poético:

El símbolo que, sutilizándose, será el verbo único del porvenir, ejemplo, la música, que cada día extiende su reinado, porque estando en las fronteras de lo inmaterial, es la sola que puede traducir ciertos matices del espíritu; y la relación que ata a los mundos en un imponderable abrazo, ejemplo, el color y el aroma que siendo dos vibraciones tienen el uno del otro algo en sí mismos, de tal suerte, que en el aroma de la violeta hay color lila y en el matiz del lila hay aroma de violeta.¹⁶¹

Nervo también apela a la analogía con la religiosidad. Entre los nombres de genios que menciona, junto a Baudelaire y Verlaine, cita a Isaías, Daniel y San Juan. Su concepción de la música también implica la revelación de un misterio o, como lo dice él, la traducción de matices espirituales. El simbolismo intenta mostrar la espiritualidad; pero la concepción del espíritu humano de los simbolistas lo convierte en algo difícil de transmitir con palabras literales, con lo cual también se muestra un límite del lenguaje que los poetas convierten en una nueva exigencia: ya no basta la referencialidad de las palabras. Ahora la poesía, para expresar la interioridad, necesita imitar las evocaciones de la música y de las artes plásticas. No busca sólo la representación, sino la provocación de efectos psicológicos: “si la música puede sugerir más de un nivel de imágenes, las palabras en poesía pueden asumir la misma función como notas musicales estructuradas, creando más allá de la descripción de una sensación la sensación misma, e incluso esa complejidad de sensaciones que llamamos “estado de ánimo”.¹⁶² La poesía se vuelve, según lo defienden Darío y Nervo, un medio para conocer algo que se mantiene oculto y que sólo se puede referir mediante el lenguaje artístico.

Nervo también expone las posibilidades de la sinestesia. Su explicación acaso peca de simple, pero recordemos que está escribiendo para el periódico y acaso la insipidez de su

¹⁶¹ Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica”, p. 219.

¹⁶² Balakian, *op. cit.*, p. 69.

ejemplo se debe a una búsqueda de sencillez y claridad. Las correspondencias de las que habla Nervo son baudelairianas. Las relaciones que permite el tropo son un nuevo conocimiento del mundo: “La sinestesia que se produce en la mezcla de las percepciones sensoriales no da como resultado un vínculo entre el cielo y la tierra ni nos transporta al estado divino, sino que encuentra sus conexiones entre las experiencias sensoriales aquí en la tierra”.¹⁶³ Pero esta mezcla de las percepciones, si ya no conecta al poeta con lo divino, sí lo conecta con el mundo. La particularidad de sus percepciones es análoga a su particularidad espiritual.

Basten estos pocos ejemplos para mostrar que, además de discutir las cuestiones dictadas por sus adversarios, los modernistas también dedicaban algunas reflexiones sobre la poética que seguían y sus posibilidades estéticas y filosóficas.¹⁶⁴ En el prólogo a *Jardines de Francia* (1915), volumen en el que Enrique González Martínez reunió sus traducciones, Pedro Henríquez Ureña afirma: “Esta es, entre tanto, la fuerza que domina en nuestra poesía hispanoamericana: el simbolismo”.¹⁶⁵ El movimiento pasaría de ser una reflexión marginal y susurrada a convertirse en una fuente de interpretaciones que llegaría, por lo menos, hasta *Los hijos del limo* (1974), de Octavio Paz. Si bien no sería un tema atendido por la polémica ni, por lo tanto, merecería tantas páginas en la prensa, tampoco fue totalmente ignorado. No se puede negar que la imagen satánica y provocadora de Baudelaire fue imitada por los poetas, incluso por aquellos quienes también reflexionarían sobre las correspondencias de las

¹⁶³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁴ Sobre Nervo, José Olivio Jiménez destaca: “Además de aludir a ese carácter ucrónico y universal del simbolismo, en su más vasta potencialidad, el poeta mexicano tiene ya plena lucidez, en esa fecha, de algo que después tendió a olvidarse: que la tendencia expresiva simbolista era la más rica y central afluencia que nutría la poesía de su tiempo” (“La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (Algunos testimonios)”, en José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Taurus, Madrid, 1979, p. 51).

¹⁶⁵ Pedro Henríquez Ureña, “La poesía de Enrique González Martínez”, prólogo a *Jardines de Francia*, en Enrique González Martínez, *Obras*, El Colegio Nacional, México, 1995, t. 1, p. 407.

percepciones y adoptarían la sinestesia. Así ocurrió con Tablada. Pero Baudelaire fue para esos mismos escritores algo más que un modelo de provocaciones: fue un profundo aprendizaje poético.

La primera imagen de Baudelaire en la prensa mexicana se encontró envuelta en una polémica. Esa polémica no trataba sobre él, o no sólo sobre él, pero su nombre era mencionado en ella, tanto por un lado del debate como por el otro, junto con otros nombres de la nómina poética francesa. Fue designado como un iniciador y se le atribuía una influencia central en las nuevas tendencias literarias, pero tampoco representaba una figura única respecto a los distintos significados y valores que se le atribuían. A su lado se colocaban otros nombres malditos: Poe, Verlaine, Mallarmé, Huysmans... Las polémicas que lo invocaron discutían la literatura a dos niveles: en uno, la literatura como una práctica universal –que, sin embargo, solía limitarse a Occidente y tenía como punto centripeto a Francia–; en el otro, la literatura nacional –sin que se usara precisamente este término y sin que se definieran con precisión los que sí usaban. En los dos niveles se acudía, para el rechazo, al moralismo y a la tradición. ¿Había que dejar que la poesía se definiera a partir de las propuestas de los poetas franceses modernos? ¿Se debía permitir que esos literatos decadentes influyeran en una literatura nacional entendida como incipiente? Del otro lado, Baudelaire era un representante de la libertad, el cosmopolitismo y de los ideales espirituales simbolistas, entre otras cosas.

Las primeras interpretaciones de Baudelaire en la prensa mexicana son conflictivas y, por lo tanto, su primera “imagen” es compleja y contradictoria; sin embargo, también se encuentra reducida a las interpretaciones y las discusiones del momento. Su recepción, como lo muestran sus menciones en la prensa, delata el enfrentamiento a una influencia decisiva,

una que debía ser rechazada o continuada. Si Baudelaire no apareció como una novedad que debía ser presentada, sí fue un cambio que debía ser discutido. Esta interpretación, como vimos, no se limitó al mundo literario, sino que incluyó debates sobre el efecto de la literatura en la sociedad y en la mente de los lectores. El propósito de estas discusiones, y su importancia para la literatura, no concluía en Baudelaire, cuya interpretación era un punto de partida. ¿Cuál era entonces el propósito de rechazar o aceptar a Baudelaire? Rechazar o aceptar a los autores nacionales que comenzaban a seguirlo. El juicio que comenzaba en París terminaba en los periódicos de México. Pero el acusado ya no era Baudelaire, sino los baudelairianos.

I.2. Baudelaire: traductor y traducido

I.2.1. El traductor de Edgar Allan Poe

Si este trabajo siguiera un estricto orden cronológico, debería comenzar por las traducciones. No por las de los textos de Baudelaire, pues sabemos que al principio fue leído en francés, sino por las que él hizo. Antes que como poeta, Baudelaire influyó en el mundo hispánico mediante sus versiones de otro autor. Antes de ser interpretado, interpretó a otro. En la prensa española su nombre aparece mencionado primero con referencia a sus traducciones de Poe.¹⁶⁶ Según los obituarios, lo que más admiraban de él en España, al menos en el año de su muerte, era su trabajo sobre el norteamericano. “Ha fallecido en París Carlos Baudelaire, traductor de las obras de Edgar Poe”,¹⁶⁷ anunciaban algunos diarios españoles en el otoño de 1867. Esto no significa necesariamente que ignoraran la obra poética del francés, sino que Poe era

¹⁶⁶ Encarnación Medina Arjona, “Lectura. Recepción de Baudelaire en España”, *Rapsoda. Revista de Literatura*, 1 (2009), p. 120.

¹⁶⁷ Citado en *idem*.

un nombre importante en el mundo intelectual de la península, por lo que, para darle valor a Baudelaire, había que vincularlo a su maestro estadounidense. Además, en Francia, según Gautier, también fue ésa, al principio, su obra más reconocida: “Mais ce qui a fait surtout son nom célèbre, c’est sa traduction d’Edgar Poe ; car, en France, on ne lit guère des poètes que leur prose, et ce sont les feuilletons qui font connaître les poèmes”.¹⁶⁸ En uno de los obituarios que cita Medina Arjona, el redactor señala que el poeta recién fallecido fue influido fuertemente por el escritor que tradujo. Los compara elogiando la obra de ambos, pero de inmediato reprueba la inmoralidad de su literatura y de sus vidas decadentes. El traductor de Poe es como Poe: poeta maldito y entregado a una vida disipada, enloquecido antes de morir, muerto en una situación lamentable. Pareciera, según estos obituarios, que Baudelaire no sólo llevó la literatura de Poe a Francia, sino que también incorporó su figura, como si, además de su obra, hubiera traducido también su forma de vivir.

Ignoro si en Hispanoamérica la fama del traductor también antecedió a la del poeta. En todo caso, algunos de quienes conocían el inglés y pudieron acceder a esos textos en su idioma original, tal vez lo hicieron motivados por el éxito que tuvieron antes en Francia. O leyeron las traducciones que llegaban de España. Sergio Armando Hernández Roura advierte, sin embargo, que, aunque no se puede negar la influencia europea en la recepción de Poe en México, no hay que considerarla como el único motivo ni el más importante.¹⁶⁹

Muchas de las traducciones de Poe que se leyeron en los periódicos mexicanos y en el resto de Hispanoamérica provenían de España: “The very obvious conclusion arrived at, because of the similarity of the titles and because of the incidental mention of the various

¹⁶⁸ Gautier, art. cit., p. 48.

¹⁶⁹ Sergio Armando Hernández Roura, *La recepción e influencia de Edgar Allan Poe en México (1859-1922)*, tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2016, pp. 84.

collections from which the works have been translated, is that the Peninsula versions are very popular and quite common throughout Spanish America".¹⁷⁰ Este dato no vendría a cuento si no fuera porque en muchas de esas traducciones ibéricas, como lo demostró Englekirk, se nota que los traductores tomaron como base la versión¹⁷¹ de Baudelaire y no el original en inglés, o que por lo menos lo consultaron e imitaron varias decisiones tomadas por él. Dadas las evidencias, señala Englekirk, lo más seguro es que ocurrió lo primero. He aquí los argumentos. En primer lugar, los títulos en español son muchas veces traducciones literales de los títulos que usó Baudelaire:

the Frenchman's *Histoires extraordinaires* (1856) and his *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857) have been the unquestionable source of the long, uninterrupted line of Spanish versions that bear, in translation, the titles bestowed by Baudelaire upon Poe's collection of the *Tales of the Grotesque and the Arabesque* [...] The astonishing thing about these translations is that, with but few exceptions, the titles reveal their French origin.¹⁷²

El uso de la versión francesa para traducir al español resulta más evidente cuando los cuentos son publicados en libro, pues, además de los títulos, copian el orden que siguen los cuentos en las colecciones hechas por Baudelaire:

As further proof of the source of the Spanish versions of Poe, we may mention the almost invariable order in which the tales appear in the Spanish editions: that order following Baudelaire's selection with but a chance rearrangement of some of the tales that have all been taken *en masse* from either the *Histoires extraordinaires* or from *Nouvelles Histoires extraordinaires*.

Para finalizar, Englekirk compara varias frases del texto de origen con la traducción de Baudelaire y con la versión en español, y demuestra la literalidad con que los traductores españoles copian las frases de Baudelaire, sobre todo en oraciones que implicaron un reto

¹⁷⁰ John Eugene Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1934, p. 33.

¹⁷¹ Uso la palabra "versión" para referirme a traducciones particulares, como en el caso aquí referido: la versión de los cuentos de Poe hecha por Baudelaire. Véase Jean Delisle *et al.*, *Terminología de la traducción*, John Benjamins, Amsterdam, 1999, s.v. VERSIÓN.

¹⁷² Englekirk, *op. cit.*, p. 23.

para el poeta. La influencia de la versión francesa resulta innegable, sobre todo, cuando se comparan las traducciones que la siguen con aquellas hechas por traductores que se basaron en el original. Cambian los títulos y encuentran soluciones distintas a las frases complicadas. Tan populares fueron las traducciones de Baudelaire en España, advierte Englekirk, que ocurrió un efecto negativo: el conocimiento de los cuentos de Poe en ese país se limitó durante un tiempo a los textos que había traducido el francés. No me detendré a referir o analizar cuáles de esas traducciones españolas baudelairianas llegaron a México o cómo influyeron las versiones del francés directamente en las traducciones mexicanas, no sólo porque para esta investigación resultaría un detalle excesivo, sino porque además Hernández Roura ya ha hecho ese trabajo en su tesis doctoral.¹⁷³ Baste con insistir en la sospecha de que quizá Poe fue leído en México en la traducción de Baudelaire –mas no sólo en ese medio– y que varias de las traducciones que se publicaron en la prensa mexicana no traducían el original, sino su versión francesa.

No es extraño que primero se conociera a Baudelaire como traductor que como poeta. Comenzó a publicar sus traducciones y sus trabajos de crítica artística y literaria antes que *Les fleurs du mal*. Su primera traducción de Poe data de 1848. Las *Histoires extraordinaires* aparecen reunidas en libro en 1856. Un año después publica *Les fleurs du mal*. Su presencia en la literatura hispánica repite, relativamente y con tiempos distintos, su surgimiento en las letras francesas. Primero traductor, luego poeta. Este efecto se debe no sólo a la biografía de Baudelaire, sino también a la biografía de la cultura occidental. El francés era un acceso al resto de la literatura. El papel de Baudelaire como traductor de Poe no habría tenido

¹⁷³ Ver Hernández Roura, *op. cit.*, pp. 81-128.

importancia en nuestra lengua si no fuera porque París era la capital cultural de Occidente y gran parte de los escritores hispánicos leían en francés.

Aparte de haber sido traducido por él, Poe tiene otra importancia respecto a la recepción de Baudelaire en México. Algunos de los significados atribuidos al poeta francés ya habían sido utilizados para crear el perfil del norteamericano. Ya hemos visto como ambos nombres eran asociados o mencionados en la lista de los autores decadentes. En la prensa aparecen varias veces hermanados, no a causa de la traducción, sino de los vicios y la figura del poeta bohemio: “La extraña alma de Baudelaire se asimiló radicalmente a esa otra alma atormentada [Poe], ahogada prematuramente por un rosario de nubes alcohólicas”.¹⁷⁴ Si Baudelaire halló en Poe un reflejo de su propia imagen, la prensa encontró la continuidad de una nueva figura que Verlaine terminaría por mitologizar: el poeta maldito. Poe representaba un antecedente literario del que se podían obtener sentidos y significados para interpretar a Baudelaire, algo que, como veremos, no lo habría molestado. Balbino Dávalos declara a Poe como la raíz de la genealogía decadentista. Pero advierte que su influencia es indirecta, pues su literatura fue transmitida por los franceses: “Los decadentes de hoy no provienen de Verlaine, no descienden de Baudelaire, proceden de Edgar Poe a través de los últimos”.¹⁷⁵ La asociación se realiza en un doble sentido: Poe es entendido como el antecedente de Baudelaire y otros poetas franceses, pero también se admite que su fama y su reconocimiento se deben a que los franceses lo adoptaron como maestro.

Los dos poetas no sólo serán comparados por sus biografías decadentes; los críticos reconocen también similitudes estéticas: “Poe y Baudelaire, en celebridad y en culto se hermanaron, porque ambos señalaron, con brazo robusto, enigmáticas vías y nuevas músicas,

¹⁷⁴ “Heráldica”, *El Mundo*, 14 de julio de 1906, p. 3.

¹⁷⁵ Dávalos, art. cit., p. 336.

nuevos ídolos e ignoradas auroras”.¹⁷⁶ Además de constituir dos ejemplos de un nuevo personaje de la vida literaria moderna, los dos también son entendidos como creadores de una poética nueva, en la cual se asemejan sobre todo por lo grotesco y lo horroroso. Si primero Baudelaire influyó en la forma en que se leyó y se interpretó a Poe en México, en algún momento esa interpretación de Poe también influyó en cómo se interpretaba a Baudelaire, tanto a la figura como a la obra. A esa línea se sumaría otro traductor de Poe: Stéphane Mallarmé. Cuando éste muere, en 1898, sus obituarios, al igual que los de Baudelaire, también reconocerán sus traducciones del poeta norteamericano: “Otra de las glorias de Mallarmé (compartida por cierto con Baudelaire) consiste en haber traducido maravillosamente las obras poéticas de Edgar Poe”.¹⁷⁷ Si bien en varios artículos y en un poema de Tablada, Poe es catalogado junto con otros poetas estadounidenses, su asociación principal se establecerá con sus traductores franceses, responsables en gran medida de su canonización decimonónica.

La semejanza con Poe la entendió el propio Baudelaire, quizá desde que comenzó a leerlo. Es bastante conocida la frase con que justifica sus traducciones, escrita en una carta a Théophile Thoré: “Savez-vous pourquoi j’ai si patiemment traduit Poe? Parce qu’il me ressemblait”.¹⁷⁸ A diferencia de Eugène Delacroix y de Richard Wagner —artistas sobre quienes escribió con admiración, pero sin identificarse del todo—, en Poe, Baudelaire reconoció un buen antecedente para defender sus propias concepciones sobre la poesía y para señalarlo como un pionero de su nueva forma de entender la relación entre el arte y la sociedad. La diferencia entre Poe y los otros dos ídolos de Baudelaire es que aquél practicaba

¹⁷⁶ “Heráldica”, p. 3.

¹⁷⁷ “Muertos ilustres”, *El Nacional*, 2 de octubre de 1898, p. 1.

¹⁷⁸ Charles Baudelaire, *Correspondance*, ed. Claude Pichois y Jean Ziegler, Gallimard, París, 1973, t. II, p. 386.

el mismo tipo de arte y llevaba también una vida “decadente”, lo cual no se puede decir ni del pintor romántico ni del reformador de la ópera. Baudelaire escribe aquella frase en una carta en la que niega que esté imitando a Poe, ya que su lectura no fue el hallazgo de un modelo, sino el reconocimiento de una biografía y una poética paralelas. Por muy original que intente ser un autor moderno, no quiere ser totalmente excepcional en sus innovaciones, sobre todo si éstas desafían el gusto y la moral.

Baudelaire no negará los atributos “negativos” de la vida de Poe, ni la imagen decadente que se ha hecho de él en la prensa, pero le otorgará valores distintos, tal y como otros harán con él después. En un texto de 1852, declara: “Je le dis sans honte, parce que je sens que cela part d’un profond sentiment de pitié et de tendresse, Edgar Poe, ivrogne, pauvre, persécuté, paria, me plaît plus que calme et *vertueux*, un Goethe ou un W. Scott” (B, II : p. 288). Si prefiriera esa imagen decadente a la del autor clásico, “virtuoso”, como dice él, se debe a que se reconoce en ella. Poe no es el tipo de autor que Baudelaire quiere ser, sino el que ya es. Se podría hablar del nacimiento de una figura nueva. Así como usamos la categoría del “antihéroe” moderno podríamos pensar en el “antiautor”, quien ya no se coloca como una cumbre ejemplar de la sociedad, sino que habita sus márgenes y padece su desprecio y sus miserias. Esta antiautoría es discursiva, pues si bien las biografías de quienes la sustentan difieren de las de autores admirados durante el Neoclasicismo o el Romanticismo, sus formas de publicar y de participar en el medio literario no son necesariamente excepcionales. Sin embargo, como discurso, sirve para legitimarse en contra de un medio literario que tiene una idea de genio contraria a la del genio maldito.

Los dos también coinciden en la embriaguez, tan importante para la concepción estética baudelairiana, pues el exceso de alcohol en el norteamericano, así como el consumo de opio en su traductor, va más allá de la voluntad de vivir con hábitos reprobados por la

burguesía. Se trata, según Baudelaire, de una exploración estética : “je crois que dans beaucoup de cas, non pas certainement dans tous, l’ivrognerie de Poe était un moyen mnémonique, une méthode de travail, méthode énergique et mortelle, mais appropriée à sa nature passionnée” (B, II : p. 315). De este modo, el vicio, considerado en general como una desviación anti-higiénica, es reinterpretado como un método para la elaboración del arte, idea a la que Baudelaire volverá después cuando hable del opio y el hachís. Si bien lamenta que Poe haya muerto a causa del alcohol, encuentra una relación entre el consumo de sustancias y la producción de una obra de arte. Al construir la imagen de un artista ebrio, aumenta la distancia entre esta nueva figura de poeta y la del poeta clásico y sobrio, pues la embriaguez se debe a la pasión, con lo cual Baudelaire afirma la importancia que comienza a tener la irracionalidad en la poesía.

Otra de las circunstancias que sirven a Baudelaire para configurar en Poe su idea sobre el poeta es el malestar que le provoca la sociedad en la que vive. El poeta moderno, según Baudelaire, habita una contradicción entre su conciencia y la sociedad de la que no logra salir. Estados Unidos aparece entonces como el mejor ejemplo de una sociedad antipoética y Poe como el primer héroe de este conflicto moderno:

Les États-Unis ne furent pour Poe qu’une vaste prison qu’il parcourait avec l’agitation fiévreuse d’un être fait pour respirer dans un monde plus amoral, –qu’une grande barbarie éclairée au gaz,– et que sa vie intérieure, spirituelle, de poète ou même d’ivrogne, n’était qu’un effort perpétuel pour échapper à l’influence de cette atmosphère antipathique (B, II : p. 297).

Esto no significa que Baudelaire considere que Poe habría sobrevivido mejor en París. Francia no estará excluida de estas consideraciones, sólo que Estados Unidos representará el punto extremo de una sociedad regida por el utilitarismo antes que por la espiritualidad. En este fragmento se nota con mayor claridad la distancia que se crea entre el poeta y su nación, una distancia que Baudelaire experimenta como hecho, pero que a la vez reelabora. La

distancia, para los escritores franceses, terminará por ser antagonismo: muchos de ellos terminaron enjuiciados, incluidos Flaubert y el autor de *Las flores del mal*. Baudelaire también intenta crear un retrato del artista como personaje amoral. La cuestión sobre el moralismo y el arte representará una de las causas más importantes del conflicto entre esta nueva figura literaria individualista, la cual busca sus propios valores estéticos, y la sociedad que intenta censurar la creación de esos valores o la representación de aquellos que no coincidan con los suyos. En Poe, Baudelaire halla una resistencia a la idea del arte como instrumento adoctrinador. Por ello, al escribir sobre él, lanza una de las consignas más claras del arte por el arte: “La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s’assimiler à la science ou à la morale ; elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même” (B, II : p. 333). No es gratuito el hecho de que Baudelaire se interese por un cuentista fantástico y policial, aun cuando él no practicó el género. Poe escapa a la representación realista y sus personajes no son ejemplares de bondad ni representantes de los buenos sentimientos. Baudelaire lo admira porque encuentra en él un primer ejemplo de un artista que se atreve a llevar más allá los valores que había introducido el Romanticismo en la literatura.

Como suele suceder cuando un escritor escribe sobre otro, Baudelaire crea en Poe un personaje que le sirve para crear el propio y elaborar su propia postura estética. No sorprende, entonces, que al escribir sobre él, reniege del término “literatura de decadencia” y que describa al norteamericano como un dandy: “il a le dandy, suprême incarnation de l’idée du beau transportée dans la vie matérielle, celui qui dicte la forme et règle les manières” (B, II: p. 326). Si Baudelaire no se estaba definiendo a sí mismo en esta frase, al menos estaba definiendo el ideal hacia el que aspiraba. El dandy no sólo se rige por la estética antes que por cualquier otro valor social, sino que además define las reglas estéticas de su vida. No sólo

es la forma la preocupación principal de la existencia –una preocupación que no está desvinculada, sino regida por lo espiritual–, sino que él mismo debe crear una forma propia. Una de las características más interesantes del poeta moderno que define Baudelaire es el hecho de que no desea vivir fuera de su sociedad. Si bien la respuesta a cuál es la relación entre el poeta y su medio es el antagonismo, la respuesta a cómo debe vivir el poeta no consiste en ningún retiro ni en un retorno mítico a la naturaleza. El poeta debe vivir en la ciudad, chocando con la multitud que lo desprecia, peleando contra las normas y los juicios que intentan constreñirlo, “aprisionado en una atmósfera antipática”, como dirá sobre Poe. Así lo ha señalado José Ricardo Chaves: “los tardorrománticos hicieron de la ciudad su centro de operaciones, en la tradición tanto de Poe como de Baudelaire del hombre en la multitud, no fundido con ella, sino aislado, dentro de ella pero no con ella, exiliado de este mundo y con las claves perdidas para acceder al otro, al espiritual”.¹⁷⁹ De esa paradoja nace el dandy, quien contrapone lo estético a las dinámicas del progreso, pero quien necesita despreciar esa modernización para ser moderno. Y también de esa paradoja nacen los poemas en prosa sobre París y las ideas baudelairianas sobre la modernidad.

Aunque admira el apasionamiento de Poe y justifica su disipación, Baudelaire señala que esa forma de vida no contradice el trabajo literario. De hecho, como hemos visto en lo que dice sobre el alcoholismo, la relaciona con la prolijidad. Poe era un hombre con una vida complicada y murió joven, mas eso no le impidió escribir mucho: “car ce singulier homme, malgré sa vie dérégulée et diabolique, a beaucoup produit. Poe se présente sous trois aspects: critique, poète et romancier; encore dans le romancier y a-t-il un philosophe” (B, II : p. 272).

¹⁷⁹ José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura del fin del siglo XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, p. 18.

Baudelaire acepta el significado biográfico que se ha atribuido a Poe. Se identifica con él, por lo que a la par de la figura bohemia le interesa crear una figura intelectual seria. En su identificación con el norteamericano, además, intuye una filiación filosófica. Define a Poe como un apasionado, pero eso no contradice que lea sus cuentos como los laboratorios de ideas de una mente singular. Admira su poética irracional y dramática, pero también la inteligencia que reflexiona y diseña los enigmas de las historias. Baudelaire intenta demostrar que el objeto de su crítica es más complejo que los significados que ha creado la prensa. El borracho también filosofa, tiene un método artístico, escribe crítica literaria... Sin refutar la imagen de poeta disipado –y consciente de que esa imagen incomoda a la burguesía–, Baudelaire elogia el rigor artístico de Poe.

La concepción del mal en la obra de Baudelaire se define por su relación con la psicología humana. Aunque escribe una letanía a Satán y hace referencias diabólicas e infernales, el mal de Baudelaire pertenece más a este mundo que a cualquier horror metafísico. El primer verso de su poemario no hace referencia a demonios ni a males naturales: “La sottise, l’erreur, le péché, la lésine” (B, I: p. 6). El mal es un efecto de la psicología y, además, es cotidiano. Esa es otra de las coincidencias que halla en Poe. La presencia de la maldad en los personajes del norteamericano resulta para Baudelaire un avance estético y una posibilidad psicológica:

[Poe] a vu clairement, a imperturbablement affirmé la méchanceté naturelle de l’Homme. Il y a dans l’homme, dit-il, une force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte ; et cependant, sans cette force innommée, sans ce penchant primordial, une foule d’actions humaines resteront inexplicables, inexplicables. Ces actions n’ont d’attrait que *parce que* elles sont mauvaises, dangereuses ; elles possèdent l’attraction du gouffre. Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l’homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau. (B, II : pp. 322-323)

Poe, según la lectura de Baudelaire, muestra esta parte oculta y contradictoria de la condición humana, una parte que la sociedad intenta negar. Más que el diabolismo y la embriaguez, los une el pesimismo antropológico. Justo cuando los discursos oficiales entienden la humanidad como una fuerza positiva que avanza hacia el mejoramiento y el bien, en la literatura resurge la imagen del ser humano que padece los malestares de la existencia, pero también los provoca. Sin embargo, no fue necesariamente esta exploración de la psicología y la maldad humana la imagen que prevaleció en la prensa ni la que más influyó en los escritores posteriores. La imagen que los escritores decimonónicos mexicanos tenían de Poe era hasta cierto punto –pero no sólo– esta figura que Baudelaire había definido a su semejanza. Sin embargo, los significados atribuidos a Baudelaire no se limitarán a repetir los que se habían atribuido a Poe. Con el paso de los años, los lectores le dieron más importancia al francés y lo señalaron como el punto de partida de la poesía moderna. Aunque sus seguidores mexicanos también se comportarán como bohemios, se declararán satánicos y crearán sobre sí mismos leyendas de poetas malditos, no siempre seguirán a sus modelos en la exploración psicológica contradictoria del ser humano.

He decidido analizar brevemente cómo interpreta e inventa Baudelaire –traductor, crítico, teórico y poeta– la figura literaria de Poe junto con los significados que le asocia la prensa, porque esa será el nuevo modelo de poeta que influirá en los modernistas. Muchas de las características que atribuye a Poe, características incómodas y poco convencionales, serán las que definirán la idea sobre cómo debe ser un poeta en el *fin de siècle*. En sus traducciones y sus ensayos sobre el autor de “The Raven”, Baudelaire abrió la puerta por donde entrarían a la literatura él mismo y sus seguidores.

1.2.2. Los poetas mexicanos traducen a Baudelaire

La primera traducción al español de *Les fleurs du mal* apareció en 1905, 48 años después de su publicación en francés, cuando Baudelaire ya era un autor bastante conocido en el mundo hispánico. La traducción estaba firmada por el poeta español Eduardo Marquina, quien entregó una versión modernista, con bastantes libertades creativas, muchas veces con malos resultados, otras con versos que son verdaderos hallazgos, aun cuando se alejen del sentido y la forma del original. Marquina utilizó “la edición de Calman-Levy [sic], particularmente mala, llena de erratas torpes, ya denunciadas y rectificadas por la crítica. Pero esas erratas fueron desgraciadamente respetadas por el traductor”.¹⁸⁰ A pesar de que no es recomendable como traducción en sí, el trabajo de Marquina sigue siendo interesante. Su lectura debió influir a varios poetas hispanos del siglo XX, quienes no podían acceder a la versión francesa o sencillamente querían leer el libro en castellano. Más allá de esa posible influencia, sus alteraciones al texto revelan una visión particular del modernismo. No fue, sin embargo, el primer libro de Baudelaire que se tradujo. Sin tomar en cuenta sus ensayos sobre Poe, los cuales venían incluidos en las primeras colecciones (1884) que reunían algunos cuentos del norteamericano, la primera obra de Baudelaire que se tradujo al español fue *Los paraísos artificiales*, publicada en Madrid en 1894.¹⁸¹ Esto prueba que muchos lectores españoles e hispanoamericanos leían al poeta en francés.

En México, hasta donde he indagado, los primeros en traducir los poemas en verso de Baudelaire fueron poetas. Si creemos en lo que dice, el primero en traducirlo fue Puga y Acal, en 1888, quien elaboró una versión de “La géante”. El poema aparece en *Lirismos de*

¹⁸⁰ Antonio Bueno García, “*Les fleurs du mal* de Baudelaire: historia de su traducción, historia de la estética”, en *La traducción. Metodología / Historia / Literatura. Ámbito hispanofrancés*, ed. Francisco Lafarga, Albert Rivas y Mercedes Tricás Preckler, PPU, Barcelona, 1995, p. 266.

¹⁸¹ Medina Arjona, art. cit., p. 123.

antaño, colección de 1923, en cuya introducción el autor informa: “Escribí y publiqué esos versos en periódicos y revistas de diferentes ciudades, desde los dieciocho años a los cuarenta y ocho”.¹⁸² No he hallado su publicación en la prensa, pero la fecha tampoco me parece imposible. El siguiente fue Tablada, quien comenzó a publicar sus versiones en periódicos y revistas durante la última década del XIX.¹⁸³ Los otros dos poetas traductores fueron Balbino Dávalos y Enrique González Martínez, quienes publicaron sus versiones de los poemas de Baudelaire en sus respectivas colecciones de poemas traducidos del francés: *Musas de Francia* (1913), del primero, y *Jardines de Francia* (1915), del segundo.

Acaso sea innecesario advertir que estas traducciones fueron más un ejercicio poético, más un acto de apropiación que de difusión. Los cuatro poetas traductores que he mencionado incluyen sus versiones de Baudelaire en sus obras. ¿Para qué referir estas traducciones si Baudelaire fue leído en francés y sus autores no tenían como fin dar a conocer estos poemas a lectores hispanos? Claudio Guillén señala que la traducción, dado que implica un proceso lingüístico, inevitablemente conlleva la comunicación intercultural: “Traducir es introducir. Traducir es trasladar verbalmente de un espacio a otro, no sólo textos sino cosas, muestras, miembros, retazos de culturas dispares”.¹⁸⁴ A ello hay que sumar el hecho de que las traducciones hechas por poetas tienen un valor distinto. No intento darle un rango especial a las traducciones hechas por escritores, como si sólo por esa razón fueran mejores que las de otros traductores; sin embargo, suelen tener otros objetivos. No sólo vierten una obra a su propio idioma, sino que la convierten en una pieza de otro sistema literario y, a veces, también

¹⁸² Manuel Puga y Acal, *Lirismos de antaño*, Victoria, México, 1923, p. V.

¹⁸³ Tablada es, a mi gusto, el traductor más interesante de Baudelaire en México, al menos en esa época. Sin embargo, analizaré sus traducciones en el siguiente capítulo.

¹⁸⁴ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona, 2005, p. 324.

en páginas de sus obras completas. De este modo, la idea de que traducir es reescribir tiene otro sentido, ya que para un poeta la reescritura es apropiación. Al trasladar un poema de un idioma a otro, los poetas reescriben desde una poética particular que sigue o por lo menos se comunica con la poética del resto de su obra. Podría decirse que no sólo traducen del francés al español, sino del francés baudelairiano al español modernista, o incluso, por ejemplo, al español de Tablada.

Además de una reescritura, la traducción exige interpretar lo traducido. Sería falaz decir que cada traducción representa una obra distinta, como si el *Hamlet* de Tomás Segovia fuera una obra muy diferente al de José Méndez Herrera. Sin embargo, sí representan lecturas diferentes de la obra. Toda traducción es una interpretación. Todo texto trasladado de un contexto a otro implica una lectura diferente, porque, como advierte Guillén, siempre hay un público nuevo.¹⁸⁵ El primer receptor de este proceso es su propiciador, es decir, el traductor que vierte la obra. El traductor es un hermeneuta y toda traducción una forma de leer, por lo que, al analizar la incorporación de un escritor en una tradición distinta, la traducción no aparece sólo como un dato. Su análisis no puede consistir sólo en una historia que refiere a partir de qué fechas tal obra pudo ser leída en tal idioma y en qué medios. El traductor ya ha leído por nosotros, por lo que estudiar una traducción implica desentrañar una lectura. Como lo observa Luis Vicente de Aguinaga: “Leer las traducciones que se hayan hecho de un poeta quizá no sirva para entender a ese poeta, pero sí para entender lo que se haya pensado a propósito suyo en ciertas épocas y países”.¹⁸⁶ Así, al revisar estas versiones de Baudelaire

¹⁸⁵ Guillén explica el proceso de traducir de la siguiente manera: “La comunicación arranca de unos signos existentes y pertenecientes a un segmento *I* para establecer otro grupo de signos destinados a funcionar dentro de un segmento *II* perteneciente a otro sistema lingüístico, con destino a un público nuevo” (*ibid.*, pp. 317-318).

¹⁸⁶ Luis Vicente de Aguinaga, “Mallarmé (todavía) entre nosotros”, en Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard / Un lance de dados jamás abolirá el azar*, trad. Francisco Estrada y Samuel Bernal, Ámbar, Guadalajara, 2016, p. 9.

hechas por poetas, podemos entender una de las formas en que fue leído, interpretado e incorporado a otra literatura, de una forma distinta, aunque no necesariamente antagónica, de cómo era interpretado cuando sus comentaristas lo mencionaban en la prensa.

1.2.2.1. “La géante”: Puga y Acal, Dávalos, González Martínez, Díaz Mirón

Sin contar a Tablada, hubo un poema en el que coincidieron los poetas mexicanos que tradujeron a Baudelaire: “La géante”, cuyo título los tres vertieron como “La gigante”. En estas versiones se pueden observar las características de su método de traducción: las dificultades, las decisiones, las preferencias... Podemos notar en ellas las convenciones estéticas que los separaban del poeta francés y también las que lo acercaban a su poética. He aquí el original y sus traducciones:

Baudelaire	Puga y Acal
<p>Du temps que la Nature en sa verve puissante Concevait chaque jour des enfants monstrueux, J’eusse aimé vivre auprès d’une jeune géante, Comme aux pieds d’une reine un chat voluptueux.</p> <p>J’eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme Et grandir librement dans ses terribles jeux ; Deviner si son cœur couve une sombre flamme Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux ;</p> <p>Parcourir à loisir ses magnifiques formes ; Ramper sur le versant de ses genoux énormes, Et parfois en été, quand les soleils malsains,</p> <p>Lasse, la font s’étendre à travers la campagne, Dormir nonchalamment à l’ombre de ses seins, Comme un hameau paisible au pied d’une montagne (B, I : pp. 22-23).</p>	<p>En la era remota en que Natura, joven aún, fecunda, prepotente, vástagos de monstruosas dimensiones creaba diariamente, cerca de una gigante haber vivido quisiera, como vive, descuidado, un gato soñoliento y voluptuoso a los pies de una reina recostado.</p> <p>Quisiera de su cuerpo haber seguido el desarrollo formidable y lento, y de su enorme alma femenina en el florecimiento, haber mirado, al asomarse al fondo de sus pupilas, las agitaciones y las inesperadas inquietudes del sordo despertar de sus pasiones.</p> <p>Quisiera, de sus formas colosales, haber montes y valles recorrido, cual se recorren las de algún lejano país desconocido, y haber, cuando la hicieran los agostos tenderse de los prados en la alfombra, como una aldea al pie de una montaña,</p>

	dormido de sus pechos a la sombra. ¹⁸⁷
Dávalos	González Martínez
<p>Quando Naturaleza con su vigor pujante a diario concebía un nuevo ser monstruoso, quisiera haber vivido con la hija de gigante, cual cerca de una reina un gato voluptuoso.</p> <p>¡Qué gloria haberla visto, en sus terribles juegos, crecer, al par que en alma, en cuerpo majestuoso, y adivinar la llama de sus ardientes fuegos en sus pupilas, húmedas bajo sopor nubloso!</p> <p>Sus atléticas formas recorrer lentamente; de sus enormes piernas, trepar por la vertiente y, a veces, en verano, cuando el calor asombra, que el fatigado cuerpo tendiera en la campaña, de sus enormes senos dormir bajo la sombra como apacible choza al pie de la montaña.¹⁸⁸</p>	<p>Allá cuando la Tierra, con numen poderoso, engendros concebía de magnitud que espanta, yo estar querido hubiera al pie de una gigante, como a los de una reina un gato voluptuoso.</p> <p>Mirar desenvolverse su juventud tranquila, verla crecer magnífica entre monstruosos juegos, adivinar de su alma los escondidos fuegos tras de las nieblas húmedas de su vasta pupila.</p> <p>Recorrer a mi antojo sus formas esplendentes, de sus piernas titánicas trepar por las pendientes, y cuando se tendiera rendida en la campaña, en estivales días de ardor y lumbre llenos, dormir bajo la sombra de sus enormes senos cual plácida aldehuela al pie de una montaña.¹⁸⁹</p>

La traducción de los versos suele implicar mayores alteraciones que la traducción de la prosa. Resulta imposible mantener el metro, el ritmo y la rima sin modificar uno de esos tres elementos y el contenido del poema original. A ello hay que sumar la creatividad y los límites del poeta traductor. En cuanto a su forma, las tres versiones de “La gigante” varían. Dávalos y González Martínez traducen buscando una forma equivalente a la del texto de origen: un soneto en alejandrinos. Sin embargo, las estructuras de sus rimas son distintas. Dávalos conserva el ABAB de los cuartetos del original y sigue el orden de las rimas de los tercetos. González Martínez, en cambio, no conserva la forma de las rimas que usa Baudelaire. Acaso esta diferencia nos indica que, si bien los dos intentan hacer en español un poema similar al original francés, Dávalos se preocupa más por repetir la forma de la manera más exacta posible. Puga y Acal, en cambio, traduce con más libertad. En vez de trasladar el soneto con

¹⁸⁷ Puga y Acal, *op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁸ Balbino Dávalos, *Musas de Francia*, Limitada, Lisboa, 1913, p. 36.

¹⁸⁹ Enrique González Martínez, *Jardines de Francia*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1985, p. 18.

otro soneto, utiliza tres estrofas de ocho versos, en las que los primeros tres y los últimos cuatro son endecasílabos, y el cuarto es heptasílabo. Sólo hay rima consonante en los versos pares; el resto son versos blancos. El cambio estrófico no sirve en este caso para conservar mejor el sentido; al contrario, la alteración estrófica concuerda con el objetivo de Puga y Acal, quien intenta hacer una traducción más libre que las que harán Dávalos y González Martínez. Muchas decisiones que los tres tomarán para traducir este y otros poemas de Baudelaire se deben, en su origen, a las exigencias del metro o la rima. Que tengan que modificar el contenido de un verso francés para convertirlo en uno castellano resulta casi inevitable; pero lo significativo es la forma en que eligen modificarlo.

Además, la traducción siempre se realiza no sólo a un idioma, sino a un momento y un contexto específico de ese idioma. Los traductores siguen convenciones lingüísticas que no necesariamente corresponden a las del texto de partida. Los poetas mexicanos que comienzan a traducir a Baudelaire, más que al español mexicano, lo traducen al español mexicano modernista. A ello hay que sumar la lengua literaria individual, el “habla” poética de cada uno, con la cual se explican algunas de las diferencias en sus traducciones. Si bien el español modernista hispanoamericano está muy influido por los distintos movimientos poéticos franceses de la segunda mitad del siglo XIX, y entre ellos por el francés de Baudelaire, algunas de las características de su lengua literaria se deben a la tradición hispánica o a las condiciones propias del movimiento. Por lo tanto, traducir un poema implica convertirlo en los metros y los ritmos de otro idioma, pero también en las convenciones lingüísticas de una lengua literaria específica.

En el primer verso del primer terceto, Baudelaire refiere las “magnifiques formes” de la gigante. González Martínez cambia el adjetivo por uno menos común: “esplendentes”. Los

otros dos traductores tampoco traducirán literalmente “magníficas”. Puga y Acal usa “colosales” y Dávalos “atléticas”. En los tres casos, se trata de palabras más rebuscadas que la original. El rebuscamiento guiará la traducción de varias frases y palabras. No es algo raro. Baudelaire también se sirve en ocasiones de palabras ampulosas; el rebuscamiento lingüístico de sus versos se vuelve notable sobre todo cuando se lo compara con el lenguaje de los poemas en prosa, el cual es más común y sencillo. Los simbolistas, sobre todo Mallarmé, en una búsqueda de oscuridad y rareza, acudirán a las partes más envejecidas y ocultas del diccionario. En consecuencia, los modernistas adoptarán este precepto en general –aunque no todos y no siempre– y buscarán un léxico poético que se distinga de las palabras usuales; la convención poética se convertirá en rebuscamiento individual en poetas postmodernistas y vanguardistas, como Ramón López Velarde o César Vallejo, quienes mezclarán palabras o frases cotidianas con un vocabulario extravagante, muchas veces ni siquiera extraído de la convención poética, sino de jergas especializadas. No basta con señalar que los poetas que traducen “La géante” no buscan hacer traducciones literales; acaso se podría decir que Dávalos intenta ser fiel, pero también intenta ser poético, es decir, poético de acuerdo a las convenciones modernistas. “Magníficas” acaso les parecía repetitivo o poco literario.

En su versión de otro soneto de Baudelaire, “La beauté”, Dávalos traslada “rêve de pierre” como “sueño de mármol”.¹⁹⁰ Según Claude Pichois, este poema ha sido interpretado como un credo parnasiano (B, I: p. 871). ¿Acaso Dávalos quería hacerlo más parnasiano aún? Me parece que el “sueño de piedra” con que se compara la belleza es mucho más coherente con el resto de la estrofa, sobre todo con el último verso, pero seguramente Dávalos interpretó piedra como metonimia de mármol. No es una frase rebuscada en sí, pero sí más

¹⁹⁰ *Musas de Francia*, p. 35.

convencionalmente poética. En algunos casos, la sustitución de una palabra parece deberse a un uso particular del español, es decir, al gusto por palabras menos usadas, como es el caso de González Martínez, quien es rebuscado sobre todo cuando traduce verbos. En su versión de “L’idéal”, por ejemplo, cambia “laisse” por “lego”; también convierte “tes appas façonnés” en “formas repulidas”.¹⁹¹ Este gusto por el rebuscamiento cambia ligeramente el significado, pero no lo altera demasiado. En otros casos, como en la frase que traduce Dávalos, el rebuscamiento se relaciona con acercar el original a la convención literaria modernista.

También ocurre el caso contrario: se sustituye la palabra original por una más común. González Martínez, por ejemplo, al traducir “El ideal”, sustituye el “vaurien” que adjetiva al siglo por “insulso y frío”; “vaurien” no significaba eso, pero acaso sus equivalentes en español no completaban el metro o al traductor le resultó muy extraño que un siglo fuera “bribón” o “canalla”, y prefirió adjetivos más comunes, a pesar de que alteran bastante el sentido de la frase. A veces también añaden palabras. Baudelaire no adjetiva los senos de su gigante. Dávalos y González Martínez los llaman “enormes”. Baudelaire ya ha usado este adjetivo para describir las rodillas; González Martínez cambia las rodillas por piernas y adjetiva con “titánicas”. Dávalos repite el adjetivo, pero también se lo atribuye a las piernas. En todos los casos el adjetivo es innecesario: si se describe a una gigante, resulta una obviedad insistir en la enormidad de sus miembros, salvo que los traductores, por su gusto, quisieran volverla más voluptuosa. En el original, sin embargo, resulta más justificable: la enormidad de las rodillas sirve para reforzar la hipérbole de la pendiente por la que trepa el poeta.

¹⁹¹ *Jardines de Francia*, p. 17.

Pero si a los traductores de Baudelaire les gusta usar palabras rebuscadas, no tendrán el mismo gusto por trasladar imágenes difíciles. El rebuscamiento es una consecuencia de una convención literaria; en cambio, cuando aparece una figura original, distinta a los hábitos poéticos de la tradición, los traductores buscan sustituciones más convencionales o simples. En las versiones de “La gigante” ocurre en dos ocasiones y ninguno de los tres poetas logra repetir el efecto del original. El primer caso se da cuando traducen los dos versos que cierran el segundo cuarteto: “Deviner si son cœur couve une sombre flamme /Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux”. Ninguno de sus tres traductores logra trasladar el oxímoron de “una llama oscura”, oculta en la humedad, y alteran demasiado la imagen de “las nieblas que nadan en los ojos”, por no hablar de la relación que guardan entre sí ambos versos. Puga y Acal los reescribe. Si bien en el original el oxímoron tiene una referencia psicológica, el traductor lo reduce a abstracciones: la llama oscura se convierte en “agitaciones” e “inquietudes”. Termina la imagen con un lugar común: “el sordo despertar de sus pasiones”.

La traducción de Dávalos resulta pleonástica: quiere adivinar “la llama de sus ardientes fuegos”; en vez de usar las sílabas del verso para añadir un adjetivo o una frase que equivalga al efecto del oxímoron, sobrecarga el significado del fuego, con lo cual la melancolía encendida que sugiere Baudelaire se convierte en una pasión exagerada. Tampoco acierta al trasladar la imagen de las pupilas. Añade innecesariamente la idea de “sopor” y se pierden totalmente las “nieblas que nadan en los ojos”. La traducción está menos alejada del original que la de Puga y Acal, pero también pierde la potencia de los tropos que utiliza Baudelaire. No sustituye la idea, pero sí la simplifica.

Quien logra trasladar mejor la retórica baudelairiana en estos versos es González Martínez. Acaso el metro le impide repetir los mismos efectos, pero al menos intenta reproducir la complejidad de las imágenes. No traduce el oxímoron, pues prefiere sintetizar la idea: cambia corazón por alma e interpreta el verbo “couver” como “ocultar” en vez de “incubar”. No usa el adjetivo antitético para el fuego, sino uno que sintetiza la idea del verso en francés: “los escondidos fuegos”. También se debe al cuidado del metro que no incluya el verbo “nadar” en el verso siguiente, el cual simplifica un poco: “tras de las nieblas húmedas de su vasta pupila”. La imagen es compleja y tal vez poéticamente atrevida para las convenciones modernistas. Sin embargo, su sentido no es oscuro. Es complicado respecto a la retórica, no respecto al significado. Acaso el oxímoron no les gustaba o les resultaba demasiado violento.¹⁹²

Si bien esos dos versos representan una construcción poética difícil de interpretar y trasladar al español, los tres traductores tampoco aciertan a traducir la originalidad de una frase más sencilla, aunque igual de sugestiva, que el oxímoron antes citado. En el verso con el que cierra el primer terceto, Baudelaire menciona “les soleils malsains” del verano. La traducción de González Martínez es tautológica y más dramática: “en estivales días de ardor y lumbre llenos”; la de Dávalos podría ser entendida como un oxímoron, pero desecha el significado enfermizo del original: “y, a veces, en verano, cuando el calor asombra”; Puga y Acal prefirió una sinécdoque que pierde todo el sentido del verso francés: “los agostos”.¹⁹³

¹⁹² Cómpanse las traducciones mexicanas con la más lograda de Eduardo Marquina, quien conserva el oxímoron y, a pesar de la simplificación, logra una imagen similar en el segundo verso: “adivinar lo oculto de una llama sombría / en las nieblas que mojan sus ojos bruscamente” (Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, trad. Eduardo Marquina, pról. José María Álvarez, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 77).

¹⁹³ En este caso, Marquina no ofrece una versión menos deficiente. También repite la sinécdoque: “en agosto”.

No muestro estos ejemplos para comprobar que los tres poetas son malos traductores. Al contrario, creo que sus traducciones son buenas y, de hecho, a pesar de que se alejan de los significados del original, en varias ocasiones proponen traducciones bastante interesantes. Sin embargo, su resistencia a trasladar los versos novedosos y los tropos violentos de Baudelaire a figuras poéticas atrevidas en castellano delata la forma de leer al poeta francés y la diferencia entre su poesía y las convenciones de la lengua poética modernista. Baudelaire seguía siendo un poeta cuya originalidad superaba las reglas poéticas, aun aquellas de los poetas modernos que seguían sus pasos. No creo que las traducciones que he citado antes se justifiquen sólo por las dificultades de la métrica o el gusto de los traductores; la diferencia entre las figuras del original y las frases comunes de estas tres versiones en español se debe a que quedaban partes de la poética baudelaيرية que seguían siendo extrañas o que incluso pasaban desapercibidas.

Esa diferencia también se puede comprobar en las otras traducciones de Baudelaire firmadas por Dávalos y González Martínez. En “La beauté”, la belleza declara que inspirará en el poeta un amor “*éternel et muet ainsi que la matière*”. Dávalos conserva los adjetivos, pero no la comparación, con lo cual altera el sentido general de la idea: “amor eterno y mudo de grandes ideales”. En el verso de Baudelaire, el amor, al ser comparado con la materia, adquiere indiferencia, lo cual manifiesta el concepto de la belleza que concibe Baudelaire, en el que lo estético se eleva por encima de los valores humanos. Más cursi, Dávalos sustituye la comparación con el lugar común de los grandes ideales, con lo que contradice el verso en francés.

En su traducción de “L’Idéal”, González Martínez vierte la frase “*une fleur qui ressemble à mon rouge idéal*” en una más convencional: “la roja flor que sacie a mi ideal de

fuego”. Cambia la sinestesia –Baudelaire le da color a un concepto abstracto– para retribuir su color a la flor, y altera el verbo; el poeta ya no busca una flor que se asemeje a su ideal, sino una que lo sacie. Una vez más, estas alteraciones van en detrimento del poema o, como en el último verso, reducen las alusiones. En francés se lee: “tes appas façonnés aux bouches des Titans”; el verso de González Martínez pareciera mantener, con algunos cambios, el sentido del original: “tus formas repulidas con besos de titanes”. Sin embargo, González Martínez acaso olvidó que los Titanes son hijos de la Noche; Baudelaire hace referencia a que los senos de la Noche están hechos para alimentarlos.

Además de las figuras poéticas y las referencias que no pasan a la traducción, otro efecto notable es la reducción o la alteración de ideas. Baudelaire tiene una visión más desencantada y amarga de la vida que la de esos tres traductores; también es una visión más extraña, por lo que quizá esas alteraciones se deban a la tendencia de volver más convencionales las rarezas baudelairianas antes que al deseo de corregir ideológicamente al poeta francés. Modifican sus valores porque resultan raros para la convención poética, no porque desafíen a la moral. El poeta traductor se halla ante una dificultad con el metro y la rima, por lo que sustituye el original con una frase común. Es el caso, por ejemplo, del segundo verso de “La gigante”, de González Martínez. Los “enfants monstrueux” de Baudelaire aparecen en esta versión como “engendros” de “magnitud que espanta”. En el original, el poeta no se espanta; al contrario, admira con gusto la belleza de grandes “magnitudes”; González Martínez se desvía ligeramente de lo que propone la estética baudelairiana: el gusto por lo que antes solía ser considerado espantoso; o, en su caso, gozar la belleza de lo horroso, pero esto tampoco se nota en la traducción.

Algo similar ocurre en “La belleza” de Dávalos, quien vierte “j’unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes” como “mi blancura es de cisne; mi corazón, de nieve”. Aunque hay que apreciar el paralelismo que utiliza, la reducción de la idea baudelairiana resta mucho a esta versión del poema. Baudelaire establece, mediante el color, una correspondencia entre los símbolos del corazón¹⁹⁴ y el cisne. Algo típico en el poeta francés: una percepción sinestética sirve para sugerir analogías misteriosas. En el poema, la belleza declara que a ella se debe el hallazgo de estas correspondencias. La Belleza baudelairiana relaciona conceptos y cosas alejados entre sí. Dávalos, en cambio, atribuye la blancura a la belleza, algo con lo que Baudelaire probablemente no estaría del todo de acuerdo, pues connotaría una belleza pura en el sentido más común.

En esa misma versión, hay un ligero cambio que, sin embargo, altera sustancialmente el sentido. El penúltimo verso del original es: “[j’ai] de purs miroirs qui font toutes choses plus belles”; en este caso, al ser vertido en español, el verso pierde sencillez, y con la sencillez, la idea que lo sustenta: “tengo espejos que fingen vaporosas beldades”. El pequeño cambio en el verbo y la adición del adjetivo modifican de nuevo la teoría estética de Baudelaire. En el original, la Belleza no finge, sino que vuelve bellas las cosas, y la belleza que otorga no es “vaporosa”. De este modo, Baudelaire advierte que no habla de la “belleza natural”, sino de la creada por el ser humano, con cuyos percepción y pensamiento inventa y contempla lo estético. La estética baudelairiana implica transformación; Dávalos la reduce a una apariencia. Así como no logran trasladar la retórica del original, también fallan al trasladar el pensamiento. En estos cambios no se nota una alteración individual; es decir, no

¹⁹⁴ ¿Deberá algo el “corazón de nieve” de la Belleza baudelairiana al “heart so white” de Lady Macbeth (*Macbeth*, acto II, escena 2)? El francés era buen lector de Shakespeare y en “L’Idéal” invoca a “Lady Macbeth, âme puissante au crime”. Esta alusión sería importante porque invocaría la maldad del personaje y, además, el significado que el tropo tiene en la obra dramática.

se trata de que adapten la visión baudelairiana del mundo o del arte a una visión propia y particular, sino que la sustituyen por lugares comunes.

También hallamos en estas traducciones la adición de palabras o ideas. Esto ocurre sobre todo en la versión de Puga y Acal, la cual, en algunos versos, recurre a la amplificación. Por ejemplo, cuando Baudelaire menciona la “verve puissante” de la Naturaleza, Puga y Acal sustituye la frase por una tríada de adjetivos: “joven aún, fecunda, prepotente”. Los adjetivos mantienen el sentido de la frase original y la alteración sucede más en la forma que en el contenido. Tampoco los adjetivos que añade al “chat voluptueux” alteran el significado de esos versos: Puga y Acal agrega que el gato está “descuidado” y “soñoliento”. Salvo los ejemplos que he citado en párrafos anteriores, las amplificaciones del traductor no reducen el contenido o la forma del original, pero tampoco agregan siempre algo significativo y, de hecho, algunas de estas amplificaciones son más bien redundantes; no todas, como veremos en los siguientes párrafos, pues, en un par de ocasiones Puga y Acal aprovecha el motivo del original para proponer una imagen o una metáfora.

Algunas de las alteraciones son aciertos, pues, a pesar de que cambian el sentido, contribuyen al propósito de crear, a partir de un poema en francés, un nuevo poema en español. Traducir es adaptar. Los poetas traductores, a pesar de que a veces fallan al trasladar la originalidad baudelairiana, también se sirven de recursos que no se encuentran en el original. “Hispanizan” el poema: se sirven de recursos propios de la tradición española para que el poema se convierta en una creación del idioma y no sólo en una traducción. Uno de estos recursos es el hipérbaton. A veces el hipérbaton también falla, como en este verso de González Martínez: “yo estar querido hubiera al pie de una gigante”; Puga y Acal, quien corta el hipérbaton con un encabalgamiento, lo escribe con mayor naturalidad: “cerca de una

giganta haber vivido / quisiera”. No hay muchos hipérbatos ni suelen ser muy violentos. Quien mejor se sirve del recurso es Balvino Dávalos: “de sus enormes piernas trepar por la vertiente”, “de sus enormes senos dormir bajo la sombra” (“La gigante”), “del poeta en el alma, difundir ha sabido” (“La belleza”). Como lo comprueban estos ejemplos, el hipérbaton más común es el que cambia el orden de los elementos de la frase adnominal, un recurso habitual en la poesía hispánica. Esta alteración sintáctica contribuye al ritmo de las traducciones y las vincula con el resto de la poesía en español.

Entre las adiciones de Puga y Acal, hay dos en la última estrofa de su traducción que destacan por afortunadas. Desarrolla el “parcourir” del original y habla del cuerpo de la gigante como si fuera un lugar de la naturaleza:

Quisiera, de sus formas colosales,
haber montes y valles recorrido,
cual se recorren las de algún lejano
país desconocido.

La metáfora hiperbólica coincide con el sentido del poema original, pero además desarrolla y hace evidente, para bien, lo que podríamos llamar el “erotismo geográfico” del poeta, es decir, su deseo de conocer un cuerpo como se conoce un paisaje natural. Comparar el cuerpo femenino con lugares de la naturaleza, sea la playa, sea el bosque, se ha convertido en un lugar común; pero Baudelaire lo altera describiendo un cuerpo imaginario cuya magnitud acerca la metáfora a la literalidad. Puga y Acal entendió esto y añadió al cuerpo montes y valles, y además los dotó de exotismo, pues los recorre como paisajes de un “país desconocido”. El otro acierto de su traducción es este verso: “tenderse de los prados en la alfombra”; en el original, el poeta se limita a decir que la gigante se acuesta “à travers la campagne”, con lo cual nos da a entender que la magnitud de su cuerpo es tal que ocupa un gran espacio del campo. La metáfora que añade a la imagen el poeta mexicano sugiere,

además, que el tamaño de la gigante convierte a la naturaleza en una especie de hogar: lo que para los humanos es un llano con hierba, para ella se transforma en una alfombra. La forma del cuerpo modifica el paisaje. Esta idea no se encuentra en el original, pero agrega, de manera sutil, una perspectiva que, sin contradecir el sentido del poema, muestra una forma distinta de entender la relación de la gigante con su entorno.

Los aciertos de los traductores no necesariamente consisten en añadidos. En su traducción de “Remords posthume”, Dávalos reformula, sin cambiar el sentido, el último verso de la primera estrofa. Baudelaire escribe:

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
Au fond d’un monument construit en marbre noir,
Et lorsque tu n’auras pour alcôve et manoir
Qu’un caveau pluvieux et qu’une fosse creuse ;

La versión de Dávalos, con ligeras alteraciones, se apega a la forma y el contenido de los versos:

Cuando durmiendo estés, mi bella tenebrosa,
bajo del negro mármol del glacial monumento,
y tengas por alcoba y único aposento
el lúgubre reducto de la llovida fosa.

Al reformular el último verso, Dávalos mezcla en un solo concepto los dos elementos que Baudelaire separa. En el original, el par de referencias a la tumba crean un paralelismo con la “alcôve” y el “manoir” del verso anterior, de modo que al ritmo de los versos se suma un ritmo sintáctico. Dávalos no repite la conjunción, pero tampoco pierde el ritmo, pues sigue habiendo dos sustantivos –“reducto” y “fosa”–, sólo que están relacionados de otra manera. Además, sustituye el tautológico “creuse” por “lúgubre”, cambia la posición de los adjetivos, y sustituye “caveau” por “reducto”, de modo que hay una imagen más precisa de la pequeñez y el terror de la tumba. Intensifica la claustrofobia y las miserias de la muerte que refiere el original.

Los traductores también intentan repetir en el nuevo texto los efectos del poema en francés. González Martínez lo logra al trasladar la primera estrofa de “L’Idéal”. El poeta mexicano adapta el paralelismo de los versos de Baudelaire y transforma “Ces pieds à brodequins, ces doigts a castagnettes” en “calzando borceguíes, tocando castañetas”. Podemos notar, entonces, una voluntad por reproducir en la traducción al español algunos recursos del poema en francés. Así como los traductores se hallaban con dificultades, también descubrían versos que podían desarrollar, y sugerencias y recursos que podían utilizar, con los cambios necesarios, en la nueva versión del poema. De este modo, las traducciones muestran los límites tanto interpretativos como formales de sus convenciones poéticas, pero también los recursos de los que se servían los poetas.

Sería ingenuo suponer que las tres traducciones de “La géante” se deben sólo a una coincidencia. ¿Por qué eligieron este poema? Dado que se trata de ejercicios poéticos, eligen textos breves, sobre todo sonetos. Sin embargo, *Les fleurs du mal* contiene muchos sonetos y no deja de resultar curioso que los tres traductores coincidieran en éste en específico. Debía ser un poema famoso entre quienes leían a Baudelaire con admiración. Su atractivo reside en que representa una fantasía, cuya imagen de la belleza es poco convencional. En vez de una mujer de proporciones discretas, Baudelaire admira una belleza “monstruosa” y de gran tamaño. Refrenda el nuevo ideal, distinto al concepto de pureza y medida de las convenciones occidentales anteriores, y se sirve de una estética del exceso. La manifestación de una belleza distinta y fantástica debió atraer a los modernistas.

Otro poeta afectado por este poema fue Salvador Díaz Mirón, quien no lo tradujo, sino que escribió un par de sonetos titulados así: “La gigante”. En una nota al poema, Manuel

Sol señala el antecedente baudelairiano.¹⁹⁵ Sin embargo, son más las diferencias que los parecidos. Del texto de Baudelaire, el poeta mexicano sólo repite el motivo de una mujer enorme y la forma del soneto. La concepción y la estructura del poema son muy distintos a los del poema original. Díaz Mirón, fascinado por la idea de la giganta, decidió crear una propia. La primera diferencia notable es la forma de describirla. Baudelaire hace varias referencias a la magnitud de su personaje; la descripción de Díaz Mirón, aunque también altera las convenciones de la belleza, se vale de imágenes que podrían usarse para una mujer de cualquier tamaño. A eso se debe que el poeta mexicano estructure su poema como una mera descripción corporal, al uso de los poemas del Renacimiento que describen la belleza femenina y primero mencionan el rostro, después el cuello, luego los pechos... Baudelaire, en cambio, imagina para cada estrofa lo que haría el poeta ante una giganta: viviría a sus pies, la vería crecer, caminaría por su cuerpo, dormiría bajo la sombra de sus senos. Las referencias a su tamaño aparecen conforme se narran las fantasías con las que el poeta imagina su posible convivencia con un cuerpo colosal. Pero todo es imaginado y, para anhelar a la giganta, el poeta invoca un tiempo mítico en el que la naturaleza producía criaturas gigantes. La giganta de Díaz Mirón es real y presente, tanto que el poeta nos indica que sus sonetos los ha escrito para dejar constancia de lo que ha visto:

Y con métrica hipertrofia, no al azar del gusto electa,
marco y fijo en un apunte la impresión de mis sentidos,
a presencia de la torre mujeril que los afecta.¹⁹⁶

Pero si la giganta de Díaz Mirón es real para el poeta, acaso el título sea, sin dejar de ser baudelairiano, sólo una hipérbole para referirse a una mujer voluptuosa y no una giganta

¹⁹⁵ Salvador Díaz Mirón, *Poesía completa*, ed. Manuel Sol, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 415.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 416.

literal, como la de Baudelaire. Eso explicaría por qué se trata de un retrato poético común y no de una situación imaginaria, como la del poema francés.

Ya hemos visto que González Martínez introduce el “espanto” en su traducción, cuando en el texto de Baudelaire el poeta más bien expresa deleite y asombro. Díaz Mirón también difiere en eso con el francés y muestra en su texto una actitud similar a la de la traducción de González Martínez:

Es un monstruo que me turba. Ojo glauco y enemigo
como el vidrio de una rada con hondura que, por poca,
amenaza los bajeles con las uñas de la roca.
La nariz resulta grácil y aseméjase a un gran higo.

Este es el primer cuarteto del primer soneto. Baudelaire ya señala la monstruosidad de su gigante, pero en ningún momento el poeta expresa algún sentimiento negativo. Al contrario, la fantasía consiste en estar cerca de ella. Además, su monstruosidad sólo se debe a su tamaño. La gigante de Díaz Mirón, en cambio, tiene una belleza grotesca. Para describir su cuerpo, el poeta recurre a comparaciones archimbaldianas con frutas: la nariz es como higo, las “tetas vastas, como frutos del más pródigo papayo”; o mezcla adjetivos convencionales con una imagen exuberante: “Fresca y brillante y rojísima la boca, / en su trazo enorme y burdo y en su risa eterna y loca”. Para Díaz Mirón, lo enorme no puede ser bello tal cual; en todo caso, es “bello” por ser burdo. Lo grotesco físico se complementa con lo psicológico, referido en la “risa eterna y loca”. Mientras la gigante de Baudelaire esconde una “sombre flamme”, la de Díaz Mirón tiene una psicología menos melancólica y más extravagante.

La gigante mexicana también es descrita de forma más agresiva. Sus piernas “de púas amarillas resplandecen espinosas” y en la primera estrofa se compara su mirada con una rada en la que naufragan barcos. Pero tanto el peligro como lo grotesco son parte del erotismo del poema. En el de Baudelaire, como he señalado antes, se desarrolla el “erotismo geográfico”,

que consiste recorrer un cuerpo como si fuera un lugar. El poeta es seducido por la fantasía de la giganta, pero del mismo modo en que es seducido por un país exótico. Imagina una relación parecida a la de un descubridor con una naturaleza maravillosa. Díaz Mirón utiliza imágenes más sugerentes y más cercanas al erotismo del hombre asombrado por la sensualidad de un cuerpo femenino:

¡Cuáles piernas! Dos columnas de capricho, bien labradas,
que de púas amarillas resplandecen espinosas,
en un pórfido que finge la vergüenza de las rosas,
por estar desnudo a trechos ante lúbricas miradas.

Con esta estrofa comienza el segundo soneto, en el que el poeta habla con mayor exaltación de la belleza de la giganta y confiesa la atracción que le causa y el deseo de conservar lo que ha visto en su memoria:

¡Qué primores! Me seducen; y al encéfalo prendidos,
me los llevo en una imagen, con la luz que los proyecta,
y el designio de guardarlos de accidentes y de olvidos.

Debido a que es un poema más erótico y sigue una estructura descriptiva relativamente convencional, carece de la referencia al entorno que tiene el soneto de Baudelaire. Sabemos que la giganta del francés viviría en “la campagne” sobre la que se duerme. Ignoramos, en cambio, en donde habita la “torre mujeril” de Díaz Mirón.

A pesar de todas estas diferencias, no se puede negar que es un poema influido por Baudelaire, y no sólo por la reutilización del título. Díaz Mirón también concibe una idea distinta de la belleza, mucho más cercana a la voluptuosidad que a las proporciones medidas. Si la traducción de un poema no logra ser una repetición, no podemos esperar que lo sea un poema que hace alusión a otro. Tanto la traducción como la influencia son efectos de una lectura. Hemos visto las convenciones que alejan a los poetas mexicanos de

la poética baudelairiana, pero también aquello que han aprendido del modelo francés y aquello que han inventado a partir de él.

1.2.3. Traducciones de los poemas en prosa

Hasta donde he podido investigar, la mayoría de las primeras traducciones de Baudelaire que aparecieron en los periódicos y las revistas mexicanos son textos de *Le spleen de Paris*; es decir, se tradujeron más sus prosas que sus versos. Además de las de Tablada y de los traductores que he analizado en el apartado anterior, se publicaron otras traducciones de sus poemas en verso, pero la mayoría están firmadas por autores extranjeros, como el español Manuel Reina, el cubano Manuel Serafín Pichardo o el argentino Carlos Ortiz; algunas otras no señalan el nombre de su traductor. Las traducciones de los poemas en prosa –con algunas excepciones, entre ellas las de Antenor Lescano– no suelen ir firmadas. La ausencia de la firma permite ofrecer una respuesta a la cuestión de por qué se publicaban más las prosas. Baudelaire era, en este momento, antes que nada, el autor de *Les fleurs du mal*. ¿Por qué no traducir poemas de ese libro? O más bien: ¿por qué traducir y publicar con mayor frecuencia los textos de *Le spleen de Paris*? La primera explicación se encuentra en las diferencias de los textos traducidos: es más fácil verter la prosa de un idioma a otro que el verso, pues no existen las dificultades de la rima y el metro. No hay que esperar ni pedirle a un poeta que lo traduzca, por lo que el texto puede ser traducido por alguien que trabaje para la publicación o por alguno de los redactores; de ahí que se publiquen sin firma. También hay que tomar en cuenta la posibilidad de que los medios mexicanos tomaran el texto de una publicación extranjera y, al reeditarlo, borrarán el nombre del traductor. Ya hemos visto que, según Englekirk, las traducciones de Poe publicadas en España aparecen también en varios países

de Hispanoamérica. Que los periódicos tomaban textos unos de otros sin darse crédito era algo común en la prensa mexicana, como puede comprobarse con varios de los poemas en prosa, los cuales eran reeditados en distintos periódicos, sin que se diera información sobre la fuente. Traducir prosa era más fácil, no sólo por la ausencia de rima y metro, sino porque tenía menos prestigio –otra razón que podría explicar la despreocupación por imprimir la firma; y si tenía menos prestigio, exigía menos rigor. De ahí que la traducción de la prosa a veces tienda hacia la literalidad, para mal y para bien.

La otra posible razón de la mayor frecuencia con que se publicaban los poemas en prosa se encuentra en los pequeños y apretados formatos de la prensa. El verso exige muchos espacios en blanco, lo cual no concuerda con la economía del periódico, guiada por el principio de atiborrar la página de tinta. El poema en prosa ofrece, en un mismo texto, la poesía y la forma para llenar la página. Además, es breve. Según Alain Vaillant, hay una relación estrecha entre el crecimiento de la prensa y el nacimiento de este género poético, relación que se debe sobre todo al conveniente tamaño de los textos: “Cet art de la brièveté, practiqué dans la prose même du journal (faite de petits alinéas, de notations incisives et lapidaires), produit aussi une innovation poétique qui, elle, appartient en propre à l’univers du journal : le poème en prose”.¹⁹⁷ No creo que el poema en prosa pertenezca al mundo de los periódicos tal cual, pero es cierto que halló en él un medio ideal para difundirse. En el caso de Baudelaire, además de la brevedad, sus textos coincidían con los de la prensa en la preocupación por describir y relatar la vida de la ciudad. Si la novela por entregas concordaba con la periodicidad y la necesidad de ofrecer una lectura nueva y continua a la vez, el poema

¹⁹⁷ Alain Vaillant, “Métamorphoses littéraires. 2. La modernité littéraire”, en *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, ed. Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant, Nouveau Monde, París, 2011, p. 1529.

en prosa concuerda con ese otro tiempo de la prensa: la rapidez. La brevedad en la literatura es ancestral; pero lo que hace moderno al poema en prosa, además de sus referencias urbanas, es su adaptación, material y literaria, a las necesidades del periódico. El poema en prosa ocupa el mismo formato que la nota periodística y otros géneros breves de la prensa. Además, al menos en el caso de Baudelaire, los poemas en prosa, sin ser menos complejos, son más sencillos: asemejan otros géneros pequeños, como la parábola, la crónica, el cuento y el ensayo corto; utilizan un lenguaje menos rebuscado y sus referencias son más cercanas a la vida cotidiana de la ciudad.¹⁹⁸

También la sencillez podría explicar por qué los poemas en prosa son más traducidos y más publicados en la prensa. Además de no enfrentar las exigencias del metro y la rima, los traductores tienen menos problemas con el vocabulario y la sintaxis. Mientras la traducción en verso exige un profesional de la poesía, por decirlo de algún modo, el poema en prosa es accesible al traductor que se encarga de los ensayos, los cuentos, los reportajes y demás importaciones de los periódicos de otras lenguas. De ahí que estas traducciones no sean, como suelen serlo las traducciones de poemas en verso, ejercicios poéticos. Probablemente son textos traducidos expresamente para ser publicados en periódicos y revistas. Por ello mismo, son textos divulgativos. No digo que las traducciones de Tablada, por ejemplo, no lo sean a su modo. Pero Tablada publica sus versiones de los poemas de Baudelaire como un proyecto que forma parte de su obra o al menos de su formación como poeta; también para que sean leídas por otros escritores y lectores que conocen bien *Les fleurs du mal* y con quienes acaso comentaba su trabajo como traductor, si es que ellos no

¹⁹⁸ A esa conclusión llegó Suzanne Bernard: “Ce vocabulaire plus simple et plus précis caractérise dans l’ensemble les poèmes du *Spleen de Paris* par rapport aux poèmes des *Fleurs du mal* –et, de façon plus générale, l’art de la prose (je ne dis pas de la prose poétique !) par rapport à celui du vers” (*Le poème en prose. De Baudelaire jusqu’à nos jours*, Nizet, París, 1959, p. 142).

publicaban un texto al respecto. Cuando Tablada publicó su primera traducción de Baudelaire, recibió una crítica a los pocos días. Uno de los textos en que Primitivo Rivera ataca al modernismo con mayor dureza, contiene una crítica sin concesiones a la traducción de “Les litanies de Satan” hecha por Antenor Lescano: “Hombrearse con Baudelaire era atrevimiento que merecía ya castigo. Cómo no lo merecerá, y mayor, destrozar implacable e inicuaamente una de sus mejores obras”.¹⁹⁹ Las críticas a las traducciones no eran comunes, pero tampoco imposibles, y los críticos las realizaban con la misma naturalidad con la que criticaban poemas. No siempre ocurre lo mismo con los poemas en prosa, aunque hay una gran excepción: Julián del Casal. El poeta cubano conserva todavía el puesto histórico de haber sido el primer hispano que tradujo algunos de los pequeños poemas en prosa de Baudelaire. En 1887, un año antes de la traducción de Puga y Acal y de la publicación de *Azul...*, de Darío, Casal publica en una revista de La Habana su versión de cuatro poemas de *Le spleen de Paris*. En el panorama de su obra, estos textos terminan por formar una serie con los poemas en prosa de Casal.

De los cincuenta textos que aparecen en *Le spleen de Paris*, he hallado, en la prensa mexicana, en un lapso que va de 1894 a 1921, traducciones de diecinueve; es posible que haya más.²⁰⁰ De esos, ocho aparecen con al menos dos traducciones distintas en diferentes publicaciones;²⁰¹ hay seis traducciones que son reimpresas varias veces.²⁰² El caso más

¹⁹⁹ Rivera, “Borriones. El verbo rojo”, p. 1.

²⁰⁰ Los cito conforme fueron apareciendo en la prensa mexicana, pero con el título en francés, dado que las traducciones pueden variar: “Le fou et la Vénus”, “Les fenêtrés”, “Énivez-vous!”, “Le désespoir de la vielle”, “Une hémisphère dans une chevalure”, “Laquelle est la vrai?”, “L'étranger”, “Le miroir”, “Le chien et le flacon”, “Le confiteor de l'artiste”, “Un plaisaint”, “Chacun sa chimère”, “Le galant tireur”, “Les bienfaits de la lune”, “Le soupe et les nuages”, “Le joujou du pauvre”, “L'horloge”, “Portraits de maîtresses”, “Le crépuscule du soir”.

²⁰¹ “Le fou et la Vénus”, “Énivez-vous!”, “Le désespoir de la vielle”, “Une hémisphère dans une chevalure”, “Laquelle est la vrai?”, “L'étranger”, “Chacun sa chimère”, “Les bienfaits de la lune”.

²⁰² “Le fou et la Vénus”, “Énivez-vous!”, “Le désespoir de la vielle”, “Une hémisphère dans une chevalure”, “Chacun sa chimère”, “Le joujou du pauvre”.

notable de reimpresión es el de “Cabellera negra”, traducción de “Une hémisphère dans une chevalure”, la cual se reedita siete veces en siete medios distintos de la prensa mexicana. La primera vez aparece en la *Revista Azul*, en diciembre de 1895; la última, en *El Diario*, en abril de 1912. Después, en 1920, se publica una traducción diferente de este poema en *El Informador* de Guadalajara, periódico en el que, durante este año y el siguiente, aparecen traducciones nuevas de poemas que ya habían sido publicados en la prensa mexicana. La versión de la publicación jalisciense traduce el título de manera fiel: “Un hemisferio en una cabellera”. Estas versiones tampoco van firmadas. Sólo se advierte que la sección literaria está a cargo de Agustín Basave. Otro caso notable son las traducciones de “El loco y la Venus”. Hasta donde he indagado, es la primera traducción publicada en México de un poema en prosa. Apareció por primera vez en julio de 1894, en la *Revista Azul*; esa traducción fue reeditada otras tres veces, en una de las cuales su título es modificado por “De la locura y del amor”. Además del título, en esta reimpresión se corrige una errata y se produce otra. Al menos en este caso, al reproducir la traducción, no la dejaron intacta.

Solemos preguntarnos por los lectores directos de una revista, pero también habría que preguntarnos por la influencia que las publicaciones periódicas tienen entre sí y los lectores indirectos a los que llegan. Varias personas leyeron estas traducciones de poemas en prosa sin haber tenido que leer *Revista Azul* o *Revista Moderna*. No es un fenómeno raro para nosotros. Muchos de los textos que leemos en la prensa hoy en día provienen de otros periódicos o revistas. La diferencia consiste en que antes no se preocupaban por anotar la fuente, acaso porque no les importaba, acaso porque “robar” textos era más fácil. La importancia de los dos órganos más importantes del modernismo mexicano no se limita a sus lectores inmediatos, quienes constituían probablemente un círculo reducido de intelectuales,

burgueses y diletantes; también hay que pensar cómo afectaron las secciones culturales y literarias de otras publicaciones, desde aquellas que reimprimieron sus textos, hasta aquellas que respondieron o continuaron sus criterios estéticos.

La reimpresión de las traducciones, sin firma y sin mención de la fuente, muestra que no importaba mucho el crédito intelectual de ese trabajo y que muchas veces estos pequeños textos servían de relleno. Antes de cerrar la edición, los editores del periódico se hallaban ante un espacio en blanco o una sección literaria para la cual no tenían todavía contenido, por lo que lo más fácil era tomar otra publicación y extraer un texto de ella. O sencillamente querían publicar un poema en prosa y era más fácil tomar una traducción ya existente que pagar o esperar una nueva. Sin embargo, no me parece del todo arbitrario que se hayan publicado estos diecinueve poemas y no otros. Que la traducción de “Une hémisphère dans une chevalure” se haya reimpresso tantas veces concuerda con la fuerte influencia que tuvo en la poesía mexicana decadentista el tópico baudelairiano de la cabellera negra. La reimpresión de “El loco y la Venus” acaso se deba a la importancia que tuvo la relación entre la locura y el arte en el siglo XIX o tal vez a la moraleja sobre la indiferencia de la Belleza ante las preocupaciones humanas. Tampoco sorprende que “Énivrez-vous” se publicara cuatro veces, en dos traducciones distintas; una versión apareció en *Revista Azul* y la otra en *Revista Moderna*. Se trata de un poema en prosa que a su vez funciona como un manifiesto. Baudelaire expresa una idea de su teoría simbolista personal, la cual se volverá un fundamento del decadentismo: el tiempo es un fardo que vuelve tediosa la existencia, por lo que, para soportarlo, hay que “embriagarse”, es decir, vivir la experiencia, sea cual sea, de manera lo suficientemente intensa para escapar al mal de las horas. Se exaltan, a la vez, la embriaguez por sustancias y la embriaguez estética. Tampoco resulta extraña la elección de

“L'étranger”. De todos los poemas en prosa traducidos en la prensa mexicana, es el único que se tradujo tres veces. El texto es enigmático y contiene, en unas cuantas líneas, la rareza que caracteriza muchos de los poemas en prosa de Baudelaire. León Tolstoi lo usaría como ejemplo de la condenable oscuridad en el arte. El extranjero aparece como una figura solitaria y sacrílega, inadaptada al mundo, y que se asombra ante el transcurrir de las nubes, prueba de su esteticismo contemplativo; esta representación nutre la imagen extravagante e hiperindividualizada del poeta moderno que Baudelaire promulgaba.

Los poemas de *Le spleen de Paris* no fueron las únicas prosas de Baudelaire que se tradujeron en la prensa mexicana. También aparecen fragmentos de *Les paradis artificiels*, una versión resumida de “La literatura honesta”, el cual ya he citado antes, un fragmento sobre el dandy, extraído de “Le peintre de la vie moderne”, y otro fragmento del ensayo sobre Richard Wagner. No dudo que todavía puedan encontrarse más publicaciones de los ensayos de Baudelaire en los periódicos mexicanos de fin de siglo. Estas traducciones sirven para compartir las ideas de Baudelaire, pero también para manifestarlas. Son traducciones para divulgar, es decir, para volver accesibles estos textos a lectores que no dominaban el francés. En estos casos en particular, además de la mediación inevitable de la traducción, se halla también la de la selección de los fragmentos y, en algunos casos, la de la síntesis y el resumen. Los lectores no acceden tal cual al ensayo, sino a una versión editada para su publicación en un medio particular. También la prosa, como el verso, sufre recortes y sustituciones para adaptarse, no sólo al idioma, sino también al periódico o a la revista en turno.

La importancia de las traducciones de los poemas en prosa de Baudelaire también se debe, en parte, a la divulgación. Las versiones en español ponen una parte importante de la obra de Baudelaire al alcance de lectores que no leían en francés. Los poetas modernistas, en

su mayoría, no necesitaban leerlo traducido ni se preocuparon por traducir esos poemas, como sí lo hicieron con algunos escritos en verso. Esta es una de las razones por las que no me detendré mucho a analizar las traducciones de los poemas en prosa.

Otro argumento para no dedicar un análisis más detallado a estos textos, como sí lo hice con las traducciones del verso, es que buscan la literalidad; en ocasiones, incluso utilizan la palabra más parecida morfológicamente en español. A los traductores nos les importaba encontrar, en la sintaxis de la prosa española, el ritmo y las posibilidades que buscaba Baudelaire. El objetivo, como con muchos otros textos de prosa, era verter el texto francés, de la manera más fiel posible, en la lengua propia. A diferencia de la traducción del verso, para los traductores de los poemas en prosa bastaba con repetir el contenido sin buscar equivalencias estéticas. La literalidad, como sabemos, no es necesariamente un acierto. En la búsqueda de una precisión falaz, se termina creando un texto extraño en el idioma receptor. En el caso de estos poemas en prosa, la rareza suele notarse a menudo en la sintaxis, el vocabulario y el ritmo. Lo que suena bien en francés, al ser traducido en el mismo orden y con palabras similares en la forma pero no en el uso, suena mal en español.

Pero la literalidad no guía por completo estas traducciones. También pueden hallarse en ellas errores, decisiones interesantes, reducciones, sustituciones... Estas decisiones de traducción se notan más cuando hay dos versiones de un mismo texto. En la primera versión de “Une hémisphère dans une chevelure”, aparecida en la *Revista Azul*, el traductor sustituye el “odorant” del pañuelo por la palabra que más se le parece en la forma: “oloroso”;²⁰³ el traductor de *El Informador* toma una decisión más atinada: “perfumado”.²⁰⁴ El traductor de la *Revista Azul*, cuando encuentra una palabra que le parece rara o poco usual, prefiere el uso

²⁰³ Charles Baudelaire, “Cabellera negra”, *Revista Azul*, IV (13), 1895, p. 77.

²⁰⁴ Charles Baudelaire, “Un hemisferio en una cabellera”, *El Informador*, 17 de diciembre de 1920, p. 2.

de una más común: “mousson” pasa a ser “olas”; “se prelasse”, “expande”; “gargoulettes refraîchantes”, “bebidas refrescantes”. Las palabras que usa el traductor de la segunda versión son menos comunes y más acertadas: “monzones”, “impera”, “refrescantes porrones”. Delatan la época, no el diccionario.

Como puede notarse en los ejemplos de la segunda versión, las traducciones de los poemas en prosa también muestran algunas decisiones que, si bien se desvían un poco del texto original, resultan en un acierto poético. En esa misma versión, por ejemplo, se traduce la frase “il me semble que je mange des souvenirs” por “paréceme que mastico recuerdos”. Traducir “manger” por “mastigar” crea una imagen de mayor plasticidad y potencia. En la primera traducción de “Le fou et la Vénus”, el original “fumées” es sustituido por el enigmático –mas sugerente– “copos de humo”.²⁰⁵ A pesar de esta frase curiosa, esta traducción también adolece de varios errores inexplicables: “étinceler” se vuelve “crecer” y “éclatant” es vertido como “escandaloso”. La versión que aparecerá en *El Informador* no repite estos ni otros errores.²⁰⁶ No podemos pasar por alto que entre ambas publicaciones hay más de 20 años de diferencia. Aunque creo que las mejoras se deben al talento del traductor anónimo que publicó en el periódico tapatío, el paso del tiempo altera el gusto general y la lengua. A pesar de esas diferencias, coinciden en la traducción de una frase: “l’oeil brûlant du soleil”, que ambos leen como una sinécdoque y traducen como “la ardiente mirada del sol”. No me parece una mala traducción, pero no deja de ser curioso que prefieran traducir la imagen del sol como un ojo como la idea general de una “mirada”. Es posible que el traductor de *El Informador* revisara la traducción de la *Revista Azul*, por lo que tal vez no sea una coincidencia.

²⁰⁵ Charles Baudelaire, “El loco y la Venus”, *Revista Azul*, I (11), 1894, p. 167.

²⁰⁶ Charles Baudelaire, “El loco y la Venus”, *El Informador*, 24 de julio de 1920, p. 2.

A pesar de que se distinguen de las otras por ir firmadas, las traducciones de Antenor Lescano también se guían por la literalidad, aunque contienen menos errores y decisiones inexplicables que las traducciones anónimas de la *Revista Azul*. En el número de febrero de 1899 de la *Revista Moderna*, Lescano publica la traducción de cuatro de los *Pequeños poemas en prosa*, los primeros que aparecen en el libro: “El extranjero”, “La desesperación de la vieja”, “El confiteor del artista” y “Un chusco”. Cuando mucho, hay que anotar la traducción errada de algunas palabras. En “La desesperación de la vieja”, por ejemplo, traduce “réjouie” como “rejuvenecida”. En “El confiteor del artista” convierte “vague” en “delicadeza”. ¿Ignorancia, error o elección deliberada? El resultado, al final, se encuentra más cercano al método apresurado del traductor de *Revista Azul* que a lo que llamamos traducciones de autor, como lo son las de Casal, quien sí traduce buscando equivalencias rítmicas y poéticas. Hay, sin embargo, una excepción en las versiones de Lescano. En “El confiteor del artista”, traduce “imite” por “remeda”, con lo cual crea una pequeña paranomasia: “remeda mi existencia irremediable”. Al menos por un momento, el traductor decidió alejarse de la tediosa literalidad.

Respecto a los poemas en prosa, ocurre una paradoja: son los textos de Baudelaire que más se traducen en la prensa mexicana durante el modernismo; sin embargo, los modernistas mexicanos no practicaron tal cual el género. En el estudio preliminar de su *Antología del poema en prosa en México*, Luis Ignacio Helguera encuentra tan poco material entre los modernistas que llega a la exageración de afirmar que “la aportación de Tablada al poema en prosa mexicano no reside tanto en sus incursiones incidentales en el género como en la estética del haikú y el poema sintético e ideográfico [...] La factura del poema en prosa tendría principios semejantes: fluidez verbal sin prisiones métricas, pero a la vez economía,

concisión, ritmo, sugestividad”.²⁰⁷ Por supuesto, hay algunas excepciones, pero en vez de refutar la escritura escasa del género, la confirman. Como señala Helguera, es “la generación del Ateneo de la Juventud la que por primera vez practica en México el poema en prosa con perfecta deliberación formal y profusión notable”.²⁰⁸ La escritura del poema en prosa no está necesariamente ligada a Baudelaire, como lo prueban varios de los escritores del Ateneo, quienes escriben este tipo de texto, pero no de la misma forma que el poeta francés; es el caso, por ejemplo, de Mariano Silva y Aceves o Genaro Estrada. Sin embargo, sí hubo entre ellos un gran lector de *Le spleen de Paris*, quien aprovechó su aprendizaje para darle un tono nuevo al género. Se trata de Julio Torri:

Los poemas de Torri realizan respecto de los de Estrada y Silva y Aceves un viraje expresivo análogo al de Baudelaire respecto de Bertrand, desde el pintoresquismo e impresionismo de la vida antigua, y la gracia y el humor suaves, a la fantasía febril, la ironía punzante y el humor corrosivo como armas mortales de la crítica moral, como vehículos de la crítica oblicua de la realidad y de la búsqueda de valores más hondos que los que ofrece la superficie de la sociedad moderna.²⁰⁹

Torri ya no crea, como Baudelaire, poemas en prosa que tengan la misma capacidad sugestiva que los poemas en verso. No sigue al prosista lírico, sino al agudo crítico de la sociedad, y lo hace a partir de las experiencias concretas y cercanas de la realidad mexicana, sin por ello ser correctamente realista o periodístico, como lo prueba “De fusilamientos”. La modernidad de su prosa viene, como lo señala Helguera, de la ironía y el humor, pero también de la crueldad, recursos que se encuentran en poemas como “Les foutes” o “Assommons les pauvres!”. Por ello, en vez de las parábolas o las analogías, Torri toma de Baudelaire esa forma del poema en prosa que colinda con el ensayo, aunque me parece injusto reducir a

²⁰⁷ Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 22.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 28.

Torri a esta fórmula, pues sus prosas breves, si bien son pocas, son suficientemente diversas. Además, Baudelaire no es la única influencia notable, como también lo señala Helguera. Al francés se suman, entre los maestros de Torri, los prosistas de la tradición inglesa, como Oscar Wilde.

Tampoco me parece lamentable que los modernistas no practicaran con mayor frecuencia el poema en prosa. No usaron el género, pero sí el recurso: la prosa poética. Desde hace tiempo parece un juicio aceptado el hecho de que una parte importante del modernismo hispanoamericano sucedió en la prosa, en la cual se servían de muchos de los instrumentos con los que construían sus versos. No es extraño: la prensa tuvo un papel fundamental en la vida literaria de esta época y las restricciones de la prosa periodística todavía no eran tan rígidas. Fue en los diversos géneros periodísticos que practicaron donde descubrieron y propiciaron la modernidad a la que deben su mote; fue también ahí donde comenzaron a experimentar con la lengua que los volvería tan singulares. La ausencia de poemas en prosa modernistas no debe interpretarse como una carencia; no practicaron el género, porque tenían otras formas de llevar la poesía a la prosa. Sí puede sospecharse, sin embargo, de una jerarquía: todavía les parecía mucho más legítimo el verso, tanto que tardaron en aventurarse en el verso libre.

Lo anterior no significa que los modernistas no fueran influidos por *Le spleen de Paris*, pero habría que buscar esa influencia en los versos o en la prosa periodística. Sin embargo, hay que evitar las asociaciones por simplificación. Baudelaire no fue el primer *flâneur*. Salir a la calle para después volver a casa a escribir sobre lo que se había visto era una práctica común entre los escritores de la prensa francesa. Lo que cambia en Baudelaire es su forma de entender la ciudad moderna, es decir, los valores con que la juzga y la

interpreta. ¿Se encuentra esa mirada baudelairiana entre nuestros cronistas? Sea como sea, hay una actitud en la cual coinciden con Baudelaire: la comunicación y los préstamos fructíferos entre el verso y la prosa. Esa continuidad me parece más importante que las diferencias que hemos visto en las traducciones.

II. BAUDELAIRE, IMPORTACIÓN DE TABLADA

Julio Torri definió a José Juan Tablada como un profeta de la estética: “Siempre era el primero que caía en la cuenta de que una moda iba a cambiar”.²¹⁰ A esto hay que agregar que, además de oler cuando una moda se estaba echando a perder, Tablada sabía olfatear la que anunciaba el porvenir y se adelantaba a encontrarla. Su primera profecía, sin embargo, no fue sobre el futuro de la vanguardia, así como su primera importación a la literatura nacional no fue el haikú. Antes de llevar la poesía mexicana hacia el futuro, había que llevarla hacia el presente. ¿Cómo ser moderno?, debió preguntarse el joven poeta. Francia o, más bien, París le ofreció la respuesta.

Baudelaire ya había muerto, pero la poesía francesa seguía siendo, en parte, una derivación baudelairiana. Aunque, para cuando Tablada comienza a publicar (c. 1890), *Les fleurs du mal* ya contaba más de treinta años de haber aparecido, ese libro constituía todavía el presente y el punto de partida de la poesía joven. Como lo notaron de inmediato sus contemporáneos, Tablada fue el primero en asumir las enseñanzas de Baudelaire e introducir sus imágenes, sus temas, sus teorías y sus provocaciones a la literatura mexicana. La crítica posterior no ha refutado esta influencia, pero se ha limitado a observaciones generales, sin dedicarle ningún análisis detallado. Martínez Peñaloza considera que el baudelairianismo de Tablada es ingenuo: “lo llamo así porque me parece que se trata de una imitación meramente externa y no una asimilación de raíz”.²¹¹ En el “Prólogo” que dedica a su poesía, Héctor

²¹⁰ Julio Torri, “La *Revista Moderna de México*”, en *Revista Moderna*, ed. facs., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, t. I, p. XI.

²¹¹ Porfirio Martínez Peñaloza, *Algunos epígonos del modernismo y otras notas*, Camelina, México, 1966, p. 13. Originalmente publicado en *Las revistas literarias de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1963.

Valdés, además de repetir la opinión de Martínez Peñaloza, deja varias intuiciones importantes:

Y es que el *baudelafricanismo* de Tablada fue su principal enemigo al mismo tiempo que su impulso más activo. Entre el poeta francés y el mexicano hay la misma distancia, valga la comparación, que entre París y el México afrancesado. La imprecación de Baudelaire y su mundo maldito y fascinante imantaron el espíritu de Tablada, pero sólo en pocos momentos de emoción surge el gran resultado de este magnetismo; el resto fue más una simpatía de ánimo. Baudelaire representaba el desprecio de lo burgués, la guerra contra el hombre ordinario, era el ejemplo de la bohemia parisiense. Su personalidad atrajo a Tablada y a otros poetas de entonces; pero la originalidad y potencia de su poesía dieron en México cuadros más bien circunstanciales, que tocaban los temas baudelafricanos por su parte exterior: el claroscuro, el vicio, la desesperanza. Juzgar a Tablada a través de Baudelaire sería una injusticia [...] Hay que decir que *El Florilegio* como expresión de una nueva literatura es el resultado de una serie de influencias, incluida la de Baudelaire, que producen un libro, acabado bajo los principios estéticos de una época: Darío, Lugones, y toda la cultura que suponía conocer a fondo lo que estos representaban.²¹²

Valdés acierta en señalar que Baudelaire atrajo a los modernistas mexicanos no sólo por su obra, sino también por su figura de poeta. También acierta en el diagnóstico de la calidad de la influencia, pero no en el detalle. Señala que los modernistas mexicanos tomaron de Baudelaire la parte más llamativa y superflua; salvo excepciones, Valdés no se equivoca, pero esa parte no está constituida sólo por el vicio y el claroscuro. Estoy de acuerdo en que Baudelaire es una de varias influencias de Tablada, lo cual se nota desde la primera lectura de *El florilegio*; sin embargo, su influjo sobresale porque Tablada, como veremos, incluye en su primer poemario toda una sección baudelafricana. De igual forma, comparto la idea de que juzgar al primer Tablada mediante Baudelaire sería inexacto; sin embargo, los límites y las diferencias respecto a su modelo poético nos pueden mostrar, por una parte, algunas

²¹² Héctor Valdés, "Prólogo", en José Juan Tablada, *Obras I. Poesía*, ed. Héctor Valdés, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, pp. 12-13. Debido a la frecuencia con la que citaré los tomos de las *Obras* de Tablada, sólo referiré completa la información de cada tomo, a pie de página, la primera vez que lo cite; después, como he hecho con las *Œuvres complètes* de Baudelaire, señalaré la información, en el texto, de la siguiente forma: (inicial del apellido, número de tomo: número de página).

características de la primera poética tabladiana; por otra, la forma del primer efecto que tuvo Baudelaire en los modernistas y cómo fue incorporado a la poesía mexicana.

En su artículo sobre los “Aspects du baudelairisme mexicain”, Hans-George Ruprecht²¹³ muestra el cambio en la concepción estética que Baudelaire provoca en los poetas mexicanos, sobre todo en Nervo y Tablada. En el análisis que dedica al segundo se conforma con citar un poema poco convincente, en el que más que una influencia directa, encuentra los posibles presupuestos y recursos poéticos que Tablada toma de Baudelaire, pero se trata de afirmaciones muy vagas, relativas a la musicalidad o la sintaxis, que, como lo admite el crítico, Tablada pudo tomar de otro escritor o de una idea general. A pesar de esto, hay que reconocer que Ruprecht demuestra que, en los poetas baudelairianos de México, el cambio en la concepción de la belleza y la naturaleza se debe a las ideas propuestas y practicadas por su maestro francés.

De manera más concreta y con mejores intuiciones –aunque todavía sin dedicar un análisis detallado–, Esther Hernández Palacios enumera lo que Tablada aprendió de su modelo: “De Baudelaire hereda la religiosidad sacrílega, el erotismo, el interés por lo mórbido y la constante referencia y uso de los ‘paraísos artificiales’ como fuente de inspiración”.²¹⁴ La enumeración de las “herencias” es incompleta, pero no me parece errada. Falta agregar que la influencia sufrió cortes y modificaciones.

En el capítulo anterior, indagaba la primera imagen de Baudelaire en la prensa y las traducciones mexicanas; en éste busco su primera “imagen en la poesía mexicana”, es decir, los rastros que pueden hallarse de él en Tablada, el primer poeta del país que lo tomó como

²¹³ Hans-George Ruprecht, “Aspects du baudelairisme mexicain”, *Comparative Literature Studies*, 11 (1974), pp. 99-122.

²¹⁴ Esther Hernández Palacios, *El crisol de las sorpresas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1994, p. 52

modelo. Esta búsqueda, como se verá, se realiza en tres aspectos de la obra tabladiana: sus traducciones, un ensayo crítico y la poesía. Es decir, tres formas activas de la influencia: la lectura, la interpretación y la reescritura.

II. 1. Traslado y apropiación: Tablada traduce a Baudelaire

En un artículo de 1919, Tablada hace una bella analogía entre la traducción y el cine: “obra tan piadosa como la del cinematógrafo que revela las bellezas universales, episodios exóticos y paisajes de otros climas, a los que no pueden viajar”.²¹⁵ El traductor, como el cineasta o el fotógrafo, reduce esa distancia que separa al lector de una obra cuyo idioma no conoce. Tablada también se dedicó varias veces a esta obra piadosa, pero no siempre o no sólo con el afán de acercar y divulgar obras extranjeras, sino también para establecer una relación entre lo que traducía y su propia obra.

Hasta donde sabemos, Tablada tradujo tres poemas de *Les fleurs du mal*, cifra similar a la de sus otros colegas mexicanos. Sin embargo, su caso resulta particular porque cada traducción se realiza con una estrategia diferente y un propósito distinto. A ello se suman los años que pasan entre las primeras dos traducciones y la tercera. En los tres casos, se notan el talento y las limitaciones del poeta-traductor, así como sus interpretaciones y las relaciones que Tablada establece entre lo que traduce y lo que escribe.

²¹⁵ José Juan Tablada, *Obras V. Crítica literaria*, ed. Adriana Sandoval, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 344.

II.1.1. La traducción como apropiación involuntaria: “El fantasma”

El 5 de enero de 1892, Cortadillo –seudónimo con el que firmaba Anacleto Castellón– aprovechó algunos párrafos de su columna en *El Partido Liberal* para criticar un poema de José Juan Tablada, quien entonces tenía apenas veinte años. El poema se había publicado dos días antes en *El Universal*:

EL FANTASMA

Cuando muera, amada mía,
he de llegar a tu alcoba,
y silencioso hacia ti
resbalaré con la sombra.

Besos cual la luna fríos
te daré, y caricias locas
de serpiente que rastrea
alrededor de la fosa.

Cuando llegue la mañana
habrás de encontrarte sola,
y en el sueño de la noche
meditarás temblorosa.

Y me darás tu ternura
y será mío tu amor
y en tu lánguida hermosura
reinaré por el Terror!²¹⁶

Después de quejarse de las noticias falsas que otros periódicos publicaron el Día de los Inocentes y de advertirle al joven poeta que puede corregir sus errores y mejorar su escritura, Cortadillo sentencia: “es muy malo ese fantasma”. El crítico advierte y reprueba la rareza del poema; lo considera absurdo: “¡Mire usted que eso de enamorar por medio del *terror* es demasiado fuerte y no muy poético! ¡Y note que cierta ‘serpiente que rastrea al rededor de una fosa’ vino tan a cuento en su composición, como lo más inoportuno y *ripioso* del

²¹⁶ José Juan Tablada, “El fantasma”, *El Universal*, 3 de enero de 1892, p. 2. En la edición de las *Obras* de Tablada, Héctor Valdés no señala que se trata de una traducción (T, I: p. 62).

mundo!”.²¹⁷ Además de mostrar su resistencia ante valores extravagantes y estéticas no convencionales, Cortadillo demuestra la ignorancia de un dato fundamental sobre el poema de Tablada: es una traducción.

El 8 de enero, Cortadillo usa su columna para justificar su ignorancia y cambia su argumento: el poema no deja de ser deplorable, pero ya no porque esté mal escrito, como había dicho antes, sino porque está mal traducido. José Ramón Ruisánchez interpreta el texto de Tablada como un plagio ridículo e irrealizable, como si el hecho de que Cortadillo criticara la traducción mostrara que algunos lectores estaban tan familiarizados con el poeta francés que podían identificar sus textos: “el robo que planeaba Tablada era imposible pues había gente que tenía el volumen en sus librerías y lo conocía lo suficientemente bien como para detectar el plagio de inmediato”.²¹⁸ Pero Tablada no se propuso ningún robo, y el “plagio” se debe a un error. Al día siguiente de haber publicado el poema, *El Universal* aclara, por exigencia de Tablada, que “El fantasma” es una “traducción parafrástica”²¹⁹ de un texto de Baudelaire –no citan el título original– y que la omisión del nombre del autor francés fue una equivocación de los cajistas. Así que Tablada no planeó ningún robo, sino que incluso exigió que se le diera el crédito correspondiente a Baudelaire; y Cortadillo no supo que se trataba de un “plagio” ni conocía tan bien *Las flores del mal*, sino que primero criticó el poema como si fuera una composición original de Tablada y después, tras recibir la rectificación del periódico, señaló las deficiencias de la traducción.²²⁰ Cortadillo se justifica diciendo que la

²¹⁷ Cortadillo, “Caza y pesca”, *El Partido Liberal*, 5 de enero de 1892, p. 1.

²¹⁸ José Ramón Ruisánchez, “(Pobre) Baudelaire en México”, *Saga Revista de Letras*, 2018, núm. 8, p. 240.

²¹⁹ “El fantasma”, *El Universal*, 4 de enero de 1892, p. 1.

²²⁰ En sus memorias, *La feria de la vida*, Tablada cuenta una historia similar sobre Jesús Urueta, pero en este caso se trata de un plagio deliberado cuyo propósito era poner en evidencia la ignorancia y el prejuicio de sus críticos. Urueta publicó, con su nombre, varios poemas que en realidad eran fragmentos traducidos de Goethe, Shelley y Byron. Tras recibir críticas brutales, el poeta reveló el engaño. El plagio sirvió como una trampa (José Juan Tablada, *La feria de la vida*, Botas, México, 1937, pp. 418-419).

rectificación apareció tres días después de publicado el poema; no entiendo por qué lo dice, cuando la nota salió al día siguiente.

Una vez admitida y explicada la ignorancia, Cortadillo se dedica a comparar la traducción con el original. Si bien el crítico no conocía tan bien al poeta francés como para haber identificado la traducción, sí lo había leído o, al menos, tenía, como supone Ruisánchez, el volumen a la mano. Cita primero el texto francés y después reproduce el trabajo de Tablada. Antes de su análisis, invita al joven poeta a arrepentirse de su traducción. El crítico reprueba el trabajo de Tablada por la alteración del sentido. Su descalificación es absoluta: “Sobre todo, los últimos ocho versos, que corresponden a los seis finales del original, son todo, menos poesía y menos lo que dijo el poeta francés”.²²¹ El crítico trata de ser coherente con lo que había sentenciado en su columna anterior y critica la traducción de los mismos versos que había reprobado antes. Comprueba que no viene de Baudelaire la idea de “enamorar por el terror”: “Baudelaire, como se ve, contentase con afirmar que reinará por el terror, sin afirmar que obtendrá así ternura y amor; porque afirmarlo, hubiera sido una barbaridad”.²²² Cortadillo no se equivoca cuando advierte que Tablada –o Tabladita, como lo llama con condescendencia– altera el sentido de los versos. Sin embargo, ese cambio en el contenido no afecta el cambio de valores eróticos que realiza Baudelaire. En los últimos versos del original, como lo señala Cortadillo, el poeta sólo pretende dominar mediante el terror del mismo modo que quienes dominan mediante la ternura:

Comme d’autres par la tendresse,
Sur ta vie et sur ta jeunesse,
Moi, je veux régner par l’effroi (B, I: p. 64).

²²¹ Cortadillo, “Peor está que estaba”, *El Partido Liberal*, 8 de enero de 1892, p. 1.

²²² *Idem*.

Tablada elimina la comparación y, en cambio, predice que su amante le dará amor; en vez de dominar sobre la vida y la juventud, lo hará sobre la hermosura. Su traducción es más cursi y convencional que el original, pero Baudelaire sí menciona una relación entre el dominio sobre la amante y el erotismo; es decir, es uno de los poemas en los que lo erótico se mezcla con lo terrorífico, sin que ni uno ni otro concepto pierdan su significado: “Et je te donnerai, ma brune, / Des baisers froids comme la lune”. Tablada sólo lo hace más convencional, pero al final mantiene la relación entre el horror y la sensualidad, aunque agrega el cariño. Baudelaire no habla de amor; de hecho, su comparación con la ternura es un contraste, pero no en el sentido en el que lo entiende Cortadillo, para quien es imposible obtener ternura mediante el miedo. El amante que aparece en el poema, a diferencia de los seductores convencionales, practica un erotismo terrorífico: seduce con el espanto. Tablada le da un sentido más amoroso. Su fantasma no sólo seduce, sino que enamora; pero también lo logra provocando miedo.

Cortadillo vuelve a rechazar la imagen de la serpiente, aunque en este caso, como la traducción no falla, critica directamente a Baudelaire: “Insisto, por otra parte en que ese *rastrea alrededor de una fosa* es ripio y muy ripio, aunque sea de la pertenencia de Su Señoría el vate francés”.²²³ Este comentario muestra –no a pesar, sino a causa de su ironía– que Baudelaire ya tenía legitimidad canónica. Cortadillo no niega la importancia ni la maestría del poeta francés, pero tampoco va a contradecir su propio juicio por darle la razón al canon. Ya era notable, desde su primer comentario, que su visión de la literatura presentaba una resistencia a las imágenes poco convencionales. Hemos visto que críticos como Primitivo Rivera elogian a poetas franceses modernos para después reprobar su influencia. En defensa

²²³ Cortadillo, “Peor está que estaba”, p. 1.

de Cortadillo, hay que admitir que, en sus reproches a la traducción, no rechaza la imagen por alterar las convenciones, sino porque le parece un detalle innecesario. Pareciera que el crítico insiste en ignorar que la imagen de la serpiente alrededor de la fosa concuerda con el sensualismo tétrico de los otros versos. Las caricias no son sólo como una serpiente, sino como una que se acerca al abismo. La imagen nutre el erotismo mórbido del poema. No podía criticarla como traducción. La de Tablada es buena, a pesar de que elimina el apelativo “ma brune”, tan importante para la representación baudelairiana de la belleza femenina, la cual se aparta de la rubicundez y de la pureza. Además de eliminar ese apelativo, Tablada añade, en el primer verso de su traducción, la frase “amada mía”, con la que altera el sentido del poema: su versión ya no consiste sólo en un poema erótico, sino que es un poema amoroso. Como vimos antes, esa alteración se mantiene hasta el final. El otro cambio que realiza en esa estrofa y que Cortadillo debió reprobar es la adición del adjetivo “locas” a las caricias, el cual no se encuentra en el francés ni tiene mucho sentido dentro del significado general del poema. Baudelaire realiza en esta estrofa una doble asociación: la frialdad vuelve análogos a la luna y los besos mórbidos; el movimiento alrededor del abismo une conceptualmente a las caricias con la serpiente; calificar de “locas” a las caricias, como dice el crítico, no venía a cuento.

Para terminar de justificarse, Cortadillo hace un giro retórico y niega que el texto de Tablada cuente como traducción: “Estoy por asegurar que, a pesar de la rectificación susodicha, no es justo atribuir a Baudelaire el *Fantasma del Universal*. Baudelaire habrá escrito una composición; y Tablada otra, y muy *otra*”.²²⁴ De este modo, el crítico reafirma la idea de que Tablada escribe tan mal que cuando traduce crea un nuevo texto, muy distinto al texto de origen.

²²⁴ *Idem*.

Las decisiones que toma Tablada al traducir este poema, si bien no llegan a constituir una adaptación muy diferente, sí realizan modificaciones importantes. Una de ellas es el cambio en las estrofas. Baudelaire escribe un soneto con versos de ocho sílabas y la estructura de sus rimas es ésta: aabb-ccdd-eef-ggf. Tablada traduce en cuatro cuartetas de octosílabos, con rimas asonantes en los versos pares, salvo la última, de rimas consonantes cruzadas. Mantener la musicalidad de los versos baudelairianos en este poema es un reto complicado; Tablada no lo intenta. Tampoco le interesa conservar la alteración a la forma del soneto. Los versos que añade a las tercetas se deben a adiciones y no a la necesidad de usar más versos para mantener todo el contenido del original.

Otra de las modificaciones es inevitable y es la del título. “Revenant” es una palabra intraducible. Refiere a cualquier ente que vuelve del otro mundo, por lo que “fantasma” no puede ser considerada una traducción imprecisa, pero sí, hasta cierto punto, reductiva. En Baudelaire, el personaje del poema tiene una conducta misteriosa y terrorífica. Es un personaje que sólo puede volver junto con las sombras de la noche y desaparece en la mañana. Pero no es inevitablemente un fantasma. Tablada elimina la ambigüedad. En su versión, el personaje no regresa, sino que sólo “llega”: “he de llegar a tu alcoba”. Baudelaire había usado el verbo “revenir”: “Je reviendrais dans ton alcôve”; narra un regreso, aunque uno en el que sucederá algo distinto a lo que había ocurrido. Se trata de dos personajes que ya habían sido amantes. En la versión de Tablada, se narra más bien la visita que un fantasma le promete a una mujer. Especifica que esa visita ocurrirá “cuando muera”. Aunque el título sugiere que el poeta ha muerto, en el poema de Baudelaire no hay ningún verso que se refiera a la muerte. Esto significa que la reducción en la traducción del título es coherente con la reducción en el contenido de los versos.

Tablada sacrifica una comparación interesante: “Commes les anges à l’oeil fauve”. ¿Le resultó demasiado rara o no le gustó? La sustituye con un verso en el que se presentan dos de las alteraciones que ya he señalado: “Cuando muera, amada mía”, en el cual se advierte que el poeta será un fantasma y que el poema será más amoroso que erótico. En el original, como he señalado en un párrafo anterior, el poeta usa la frase “mi morena”; entiendo que ese apelativo, al menos en el español mexicano, podía tener una connotación muy distinta a la del francés, pero “amada mía” tampoco funciona como una sustitución precisa. El poema pierde una sugerencia importante cuando no se advierte que la mujer que será visitada por ese ser terrorífico tiene una cabellera negra. Junto con la mezcla del terror y el erotismo, funciona como una transgresión a las figuras convencionales de la tradición europea.

El poema narra un encuentro de amantes en la noche, similar a los que ocurren en la poesía erótica renacentista o a las visitas que Don Juan hace a las mujeres que seduce. Sin embargo, el amante, quien se introduce en la alcoba clandestinamente y desaparece en la mañana, es un ser fantasmagórico. El encuentro sucede tal y como en la tradición, sólo cambia el tipo de personajes y, con ellos, el erotismo. Tablada restituye el contenido amoroso que Baudelaire había desechado.

La estrofa que Tablada traslada con mayor fidelidad es la segunda cuarteta, que ya he mencionado. El poeta mexicano se preocupa por conservar la comparación de los besos con la frialdad de la luna y la de las caricias con la serpiente. Sólo añade un adjetivo ripioso. Se trata de la estrofa en la que se sugiere, mediante una descripción mínima, el encuentro sexual. Tablada no intenta sustituir lo sexual con lo amoroso, sino añadir un sentido al otro. Esa adición, sin embargo, termina por reducir la transgresión del poema. El amor diluye el espanto. Estas comparaciones, además, son menos enigmáticas que la eliminada en la primera

estrofa. Su sencillez acaso ofrece otra explicación sobre por qué Tablada conserva las imágenes de manera fiel.

Aunque en la tercera estrofa el traductor mantiene el concepto general, cambia los detalles. Elimina el adjetivo “livide” para la mañana; es decir, elimina una característica de la mañana que refleja el efecto de la tenebrosa noche erótica. En vez de que la mujer encuentre “ma place vide” solamente se halla “sola”. El tercer verso del terceto francés es sustituido por dos versos que cambian bastante. “Où jusqu’au soir il fera froid” se convierte en “y en el sueño de la noche / meditarás temblorosa”. Se pierde el sentido maravilloso y erótico de un lugar de la cama que se mantiene frío hasta la noche, cuando vuelve el amante terrorífico, y en cambio tenemos la imagen más sencilla de una mujer que tiembla mientras sueña. No creo que se trate de una intención creativa. Sospecho que el joven Tablada optó por una imagen más simple y convencional. La originalidad de su modelo supera sus capacidades poéticas, como ocurrirá con las de sus compañeros mexicanos. En la última estrofa, como he mostrado antes, sí se altera el sentido general, pero tampoco produce un absurdo, como lo juzga Cortadillo. Al contrario: las alteraciones a esa conclusión son coherentes con las que ha hecho antes. El joven Tablada tiene varias limitaciones para traducir este poema, pero la incongruencia no es una de ellas.

Acaso ni Cortadillo ni Tablada sospechaban que ésta era la primera o una de las primeras traducciones de Baudelaire que se publicaba en México. Este papel histórico no tiene mucha importancia, si se toma en cuenta que Baudelaire no necesitaba ser traducido para que lo conocieran los intelectuales mexicanos. Seguía siendo novedoso, pero no era una novedad. Como traductor de Baudelaire, Tablada no tiene importancia como divulgador o como puente entre el poeta francés y los lectores mexicanos. Tradujo poco y con fines estéticos personales. La importancia de sus traducciones está en el papel que juegan en su

obra. “El fantasma” comienza un ejercicio poético de apropiación. Tablada traduce para integrar en su obra, no sólo la poética, sino también algunos poemas de Baudelaire. En este caso, al menos por un día, a causa de un error, el poema fue leído como si fuera suyo.

II.1.2. “Himno a la Belleza”: la traducción como manifiesto estético

Baudelaire concluye su “Hymne à la Beauté” con un verso bímembre en el que se manifiestan su desprecio por el mundo y el consuelo que halla en la experiencia estética: “L’univers moins hideux et les instants moins lourds” (B, I: p. 25). ¿Para qué preguntarse por el origen de la belleza, qué importancia pueden tener sus condiciones, si convierte al mundo y al tiempo en fenómenos más soportables? La Belleza misma ya lo había dicho con su propia voz, en otro poema de *Les fleurs du mal* que traducirá después Balbino Dávalos: “Car j’ai, pour fasciner ces dociles amants, / De purs miroirs qui font toutes choses plus belles” (B, I: p. 21). Pero la belleza no moraliza: que las cosas sean más bellas no implica que el mundo sea bueno ni malo.

Cuando Tablada traduce el “himno”, conserva casi de manera literal el primer hemistiquio, pero cambia el segundo: “menos horrible el mundo y la vida más buena”.²²⁵ En su ensayo sobre *The sound and the fury*, Jean-Paul Sartre señala que “une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier”.²²⁶ Una frase similar podría ser enunciada sobre la poesía: toda poética –los motivos, las imágenes, los tropos– nos dicen algo sobre la visión del mundo del poeta. En Baudelaire, un ejemplo evidente es el uso de la sinestesia, consecuente con su teoría de las correspondencias. El axioma sartriano también

²²⁵ Charles Baudelaire, “Himno a la Belleza”, trad. José Juan Tablada, *Revista Moderna*, II (11), noviembre de 1899, p. 323 (T, I: pp. 98-99).

²²⁶ Jean-Paul Sartre, “Á propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner”, en *Situations I*, Gallimard, París, 1947, p. 66.

viene a cuento respecto a las traducciones y la influencia de un autor sobre otro. En el caso de las traducciones que he analizado en el capítulo anterior, una de las causas que producían alteraciones en el sentido era la diferencia entre la visión de mundo del autor y la de sus traductores. Lo mismo ocurre con este verso. Baudelaire no dice, como lo traslada Tablada, que la vida es más “buena”, porque para él, en principio, la vida no es buena ni mala. Su concepción de lo grotesco y lo mórbido se debe a una nueva perspectiva que escapa de los valores convencionales. Como señala Pichois, para Baudelaire la belleza es una flor del mal (B, I: p. 878). La belleza baudelairiana, al estar por encima de lo humano, también sobrepasa sus valores. Pero Tablada concibe la belleza como algo que no sólo vuelve menos horrible el mundo, sino que también hace que la vida sea más “buena”. Así como los traductores que hemos revisado antes no aceptan un oxímoron, Tablada tampoco acepta totalmente, aunque lo pretenda, el pesimismo de su modelo. La poética amarga de Baudelaire es diluida por el lenguaje bondadoso de Tablada. También el poeta mexicano, acaso sin darse cuenta, rechaza una parte de la transvaloración estética del francés.

De todos los poemas de Baudelaire que aparecen traducidos en *Revista Moderna*, éste es el único en verso. También aparecen, citados en un texto de Bernardo Couto,²²⁷ algunos fragmentos de la versión que hizo Antenor Lascano de “Les litanies de Satan”, la cual ya había sido publicada dos años antes en una revista de Guadalajara, *El Verbo Rojo*, y que José Primitivo Rivera había criticado sin concesiones. No fue, sin embargo, la única vez que Tablada tradujo versos para esa publicación. *Revista Moderna* funcionó como un escaparate en el que podía compartir sus ejercicios poéticos, no como adelantos de algún libro, sino como piezas independientes. Pero “Himno a la Belleza” tampoco puede ser considerado sólo

²²⁷ Bernardo Couto Castillo, “Caprichos de Pierrot”, *Revista Moderna*, III (19), octubre de 1900, pp. 299-303.

como un ejercicio poético. Leída por sí sola, y teniendo en cuenta que no la incluyó en ninguno de sus libros, la traducción no posee mayor significado que el de las traducciones de Dávalos o de González Martínez. Pero leída en las páginas de la *Revista Moderna*, adquiere otro sentido, sobre todo si se vincula a las publicaciones relativas a Baudelaire que tratan sobre la relación del arte con la moral. El poema, si no nutre, por lo menos repite el manifiesto tácito del modernismo mexicano que se halla disperso en los números de la revista. No me parece arbitrario que Tablada escoja este poema para publicarlo ahí. En él se concentra un ideal amoral de la belleza, del cual nace la estética simbolista y decadentista que suscribirían los modernistas mexicanos. Al igual que el ensayo de Baudelaire que se traduce en la revista, esta traducción manifiesta una reivindicación de una forma de entender el arte; es decir, tiene una función agregada a la de ser una simple traducción en una revista literaria.

Tablada publica estos versos siete años después de haber publicado las otras dos traducciones de Baudelaire. El poeta mexicano ha madurado y, salvo por un par de errores, sus elecciones son más acertadas. También adapta mejor el metro y la rima. A semejanza del original,²²⁸ utiliza cuartetos de alexandrinos, con rima consonante cruzada, es decir, el tipo de estrofa que en la tradición hispánica conocemos como serventesio. Sirva como primer ejemplo de su fidelidad traductora el verso con el que abre el poema. Baudelaire escribe: “Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme?” Tablada básicamente sólo elimina un verbo y cambia el orden de los elementos: “¿Surges de los abismos o del profundo cielo?” Como en muchas otras decisiones de esta versión, las alteraciones se deben más a las exigencias del metro y la rima que a la incomprensión o a una mala interpretación. Pero nunca es gratuito que un traductor decida sustituir una palabra con otra. En esa primera estrofa, en vez de

²²⁸ Baudelaire utiliza *alexandrins* (versos de doce sílabas) de *rimes croisées*.

“bienfait”, Tablada utiliza “consuelo”; además, añade la palabra “virtud” a la comparación entre la Belleza y el vino. No se puede considerar traicionero a un traductor que añade palabras propias del cristianismo a un poema que habla de lo “infernale et divin”. Al final, el concepto permanece intacto: la belleza se parece al vino porque en ella se mezclan, confundiendo, lo divino y lo diabólico. Pero la elección de esas palabras altera un poco el sentido y revelan la discrepancia entre las dos visiones del mundo que conviven: la del poeta traductor y la del poeta traducido. Baudelaire refiere una antonimia—el beneficio y el crimen—que Tablada modifica ligeramente: el crimen y el consuelo. No es lo mismo beneficiar que consolar. Tablada especifica y, por lo tanto, reduce la condición del beneficio. El añadido de la palabra “virtud” en la comparación con el vino, si es algo más que un detalle innecesario, no es del todo congruente, por lo menos no en la retórica, con la frase anterior. La belleza, como el vino, no es sólo virtuosa ni sólo malvada, sino ambas al mismo tiempo.

Mientras Baudelaire se había cuidado de no repetir la palabra “oeil”, Tablada, quien usa “ojo” para trasladar “regard” en la primera estrofa, la repite en la segunda: “Flota en tu ojo la aurora y la sombra nocturna”. Los cambios que realiza el traductor, en el verbo y en las imágenes, seguramente debidos a la métrica, crean una complicación, no ilegible, pero sí innecesaria. Baudelaire había escrito un verso más claro y efectivo: “Tu contiens dans ton oeil le couchant et l’aurore”. En el segundo verso de esta estrofa, recurre a una comparación que coincide con la belleza intensa que quiere describir: “Tu répands des parfums comme un soir orageux”; Tablada la convierte en una frase absurda: “exhalas los perfumes de un viento tempestuoso”. En el original, la comparación recae en el verbo: la belleza esparce perfumes con la misma violencia y magnitud con que lo haría una tormenta vespertina, lo cual no significa, como lo dice el verso de Tablada, que las tempestades estén perfumadas. Estos reproches resultan menores cuando se lee la traducción de los otros dos versos restantes, en

la cual se respeta la rítmica bipartición de las frases. El francés dice: “Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore / Qui font le héros lâche et l’enfant courageux”; el mexicano lo adapta con destreza al español: “tus besos son un filtro y tu boca la urna, / que hacen cobarde al héroe y al niño valeroso”. Sin padecer la artificialidad de lo literal, se conservan las metáforas y la idea: la belleza “filtra” las cosas y cambia el sentido de la lógica.

En la tercera estrofa, Tablada mantiene casi idénticos el primer verso y el cuarto, pero modifica y cambia de lugar los otros dos. El cambio en la posición de los versos se explica por la necesidad de acomodar las rimas. Lo mismo puede decirse de la sustitución de palabras y de frases. No deja de ser reveladora la forma en que realiza esas alteraciones. Baudelaire escribe: “Tu sèmes au hasard la joie et les désastres”; Tablada elige eliminar la referencia al azar y la sustituye con una frase que cambia ligeramente la representación de la Belleza: “Desgracias y alegrías siembra tu mano airada”. Aunque parece menor, la alteración es significativa. El poeta, en el original, describe confundido a una Belleza indiferente que, como la Fortuna, otorga caprichosamente la dicha y la destrucción. Tablada de nuevo cae en el absurdo. ¿Si la Belleza está “airada”, por qué siembra también alegrías? Ya no es un personaje azaroso, sino uno que hace las cosas bajo una voluntad definida por el enfado. La Belleza baudelairiana es comparable a la naturaleza, al menos en su carácter impredecible y violento, de ahí que el poeta francés utilice la palabra “désastres”, la cual Tablada prefiere traducir como “desgracias”. El otro verso pierde la comparación y cambia una palabra importante. “Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien” se convierte en “el Demonio hechizado va besando tus rastros”. ¿Por qué escribió “demonio” en vez de “destino”, si tienen el mismo número de sílabas y la palabra no se ubica al final? En este caso, la explicación se debe al descuido editorial, pero no del texto de llegada, sino del texto de origen. Seguramente Tablada traducía desde la edición de 1868, la cual contaba, entre sus defectos, con la ausencia

de las tres letras centrales en la palabra “Destin”. Al leer “De n” y no tener a la mano otra edición, el traductor tuvo que conjeturar. A Tablada quizá le faltó notar que la “e” carecía de acento, por lo que no podía tratarse de la palabra “démon”. Sin embargo, debió parecerle la conjetura más obvia y si los editores ya habían fallado en imprimir tres letras, no era absurdo sospechar que también habían omitido un acento. Como sea, la conjetura modifica el sentido. Es congruente con el resto del poema que el Demonio se vuelva un súbdito de la Belleza; pero la estrofa ya no toca el asunto del bien y del mal, sino el del destino humano, regido por la Belleza, que es impredecible, omnipotente e irresponsable.

Tablada también participa en la tendencia de traducir con palabras o frases más rebuscadas que las que se hallan en el texto de origen. Prueba de ello es el primer verso de la cuarta estrofa. Baudelaire escribe: “Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques”. Tablada, en vez de “caminar”, utiliza un verbo más dramático: “Vas hollando burlona los cadáveres fríos”. Hay que señalar otro defecto: ¿habría aprobado Baudelaire una frase tan obvia como “cadáveres fríos”? La traducción de algunos adjetivos en esta estrofa, si bien no coincide de forma exacta con el original, tampoco me parece errada. “Charmant” se vuelve “luciente”, lo cual parece muy desacertado, pero el calificativo se refiere a la palabra “joya”, por lo que sí funciona. Tablada también altera la forma de la frase “chères breloques”, que vierte como “dijes sombríos”. No reproduce el sentido del original, pero coincide con los tópicos del resto del poema. Hay un cambio importante cuando se deja de señalar que el homicidio es una de las alhajas más preciadas de la Belleza;²²⁹ pero si bien ya no se dice de manera directa, se sugiere en la imagen del último verso de la estrofa, la cual está traducida casi de manera literal: “Sur ton ventre orgueilleux danse amouusement”: “en tu vientre

²²⁹ Vale la pena recordar aquí uno de los títulos de Thomas De Quincey, escritor de cuya obra Baudelaire también se apropió mediante la traducción: *On murder considered as one of the fine arts* (1827).

orgullosa danza amorosamente”. La pequeña alteración no impide que el asesinato aparezca asociado al arte.

En la quinta estrofa, Tablada toma una decisión extraña. Traslada el verso “L’éphémère ébloui vole vers toi, chandelle” a “Fascinada la efímera vuelta a ti con delicia”. Me parece que el verso pierde sentido, al punto de resultar incomprensible. La frase “con delicia” no contradice el significado del original, pero tampoco añade nada. En la siguiente oración, Tablada elimina el participio presente “pantelant”, atribuido al “amoureux”, que convierte en “galán”. Salvo esta ligera alteración, la comparación entre el amante que acaricia a su amada y el moribundo que acaricia su tumba es traducida tal cual.

Los versos de la sexta estrofa también son modificados en algunos detalles. Mientras el original sólo dice “Que tu viennes du ciel ou de l’enfer, qu’importe / Ô Beauté !”, Tablada traduce “¡Que el infierno o el Cielo sean tu patria incierta, / oh Belleza, no importa!”. Baudelaire, como puede comprobarse, no menciona ninguna “patria incierta”; es más importante la indiferencia del poeta ante el origen de la belleza que la incertidumbre. Además, el original no señala que la procedencia sea ambigua, sino tan sólo que la atracción que ejerce en el poeta va más allá del bien o del mal. En los otros versos, debido al metro, hay varias omisiones, pero se mantiene un efecto rítmico particular. En el original, Baudelaire yuxtapone tres adjetivos en el segundo verso: “monstre énorme, effrayant, ingénu”, a los cuales siguen, en el tercero, una tríada de partes del cuerpo: “si ton oeil, ton souris, ton pied”. Tablada omite palabras y cambia los tríos por binomios: “Monstruo ingenuo y temido” y “pues tu ojo y tu risa”. Como ya había omitido un adjetivo, eliminó también una de las partes del cuerpo. En la traducción del último verso se modifica la sintaxis, pero se traduce casi de manera literal. Que Tablada conserve tal cual este verso muestra el caso contrario de lo que he señalado al inicio de este apartado: así como hay partes en que se nota la discrepancia

entre la metafísica del traductor y la del traducido, hay otras en las que se puede sospechar una coincidencia. Muchos de los modernistas no comparten el pesimismo de Baudelaire. O no son pesimistas o lo son de otro modo. Pero sí retoman esa reinterpretación de la nostalgia romántica que Baudelaire convierte en una nueva melancolía: “del infinito que amo sin haber conocido”. Tablada no considera que la vida, entendida como tiempo, sea un fardo pesado, pero sí añora un ideal que sólo se puede vislumbrar mediante el arte.

En la última estrofa, además del cambio que he analizado al principio, hay que señalar otra decisión poco afortunada del traductor, a causa de la cual la fluidez del original se pierde. En francés, se lee: “De Satan ou de Dieu, qu’importe? Ange ou Sirène”; Tablada mezcla las dos frases: “Hijo de Dios: Arcángel, o de Satán: Sirena”. Además, elimina la repetición del “qu’importe”, la cual produce, en el original, una anáfora interna y contribuye a la musicalidad de los versos. También deja sin traducir una de las imágenes más originales e interesantes del poema: “fée aux yeux de velours”, y la sustituye por algo que Baudelaire no sugiere en lo absoluto: “de quien la dicha emana”. Al igual que otros poetas traductores de México, Tablada prefiere eliminar una imagen novedosa y complicada e introduce una frase más simple y convencional. Este cambio coincide con el del último verso: de la belleza, quien hace “la vida más buena”, “emana la dicha”.

A pesar de las diferencias que he mostrado entre el original y su versión en español, éste es, de los tres poemas de Baudelaire que tradujo Tablada, el que fue trasladado con mayor fidelidad. Esto puede deberse, por una parte, a que Tablada está mejor preparado de lo que estaba siete años antes para enfrentar las dificultades de la traducción; por otra, a que necesitaba, en este caso, esa fidelidad, pues se trataba de un poema que manifiesta una idea estética promovida por la revista en la que aparece. A diferencia de otras traducciones, en ésta Tablada desbordaba los propósitos individuales del poeta traductor y participa en los

objetivos colectivos de una revista literaria. En ocasiones, el poeta escribe para suscribir. Baudelaire también es un claro ejemplo de este caso, como lo prueba su traducción de algunos fragmentos de *Confessions of an English opium eater*, de Thomas De Quincey, que incluyó como una parte sustancial de *Les paradis artificiels*. La diferencia de la traducción de Tablada consiste en que este trabajo supera los límites de su nombre. El poeta traduce para que la revista suscriba.

II.1.3. La traducción como pieza de la obra literaria: “Ex-voto a una Madona”

Cuando arma la segunda edición de *El florilegio* (1904), su primer poemario, Tablada decide utilizar, como pórtico de su sección baudelairiana, una traducción de su modelo. Por si el resto de los poemas de “Hostias negras” no mostrara suficientes evidencias de su influencia principal, el poeta coloca al inicio el “Ex-voto a una Madona”. No era, sin embargo, la primera vez que lo publicaba. Nueve meses después de que “El fantasma” apareciera en *El Universal*, Tablada publica esta otra traducción.²³⁰ Esta ocasión los cajistas no se equivocaron. Queda claro que se trata de un poema escrito por Baudelaire y vertido al español por Tablada. Entre paréntesis, se lee la palabra “inédita”, y el poeta mexicano, bajo el último verso, coloca la fecha del texto: octubre de 1892.

En esta traducción, Tablada se toma mayores libertades que en las otras dos. Sin embargo, no cambia lo suficiente como para conseguir un híbrido de traducción con creación propia. Acaso en los cambios se encuentra una de las razones que explican por qué, doce años después, eligió incluir esta traducción de Baudelaire en su libro y no las otras dos. Siguió un método distinto. Ya no buscó la fidelidad, sino la libertad y la apropiación. Para que

²³⁰ Charles Baudelaire, “A una Madona. Ex-voto”, trad. José Juan Tablada, *El Universal*, 23 de octubre de 1892, p. 5. Citaré, sin embargo, la versión de *El florilegio* (T, I: pp. 260-261).

entrara en su obra, la traducción debía ser algo más que una traducción convencional. Sin dejar de pertenecer a Baudelaire, el poema en español debía ser suficientemente tabladiano. Es decir, no sólo le interesaba trasladar el poema al español, sino reescribirlo.

La primera alteración, ligera, se encuentra en el título. El original se llama “À une Madone. Ex-voto dans le goût espagnol” (B, I: pp. 58-59). Tablada lo reduce, primero, en *El Universal*, como “A una Madona. Ex-voto”; después, en *El florilegio*, lo junta en una sola frase: “Ex-voto a una Madona”. Era innecesario añadir “al gusto español”, pues los exvotos no serían –y creo que siguen sin ser– extraños para los lectores mexicanos. El adjetivo “español” resultaría absurdo para describir un objeto religioso que para los mexicanos no era –no es– específicamente español. Otro cambio notorio se encuentra en el metro y la estrofa. Para empezar, el original no es estrófico. Sus 44 *alexandrins* de *rimes plates* se reparten en dos conjuntos: el primero de 36 y la conclusión de 8. El poema de Tablada se compone sólo de 36 versos dodecasílabos de rima asonante pareada, distribuidos en siete cuartetos y una estrofa final de ocho versos. No sorprende, dado que reduce el número de versos, que el poeta mexicano omita y sintetice varias partes del original. Lo interesante es que esa reducción no evita adiciones. Como en la traducción anterior, se nota, al revisar ambos textos, la negociación entre dos poéticas vinculadas, pero distintas. Sin embargo, en este “Ex-voto” se manifiesta una mayor voluntad creativa. A los obstáculos de la rima y el metro, siempre causantes de cambios en la traducción, se suma la libertad deliberada del poeta. Podría sospecharse que Tablada sintetizó su versión por exigencias del periódico, medio que suele economizar la tinta y el espacio. Parece poco probable, pero, incluso si así fue, Tablada no aumentó el número de versos cuando lo incluyó en *El florilegio*. No dejarían de ser relevantes, fuera como fuera, los versos que eligió eliminar o comprimir.

De la primera oración del original, Tablada mantiene los seis versos, aunque omite varias cosas y realiza algunas reducciones. En el original hallamos imágenes más elaboradas y frases más específicas:

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse,
Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,
Loin du désir mondain et du regard moqueur,
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
Où tu te dresseras, Statue émerveillée.

La versión de Tablada mantiene el sentido general. El poeta quiere construir un lugar para la amante, donde pueda adorarla religiosamente. Pero entre adiciones y omisiones, expresa la idea de manera distinta:

En la fúnebre cripta de mi tristeza,
lejos de las miradas y de la tierra
quiero, mi dulce amante, para tu gloria
formar una capilla regia y suntuosa;

un nicho bizantino de azul y plata
donde tú te levantes como una estatua...

De nuevo es notable cómo la diferencia entre las concepciones metafísicas afecta el estilo de la traducción. Tablada añade un adjetivo a la amante, un calificativo cursi, el cual diluye el carácter sacrílego de tratar a una amante como si fuera una virgen del panteón católico. El original separa en dos frases las dos construcciones que menciona: al fondo de la desgracia, un altar; en un rincón del corazón, un nicho. El traductor prescinde de la imagen del corazón, una pérdida poética, ya que reduce la metáfora psicológica y afecta la plasticidad. Sustituye los dos conceptos con la frase del primer verso: “En la fúnebre cripta de mi tristeza”. Baudelaire puede llegar a ser muy dramático y mórbido, pero Tablada exagera ese gusto. El francés escribe que, en lo más profundo y oculto de su conciencia, construirá un lugar de adoración, con lo cual ella quedará asociada –nada extraño para el cristianismo– a su

desgracia. Tablada, menos coherente e imaginativo, no sugiere la profundidad psicológica. Se sirve de una imagen mórbida: la tristeza no está oculta, sino sepultada. La psicología compleja que Baudelaire desarrolla en su poesía no alcanzará a afectar las poéticas de los jóvenes poetas mexicanos que comenzaron a seguirlo. O en todo caso, la aprenderán en su modo más llamativo. La forma en que Tablada traduce esta frase es un ejemplo. También se nota en el trastocamiento de otro verso. “Loin du désir mondain et du regard moqueur” se reduce a “lejos de las miradas y de la tierra”. En el original, el poeta reelabora el lugar común de alejarse del mundanal ruido. Al ser trasladado al español, se pierde el peso psicológico del deseo y la burla, dos mancillas intolerables para el misticismo erótico del poema. La traducción da un paso atrás y no reelabora. Pero el traductor no sólo corta frases y adjetivos; los añade. Convierte el altar en capilla y le agrega: “regia y suntuosa”. Aunque no se encuentran en el poema francés, los adjetivos son coherentes con la imagen siguiente. Tablada no menciona, como Baudelaire, que se trata de un nicho de oro; sustituye con plata el oro y, como lo hispánico no podía resultar exótico para los hispanos, coloca un calificativo que dota a la imagen de exotismo oriental: “un nicho bizantino de azul y plata”. También convierte el apelativo en una comparación, lo cual no necesariamente traiciona al original, y elimina el adjetivo que acompañaba a la estatua. En tan sólo seis versos realiza estas alteraciones. Casi todas son una simplificación más que una creación distinta.

Los ocho versos siguientes del original son reducidos a seis en la versión del mexicano. Al igual que en la oración anterior, en ésta el tropo principal consiste en dotar de un aspecto físico y sólido a cosas que no lo tienen:

Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal,
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne ;
Et dans ma Jalousie, ô mortelle Madone,
Je saurai te tailler un Manteau, de façon

Barbare, roide et lourde, et doublé de soupçon,
Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes ;
Non de Perles brodé, mais de toutes mes Larmes !

No es necesario detenerse demasiado en la lectura para notar que los versos de Tablada han perdido la oscuridad y la complejidad del original. Quizá uno de los propósitos de su versión era lograr un poema más sencillo y claro:

Con versos y con rimas de oro y cristal,
tu corona de reina te he de labrar,

y formarán mis Celos –Blanca Madona–
una clámide negra donde te escondas,
no bordada de perlas sino de lágrimas
y donde siempre ocultas vivan tus gracias.

Uno de los métodos con los que Tablada traduce este poema es la reubicación, que consiste en utilizar palabras o frases en lugares distintos de aquellos donde aparecen en el original. El oro que no había usado para describir el nicho, es utilizado aquí para describir los versos y las rimas. Los dos versos que Baudelaire utiliza para desarrollar la imagen de los versos, sin perder del todo la sinestesia, son comprimidos en uno minimalista. En esta imagen, el poeta francés refiere la idea de la escritura como escultura, la cual remite a esa obsesión que compartía con Gautier y Flaubert: escribir cada frase de la manera más cuidadosa y perfecta posible. Por eso los versos están “pulidos”, cubiertos de un metal “puro” y de rimas “sabiamente” colocadas, cuya armonía asemeja a la claridad de los cristales. Tablada rebaja un principio poético a una descripción ornamental. En el siguiente verso, el traductor elimina el adjetivo “énorme” del original, tan importante para la estética voluptuosa de Baudelaire, y en su lugar coloca un detalle innecesario: “tu corona de reina”.

Las alteraciones continúan. Para referir el manto de los siguientes versos, Tablada prefiere un rebuscamiento: “clámide”. No es la única ocasión en la que acude a esta palabra. En “Rojo y Negro” (marzo de 1891) la usa en estos versos sobre “la pasión engañadora”: “y

nos enseña entre su negra clámide / su sonrisa macabra” (T, I: p. 36). Un mes después de haber publicado ese poema en *El Universal*, publica ahí mismo la primera de sus “Odas nocturnas”, titulada “El telón rojo”, en la cual, para referirse al crepúsculo, crea esta imagen: “la clámide sangrienta se desata” (T, I: p. 40). La palabra siempre está asociada a la poética lúgubre que Tablada ha aprendido de los franceses y no es imposible que haya tomado la palabra de alguno de ellos. La elección puede deberse a un lenguaje que asocia con el estilo en el cual se ha encasillado a Baudelaire; o quizá es un gusto personal y la alteración es un modo de dejar una marca tabladiana en el texto.

Respecto al manto, hay otro cambio que va más allá del vocabulario. La prenda ya no es tejida por el poeta en sus celos, sino que estos la “formarán”. Una vez más, el cambio en el apelativo revela una distancia ideológica y estética entre el poeta y su traductor. Para recordarnos que su Madona es de carne y hueso, Baudelaire utiliza la palabra “mortelle”. Tablada sustituye la mortalidad con la blancura, una característica que el francés atribuye a su Madona en un verso posterior. En este caso, sin embargo, no podemos acusar a Tablada de equivocarse, pues el poeta mexicano quiere adaptar los versos ajenos a su propia poética, más convencional, pero al fin y al cabo suya. Esta voluntad se confirma en la “negrura” que atribuye a la clámide, con la cual crea un contraste cromático entre la mujer y su vestimenta. Tablada deja fuera los tres adjetivos que describen la forma de su manto, los cuales, en el original, se contraponen con las descripciones ornamentales. La comparación con la caja de centinela y esa frase misteriosa, “doublé de soupçon”, también desaparecerán en la versión en español. Las imágenes centrales permanecen relativamente intactas: una corona hecha de poesía y un manto que oculta los encantos de la Madona; pero lo que Baudelaire desarrolla con figuras e ideas originales, el aprendiz modernista lo traslada a la simplicidad y la

convención. El único verso que respeta casi en su totalidad es el más cursi: “no bordada de perlas sino de lágrimas”.

La traducción de los versos siguientes padece los mismos defectos. Baudelaire desarrolla una metáfora en la que el deseo se convierte en un manto y lo describe a partir de esa analogía, con lo cual sugiere una idea particular:

Ta Robe, ce sera mon Désir, frémissant,
Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,
Aux pointes se balance, aux vallons se repose,
Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose.

Al describir el deseo como un manto, lo muestra “onduloso”, bajando y subiendo, pero sobre todo cubriendo a la amante religiosamente adorada, moviéndose sobre sus puntas y sus “valles”. Tablada prescinde de esta ampliación erótica y se queda sólo con la primera y la última imagen: “Mis ardientes deseos serán el manto / que revista de un beso tu cuerpo blanco”. Hay que señalar que, en todo el poema, Tablada baja las mayúsculas que utiliza Baudelaire, mayúsculas con las cuales el poeta francés busca darle un peso alegórico a las palabras. En la versión de *El florilegio*, Tablada deja en mayúsculas “Celos”, “Respeto”, “Serpiente” y “Pecados”. En la de *El Universal*, además de éstas, también conserva “Deseos”. En general, dejar sólo en mayúsculas algunas de las palabras cambia el sistema de significación de Baudelaire, quien utiliza las mayúsculas tanto para las palabras que adornan y envuelven a la Madona, como aquellas abstractas que son representadas metafóricamente y alegóricamente mediante las cosas materiales. Con la excepción de la “Serpiente”, Tablada, más caprichoso que sistemático, sólo deja en mayúsculas algunos conceptos abstractos. Queda por responder por qué, cuando vuelve a publicar su traducción, baja a minúsculas la palabra “deseos”. Creo que, al menos en este caso, Tablada busca coherencia. No habla del deseo del poeta en un sentido abstracto, sino en uno más convencional, lo cual explica que

utilice la palabra en plural y añada el previsible adjetivo “ardientes”. Traduce la misma palabra, pero no traslada toda la significación que tiene en el francés. Esta pérdida de significado se nota no sólo cuando baja las mayúsculas, sino cuando suprime versos. ¿Por qué eliminar esta descripción del deseo? ¿Economía verbal, incomprensión, gusto? En el resto de “Hostias negras” hay alusiones eróticas que impiden justificar una omisión por pudor. No huye del erotismo: evita la dificultad del tropo complejo. Como hemos visto, los poetas traductores tienen más problemas con la retórica que con la moral.

También reduce a dos los siguientes cuatro versos del francés. Es decir, de ocho versos hace una estrofa de cuatro. En estos dos, sin embargo, sí altera el sentido. Baudelaire conjuga, en la sinécdoque de los pies, la doble condición de su Madona, como figura religiosa y *femme fatale*:

Je te ferais de mon Respect de beaux Souliers
De satin, par tes pieds divins humiliés,
Qui, les emprisonnant dans une molle étreinte,
Comme un moule fidèle en garderont l’empreinte.

Tablada, además de deshacerse del satín y de la comparación de los últimos dos versos, no usa el adjetivo “divinos” y se queda con el concepto de la humillación: “y haré de mi Respeto tus escaupines / para que tú los calces y los humilles”. La simplicidad de la traducción termina por reducirlo a lo abstracto. Mientras las comparaciones y las metáforas de Baudelaire se desarrollan mediante una descripción detallada, Tablada elige recursos mínimos para expresar la idea. Sólo se conserva el concepto de que la adoración de la amante dependerá del respeto.

El método reduccionista de Tablada continúa en los siguientes versos. Elimina un par que me parecen bastante significativos. En el original, el poeta declara:

Si je ne puis, malgré tout mon art diligent,
Pour Marchepied tailler une Lune d’argent,

Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles
Sous tes talons, afin que tu foules et railles,
Reine victorieuse et féconde en rachats,
Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats.

Los dos versos finales son imprescindibles para la representación de la Madona y para comprender el significado psicológico y metafísico de la serpiente. Al eliminarlos, Tablada provoca inevitablemente una representación distinta:

Si como plinto regio no puedo darte
a la luna que irradia con luz suave,
he de poner tendida bajo tus plantas
la Serpiente –martirio de mis entrañas.

En la primera versión, Tablada había escrito “brial suntuoso” en vez de “plinto regio”. De las dos, la segunda es la más cercana al original, pero hay que señalar que “marchepied” no es exactamente un “plinto”, y que el traductor añade el adjetivo “regio”, acaso para restituir un poco del verso que eliminará después. También deja fuera el orgulloso autoelogio del poeta: “malgré tout mon art diligent”. Además reemplaza la plata de la luna por una “luz suave”. En el original, el lugar común de la luna de plata adquiere otro sentido entre imágenes que mezclan lo alegórico con lo ornamental; es decir, su plata combina con el satín y con el oro de versos anteriores. En este caso, sin embargo, dados los cambios que ha hecho antes, la alteración de Tablada me parece un acierto. La plata habría perdido su armonía semántica y habría sido reducida a un ornamento superfluo. No es muy original decir que la luz de la luna es “suave”, pero logra mayor significación que la traducción literal, que ya no habría podido ser fiel. Aunque conserva la imagen de colocar a sus pies la “Serpiente” que martiriza sus entrañas, acaso metáfora de la conciencia del pecado, Tablada elimina dos verbos atribuidos a la Madona, que cambian el sentido de la ofrenda: el poeta le entrega la serpiente a su amante para que la pise y se burle de ella. Insisto en creer que Tablada no corta guiado por el pudor, pues las ideas que suprime, además de transgresoras, están vertidas en figuras complejas.

Pero en su método de simplificación, el traductor sacrifica el erotismo, la representación psicológica compleja y la crueldad. Pareciera evadir los versos moralmente “incómodos”, aun y cuando la única incomodidad que quería evitar era la poética.

En los siguientes cuatro versos no hay tantos cortes, pero sí alteraciones y matices. He señalado antes que Tablada es más convencional que su modelo. Eso no significa que Baudelaire busque una originalidad absoluta. Su poética, en ocasiones, recurre al método de tomar un lugar común o una convención poética para reelaborarlos. Así ocurre en estos versos. Volviendo a la asociación occidental del pensamiento con la luz, Baudelaire convierte a las ideas en ofrendas:

Tu verras mes Pensers, rangés comme les Cierges
Devant l'autel fleuri de la Reine des Vierges,
Étoilant de reflets le plafond peint en bleu,
Te regarder toujours avec des yeux de feu.

La versión de Tablada, en general, más allá de la simplificación sistemática, no cambia demasiado el sentido:

Estrellando la nave con sus reflejos,
mirándote con ojos de luz y fuego,
verás a mis ideas –pálidos cirios–,
¡oh Virgen, alumbrando tu altar florido!

Dudo mucho que Baudelaire, después de autoelogiarse, suscribiera la semejanza entre sus pensamientos y cirios “pálidos”, menos en estos versos donde los ofrece para iluminar a su Madona. La palidez no se aviene con una frase en la que importa enfatizar la iluminación. Y esa luz tiene ojos de fuego y asemeja a las estrellas. Tablada no reduce la reiteración de la luz, lo cual vuelve más injustificable la adición de ese adjetivo, como lo es la adición de la luz a los ojos, que ya son de fuego.

Otra de las consecuencias de que Tablada deje fuera de esta traducción las descripciones detalladas es la pérdida de sensualismo. Al entregar un Baudelaire menos

imaginativo, también entrega uno menos corporal. Así puede notarse en la forma en que traslada los siguientes versos al español:

Et comme tout en moi te chéris et t'admire,
Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe,
Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,
En Vapeurs montera mon Esprit orageux.

Tablada comprime en un concepto general todos los olores que invoca el poeta francés:

Y cual la sacra imagen del templo santo
envuelta en los perfumes del incensario,
estaría, ¡oh Diosa por quien deliro,
envuelta en el aroma de mis suspiros!

No sólo reduce la diversidad de los olores, sino que añade que son “del incensario”. A pesar de que esas referencias son sometidas al sacrilegio general del poema, su forma de referirlas, como en el primer verso, parece bastante respetuosa. “La sacra imagen del templo santo” es una adición de Tablada; pertenece a su ideología, no a la del poeta que traduce. En vez de convertir a la amante en el centro de una religión, el mexicano reduce estos versos a una comparación entre el amor que siente por ella y la admiración que provoca una imagen sacra en una iglesia. Al menos en esta oración, el traductor pausa la sustitución religiosa que realiza Baudelaire y, mediante la distancia que la comparación no deja de respetar, deja intactas la idea del amor –que no es amor sentimental en el francés, sino erotismo mistificado– y la imagen de la religión –que en el original es profanada con una adoración sensual. Esto se nota también en el cambio que padece el sentido general de los versos. En el poema francés, el espíritu del poeta, convertido en esencias, asciende hacia la amante, transformada a su vez en una blanca cumbre nevada. El ascenso se debe a la admiración, pero el espíritu subirá tempestuoso. La adoración religiosa del poeta es erótica y apasionada. En la versión en español, en cambio, la amante es convertida en Diosa y sólo es envuelta por “el aroma de mis

suspiros”, del mismo modo que una imagen en una iglesia es envuelta por el olor del incienso. Junto con la poesía, se pierde el sacrilegio.

En los últimos versos del poema, Baudelaire retoma la imagen de la Virgen de los Dolores y la reinterpreta en una mezcla de “amor y barbarie”, mezcla que bien podría definir la paradoja de la adoración católica:

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler l’amour avec la barbarie,
Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Cousteaux
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !

Tablada reelabora estos versos sin modificar la imagen:

Y al fin por confirmarte –regia Madona–
en tu trágico aspecto de dolorosa,
con los siete Pecados, siete puñales
he de forjar, y luego –juglar infame–
bárbaro, voluptuoso y enamorado
traspasaré con ellos tu pecho blando,
¡tu pecho sollozante, rosado y tibio,
tu pecho ensangrentado y estremecido!

Mientras Baudelaire justifica la crueldad con la representación de la virgen, Tablada convierte a la amante en una figura trágica. Baudelaire interpreta el apuñalamiento con cuchillos, símbolos del pecado, como un acto que conjuga el amor y la violencia. Tablada prefiere restituir el aspecto adolorido de la virgen. No elimina del todo el amor ni la barbarie, ni la voluptuosidad, sino que, como ha hecho antes, los reubica en un verso posterior, en donde el poeta se califica a sí mismo al momento de acuchillar a su amante: “bárbaro, voluptuoso y enamorado”. Al menos en esta ocasión, Tablada no sacrifica el significado que Baudelaire atribuye a la acción, sólo cambia la representación de la Madona, para añadir un tono trágico. Acaso este cambio en la representación permita justificar los otros cambios en

la traducción: la preferencia por la abstracción, la pérdida de erotismo y sensualidad, el sacrilegio diluido... Tablada habría modificado todos los versos anteriores mediante la simplificación, para así poder añadir con coherencia esta idea trágica en la representación de la Madona.

No hay que pasar por alto otro cambio respecto a las referencias a la amante. Evita citar el nombre de María, pero hace evidente que se refiere a la imagen de la Virgen de los Dolores, que en el original sólo es sugerida por la mención de los siete cuchillos. También modifica la comparación del poeta, quien en el original se asemeja a un “malabarista insensible”; tal y como los malabaristas de puñales, el poeta tomará como blanco a su amante. En la versión de *El Universal*, Tablada cambia el adjetivo psicológico por uno moral y reubica un sustantivo: “verdugo infame”; Baudelaire también usa la palabra en una frase que su traductor suprime: “Bourreau plein de remords”. Pero cuando revisa el texto para incluirlo en *El florilegio*, Tablada vierte “jongleur” por “juglar”. Pareciera ser una decisión más acertada que la de “verdugo”, pues “juglar” es la primera acepción de “jongleur”. Considero, sin embargo, que Baudelaire se refiere a la acepción de “malabarista”, ya que, como he señalado, la comparación se debe al acto de aventar los cuchillos contra un “blanco”. Por eso era más fiel la sustitución por “verdugo”, con la cual, además, retomaba una palabra que había dejado fuera antes. ¿Qué relación puede tener un juglar con los cuchillos? El poeta cruel de Baudelaire toma por “blanco” de sus ataques el corazón. La violenta imagen es alegórica: los cuchillos son los pecados capitales y lo que el poeta intenta herir con ellos no es el cuerpo, sino el alma de su amante. Tablada reduce la imagen a la crueldad corporal. Tradujo los conceptos y las ideas generales, pero no el sistema poético que sostiene la significación del poema.

También elimina la gradación con que Baudelaire concluye. El francés termina su alegoría sacrílega y violenta con un corazón que primero jadea, después solloza y, por último, fluye como un arroyo. El sangrado queda, no sólo sobrentendido, sino convertido en llanto: “Je les planterai tous dans ton Coeur pantelant, / Dans ton Coeur sanglotant, dans ton Coeur ruisselant!”. En Tablada se elimina la gradación relativa al llanto y se menciona la sangre, además de que añade adjetivos innecesarios: “¡tu pecho sollozante, rosado y tibio, / tu pecho ensangrentado y estremecido!”. El llanto y la sangre, en el original, repiten la dualidad corpóreo-psicológica del resto de la alegoría. Aunque se conserva el llanto en el adjetivo “sollozante”, la versión de Tablada pierde esta dualidad. Además, en vez del significativo “Coeur” que el francés sube a mayúsculas, el poeta mexicano elige la metonimia de la palabra “pecho”.

Que Tablada eligiera abrir “Hostias negras”²³¹ con esta traducción y que la haya traducido de ese modo revela mucho sobre cómo influyó Baudelaire en su obra temprana. Si tradujo “Le revenant” por la mezcla del erotismo con el espanto e “Hymne à la Beauté” por las ideas estéticas que manifiesta, eligió colocar “À une Madone” en su poemario, entre otras razones, porque es un poema sacrílego, y el sacrilegio será una de las notas baudelairianas de “Hostias negras”. Además de ser la traducción en la que se toma mayores libertades, también es la más larga. No quiso amplificar los 44 versos del original, sino simplificarlos, no sólo en el número, sino en la dificultad de sus procedimientos poéticos. La simplificación del traductor coincide con la del poeta. Tablada no logra traducir la complejidad retórica ni psicológica de Baudelaire; tampoco podrá asimilarla como influencia en su poesía. No es raro ni único. Lo mismo puede decirse de muchos poetas franceses que intentaron seguir la

²³¹ En la primera edición de *El florilegio* (1899), esta sección, con menos poemas, abre con “El centauro” y la traducción es el tercer poema. El reacomodo de 1904 es elocuente.

poética baudelairiana. Se quedaron con lo más evidente y sólo de manera superflua: heredaron el satanismo, el sacrilegio, la sinestesia, el tedio, el ideal, pero no lograron comprenderlo en su forma crítica. Ya sabemos que los mejores discípulos de Baudelaire fueron quienes tomaron otro rumbo: Verlaine, Mallarmé, Rimbaud... Tablada pronto tomaría también otro camino, por no decir que ya había comenzado a buscarlo en *El florilegio*. Antes de ello, colocará en la poesía mexicana un Baudelaire disminuido, pero que, a pesar de su simplificación, representaba el comienzo de la poesía moderna.

II.2. Los efectos sociales del poeta maldito. El perfil de Baudelaire, según Tablada

Al sacrilegio que aprendió de Baudelaire, Tablada añadió un toque de idolatría. En un detallado elogio a *Las montañas del oro* de Leopoldo Lugones, el poeta mexicano invoca, entrecomillado, al “Padre Nuestro Baudelaire”.²³² Con esa mezcla de ironía y seriedad de la devoción moderna, coloca al poeta francés en el centro del canon modernista —el “nuestro” de la frase está restringido— y reafirma la herejía decimonónica que sustituye la religión con la poesía. No sería el único de los discípulos que divinizaría al maestro. Muchos años antes (1871), en una carta que Tablada no podía conocer aún, Arthur Rimbaud designa a Baudelaire como “le premier voyant, roi de poètes, *un vrai Dieu*”. Sin embargo, en este caso la canonización lleva un reclamo; Rimbaud no le perdonó a Baudelaire su apego a la tradición: “la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d’inconnu réclament des formes nouvelles”.²³³ Ni Tablada ni sus colegas mexicanos recurrirán a la iconoclastia. Se limitarán a agradecer a su nuevo dios por revelarles el camino de la poesía moderna. Además, sin llegar

²³² José Juan Tablada, “Marginalias. III”, *Revista Moderna*, I (IV), septiembre de 1898, p. 52 (T, V: p. 114).

²³³ Arthur Rimbaud, *Poésies/ Une saison en enfer/ Illuminations*, ed. Louis Forestier, pról. René Char, Gallimard, París, 1965, 2a ed., p. 205.

aún al verso libre, los fieles del modernismo ya habían introducido formas nuevas o reintroducido algunas olvidadas en la literatura hispánica. La actitud religiosa de la poesía moderna no será sólo sacrílega ni sólo irónica, como en la invocación de Tablada. Hemos visto ya en el apartado sobre la discusión del simbolismo en la prensa que, al menos desde Darío, se busca en la palabra una satisfacción espiritual. Pero para Tablada, además del simbolismo y de la espiritualidad, el “Padre Nuestro Baudelaire” representa un nuevo tipo de genio, el cual repercute de manera distinta en la literatura y en la sociedad.

Tablada señalará antes que nadie la importancia que tiene Baudelaire en su poesía. No sólo lo menciona como un dios, también lo traduce, hace alusiones a sus versos, incluye toda una sección baudelairiana en *El florilegio* y le dedica un ensayo. Quería ser considerado como un seguidor del poeta francés y asumir, de ese modo, gran parte de los significados que se asociaban a él en aquella época. Ser baudelairiano significaba, como hemos visto, ser moderno, satánico, loco, bohemio... Junto con la literatura, quería importar el personaje. En Tablada se nota esa forma activa de la influencia. No sólo delata escribir como otro escritor, sino que él mismo lo anuncia, introduce deliberadamente a su maestro en la literatura del país y lo menciona como centro de la nueva poesía. Tablada no sólo recibe, como lo acusa el término influencia, las técnicas y los tópicos de Baudelaire: los busca.

Sus contemporáneos no podían ignorar la obviedad y también señalaron la influencia, ya fuera para reprobarla, ya para elogiarla. Luis G. Urbina lo nombra pionero: “Tablada introdujo entre nosotros el *nuevo estremecimiento* de Baudelaire”.²³⁴ Esta “introducción” no se refiere a la lectura. Tablada no fue el primer lector del poeta francés, ni siquiera el primero en mencionarlo. Otros ya se habían estremecido, para bien y para mal, con sus versos y sus

²³⁴ Luis G. Urbina, “*El florilegio*, de José Juan Tablada (de *El Mundo Ilustrado*)”, *El Nacional*, 3 de febrero de 1900, p. 1.

prosas. Tablada no introdujo a Baudelaire en el conocimiento de los mexicanos, sino que, algo más trascendente aún, lo incorporó en la tradición literaria del país. Es decir, fue el primero en escribir conscientemente como él. Años antes de la reseña de Urbina, otro crítico lo había señalado como descendiente directo: “Tablada, el único decadentista en México, por su procedencia directa de Baudelaire”;²³⁵ y Alberto Leduc aseguraba que Tablada era “el único mexicano que comprende fielmente al incomparable Pontífice de lo artificial y de los decadentes, a Carlos Baudelaire, el melancólico amante de la tenebrosa taciturna”.²³⁶ Si fue el primero, no sería el único. Al baudelairianismo se sumarían otros de sus colegas: Antenor Lescano, Amado Nervo, Bernardo Couto Castillo, Efrén Rebolledo, incluso, en algunos versos, Salvador Díaz Mirón.

La influencia iba más allá de la escritura. No bastaba que la obra fuera excepcional; la vida también debía serlo, y el mejor modo de lograrlo era la extravagancia y la embriaguez. Tablada y sus colegas intentarían imitar, durante sus años juveniles, la vida del poeta. Lo mismo se había dicho de Baudelaire respecto a Poe, a quien los modernistas también referían como antecedente. Su extravagancia sería notada, al menos entre los intelectuales. En una de sus columnas, Petit Bleu (Carlos Díaz Dufoo) lamentaría los efectos de la influencia extraliteraria:

Por acudir a este manantial eterno [la poesía], por anhelo de esta embriaguez divina, nuestro exquisito artista José Juan Tablada atraviesa hoy por dolorosa y aguda crisis: es un envenenado de Baudelaire, un iniciado en el misterio de esa vida de las drogas estimulantes de la imaginación; el éter, la morfina, el haschich, esos emboscados pérfidos de los sentidos han hecho en él presa y le desgarran sin piedad.²³⁷

²³⁵ Jeanbernat, art. cit., p. 157.

²³⁶ Alberto Leduc, “Decadentismo”, en *La construcción del modernismo*, ed. cit., p. 135. *El País*, 29 de enero de 1893, p. 2.

²³⁷ Petit Bleu, “Azul Pálido”, *Revista Azul*, III (20), septiembre de 1895, p. 320.

No es una reprensión. Díaz Dufoo lamenta, pero no condena el estilo de vida del poeta, quien cumple con experimentaciones de la conciencia y con la vida trágica que se ha asociado desde el romanticismo a la existencia del artista. El genio debe embriagarse y sufrir, pues, al menos a partir de Baudelaire, la inteligencia literaria, sin perder la razón, explora lo irracional y se lanza a investigar esa parte desconocida de la existencia que los poetas denominan vagamente como “abismo”. Para crear hay que descender.

Muchos años después, el propio Tablada hablaría de la influencia baudelairiana en su vida como de una enfermedad. Pero él sí lo lamentaría: “La influencia de lo que en el poeta Baudelaire hay de morboso, fue para la juventud de mi generación el verdadero ‘Mal de las Gálias’ [*sic*]”. Se acusa, a sí mismo y a sus compañeros, de haber tomado demasiado en serio lo que sólo era una representación literaria: “Incapaces de discernir el artificio de la descarriada moral del gran poeta, fuimos más sinceros que él y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos”.²³⁸ Tablada escribe este juicio más de treinta años después, arrepentido, como suele pasar, de las ingenuidades y exageraciones de su juventud. Este arrepentimiento, sin embargo, coincide en un punto con lo que escribió sobre Baudelaire en los inicios de su carrera.

El joven Tablada también juzga enfermizos, como después lo hace el viejo, los efectos de la lectura de *Les fleurs du mal*. Ya en 1893 advierte en la literatura que comienza con

²³⁸ Tablada, *La feria de la vida*, p. 243. En su otro libro de memorias, *Las sombras largas*, para darle la razón a Justo Sierra, Tablada reniega también del efecto baudelairiano: “¡De muchos desvíos en que nosotros incurrimos puede encontrarse el germen y la raíz en el siniestro aunque luminoso Jardín de las Flores del Mal y en el diván, profundo como un abismo y apresador como un tremendo traidor de los paraísos artificiales! [...] el poeta maldito se ofrecía ante la inexperiencia juvenil como un derivativo para emplear las desbordantes energías de las juventudes exaltadas” (José Juan Tablada, *Las sombras largas*, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, pp. 127-128).

Baudelaire un “estremecimiento” que, además de remover la tradición literaria, remueve también otros ámbitos sociales:

Si la literatura –que es quizá el elemento que mejor manifiesta el estado de la Vida Moral de una sociedad– nos presenta el desarrollo de esa literatura que si bien en su forma es hermosa, es en sus ideas perversa e inmoral, tenemos el derecho de suponer que su influencia no radica simplemente en los literatos sino que debe haberse ejercitado en muchas otras esferas de esa sociedad (T, V: p. 81).²³⁹

Tablada coincide en calificar, como los antidecadentistas, que la literatura que comienza con Baudelaire es “perversa e inmoral” y que puede tener efectos en lo social, pero, en vez de reprobar esta posibilidad, se entusiasma. Intuye un descubrimiento que no sólo afectará a los poetas. No piensa, como Rimbaud, en llevar más allá la poética de Baudelaire ni tampoco, como podría esperarse de su entusiasmo, en cambiar la vida mediante la poesía. Porque lo que el joven Tablada encuentra en Baudelaire no es tanto lo nuevo como lo oculto o, más bien, lo que había permanecido oculto hasta entonces. Baudelaire, más que inventar, revela. Ante esta epifanía maldita, Tablada se pregunta cómo afectará la vida y las conciencias de “los que no escriben pero que viven” (T, V: p. 81). A diferencia de los adversarios del decadentismo, quienes diagnostican una enfermedad que debe ser curada, Tablada se asombra ante una irreparable pérdida de la inocencia.

Para el joven poeta mexicano, *Les fleurs du mal* son “un jardín misterioso en un parque antiguo” (T, V: p. 76). Tan importante es el misterio del jardín como la antigüedad del parque. Tablada entiende bien que, si el mal distingue estas flores, no se trata de una invención, sino de una revuelta, porque el mal es ancestral. Baudelaire aparece entonces como la serpiente en el paraíso de la poesía: “en aquel lugar parecen haberse dado cita,

²³⁹ Originalmente publicado en “Estudios Literarios. Carlos Baudelaire”, *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de junio de 1893, p. 1.

llamados por el hospitalario poeta, todos los sentimientos antaño proscritos, todos los estados de ánimo en tiempos anteriores desterrados del corazón y del cerebro y confinados en infamantes ostraciones a lo más oscuro de la conciencia humana” (T, V: p. 77). Aunque parece coincidir con quienes rechazan al poeta francés, considerándolo un elemento tóxico de la cultura, el cual echará a perder las buenas almas con ideas malévolas, Tablada no halla en esta poesía malvada una proposición para pervertir la conciencia, sino, de hecho, una exploración que la descubre ya pervertida. Los sentimientos que invoca Baudelaire no son nuevos ni ajenos, sólo no habían sido admitidos, del mismo modo que no se admitía cierto tipo de representaciones, a pesar de que se reconocía su existencia. Baudelaire ya lo había declarado en el poema que abre su libro: “Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat” (B, I: p. 6).

La antigüedad del “parque” en el que halla ese jardín misterioso también puede ser interpretada como una metáfora sobre la tradición: los poetas modernos, a partir de Baudelaire, no buscan todavía, como lo intentarán los vanguardistas, rechazar el pasado. Acuden a las referencias clásicas de Occidente —aunque no sólo de Occidente—, pero de otra manera. Sabemos que los modernistas también hablarán de centauros y de faunos y harán referencias al cristianismo. La distinción de Baudelaire consiste, según Tablada, en admitir en la poesía los sentimientos y las pasiones que la tradición había vetado. ¿Cuáles eran esos demonios psicológicos que habitaban el jardín baudelairiano? “La duda impía, el corrosivo *espleen*, el amor sádico, el mórbido hastío, la orgullosa blasfemia, en tropel de tropas bacantes, surgen de sus cárceles, y muestran a la luz del sol sus fauces demacradas” (T, V: p. 77). Para Tablada, Baudelaire es una Pandora que libera los males en el jardín de la poesía. Pero, además, el joven poeta reconoce que el talento del francés no consiste solamente en romper las restricciones, sino en volver atractivo el mal.

Después de describir el jardín baudelairiano, Tablada declara que ése es el efecto que *Les fleurs du mal* produce en la impresionable mente de un joven de diecinueve años: “cuando aún no se tiene la capacidad de discernir lo que un artista pone en una obra de artificioso y de falso para conseguir la originalidad”. La frase recuerda lo que el poeta escribirá 44 años después, lamentando el decadentismo de su juventud. Sin embargo, en este ensayo, Tablada pronto se olvida del detalle de la edad y señala que cualquier lector “que imprudentemente aborde una de estas obras” corre el riesgo de ser influido por el pesimismo del poeta francés. Al igual que los adversarios del decadentismo, Tablada habla de la obra baudelairiana como de una literatura peligrosa, tóxica, y como ellos también recurre a una ridícula y exagerada retórica, al punto de afirmar que, ya que son veneno, los libros de Baudelaire deberían “marcarse con un cráneo sobre el dorso”. El genio del francés, aclara Tablada, no consiste sólo en haber desarrollado una poesía nociva. Lo genial de su poética es convertir en irresistible lo repulsivo: “atrae, pero fascinando, a pesar de uno mismo, como atrae lo malo”. Tablada advierte que Baudelaire está alterando el gusto y la belleza. No sólo se aparta de la convención. Vuelve bello aquello que la convención había clasificado como grotesco.

El genio de Baudelaire, según Tablada, también depende de su singularidad, es decir, de su capacidad para distinguirse de “los sentimientos y las ideas de las mayorías” (T, V: p. 78). A pesar de usar las mismas palabras de quienes rechazan la poesía decadentista y de anticipar lo que él mismo dirá sobre esta época de su vida, Tablada señala la “toxicidad” baudelairiana para indicar su genio, pues el genio posromántico debía ser excéntrico. Como hemos visto en el primer capítulo, la excentricidad no sólo es un gesto superficial para distinguirse del resto de la sociedad. No bastaba con ser un dandy que se vestía mejor que el resto. La excentricidad debe ser consecuencia de una conciencia singular que, mediante la

reflexión artística y ayudada por el uso de drogas, logra explorar una parte misteriosa y desconocida de la condición humana. Para descubrir esos sentimientos que permanecían proscritos, Baudelaire tuvo que ser, según lo califica Tablada, un “hiperestesiado”. La rareza psicológica de sus poemas corresponde a la rareza de su mente. De ese modo, se vuelve inaccesible para las mayorías. El poeta no sólo revela un lugar poco accesible, sino que él mismo exotiza su personalidad.

Para probar la genialidad de Baudelaire, Tablada cita un puñado de versos y los comenta. Primero cita tres de “Correspondances”, aquellos que describen la sinestesia:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies (B, I: p. 11).

Tablada explica que, para encontrar esas correlaciones entre los sentidos, Baudelaire debió ser un poeta “dotado de esa suprasensibilidad peculiar a los artistas refinados” (T, V: p. 79). La idea de refinamiento adquiere gran importancia en esta concepción del genio. Los posrománticos querían volver de manera intensa hacia las percepciones y llevar el gusto hacia la sensualidad y la irracionalidad. Pero no podían ni querían participar de la misma embriaguez ni del mismo sensualismo que el “vulgo”, por lo que antes tenían que construir la idea de una conciencia “refinada”, es decir, embriagada, enloquecida y sensual, pero cuyos hábitos estaban mediados por el arte. No sólo disfrutaban los olores, los sabores y los sonidos, observa el joven Tablada; además tienen la capacidad de relacionarlos. Los poetas, entonces, tienen experiencias distintas que los apartan y los vuelven incomprensibles para el resto de la sociedad. Se sienten orgullosos de ser inaccesibles:

En la obra de Carlos Baudelaire abundan los ejemplos que comprueban esa “excepcionalidad”, ese sentimiento espontáneo o artificioso que hizo al poeta huir de los sentimientos y las ideas comunes, que habrían hecho un genio más universal y su

triunfo más ruidoso, pero que lo habrían confundido en un grupo ofuscando su aureola y desgastando el poderoso relieve de su extraña figura.

Como hemos visto, el poeta no quiere gustar ni ser aplaudido; al contrario, el certificado de su talento se encuentra en la intolerancia de la sociedad ante su extrañeza. “Hablarle en necio para darle gusto” al público significaba traicionarse a sí mismo. Pero el elitismo de su lenguaje poético no correspondía con una separación total, pues la defensa de una poesía distinta no iba de la mano de una separación auténtica de la sociedad, aun cuando los poetas hablaban de sí mismos como bohemios hiperestesiados. De hecho, muchos de los modernistas mexicanos aceptaron las reglas y los códigos de la burguesía. Huían de las “ideas comunes”, pero no de los hábitos.

Tablada también cita, pero no comenta, los siguientes versos de “Les Phares”:

Rubens, fleuve d’oubli, jardin de la paresse [...]
Léonard de Vinci, miroir profond et sombre [...]
Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures [...]
Michel-Ange, lieu vague où l’on voit des Hercules
Se mêler à des Christs [...]
Goya, cauchemar plein de choses inconnues [...]
Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges [...] (B, I: pp. 13-14)

Se puede notar que los versos no sólo intentan probar las capacidades poéticas e imaginativas de Baudelaire. La idea de genio que suscribe Tablada aquí es psicológica y ahistórica. Si los posrománticos eran conscientes de la novedad que implicaba esta teoría de la conciencia artística, ellos mismos intentaron refutar la novedad invocando precursores del genio. Ya que su definición era psicológica, no podían pretender que la genialidad del arte había comenzado en el siglo XIX, ni que la excepcionalidad mental del artista era un descubrimiento reciente. Había que encontrar una tradición para aquello que rompía con la tradición. La enumeración del canon de la pintura era otra prueba del refinamiento de Baudelaire, quien además

apreciaba esos artistas a su manera. El poeta encuentra la belleza y la comprende, pero también descubre en ella algo no visto hasta entonces.

Tablada no tarda en señalar al precursor literario: Poe. De él toma Baudelaire la descripción de la perversidad que desarrolla en su obra y que consiste, según la interpretación tabladiana, en un instinto que vence la voluntad y la razón para invitar al individuo a cometer actos malvados. Esa es la imagen del ser humano que Tablada encuentra en Baudelaire: un ser seducido por el mal. Tras explicar la maldad, el poeta mexicano sugiere su relación con el satanismo. Cita los últimos versos de “Le possédé”.

Tout de toi m'est plaisir, morbide ou pétulant ;
Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore ;
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant
Qui ne crie : *Ô mon cher Belzébuth, je t'adore !* (I, p. 38)

No sorprende que después relacione “À une Madone” con el Marqués de Sade. El argumento de Tablada sigue siendo el mismo: Baudelaire vuelve seductor al mal. Su perversidad, erótica y demoniaca, resulta bastante atractiva, lo cual significa, según Tablada, una perdición irremediable.

Sin embargo, en la conclusión de la primera parte de este ensayo, la cual puede ser considerada una solución católica, Tablada advierte la posibilidad de una salida. Entre los poemas pesimistas y perdidos en la tentación, encuentra otra parte de la obra baudelairiana en la que “el poeta entona cánticos llenos de religiosidad y de unción, como salmos bíblicos, obscuridades de vicio iluminadas por ampos de contrición a donde el ala de la plegaria palpita, en anhelantes esfuerzos, para levantarse y volar” (T, V: p. 80). Tablada lee a Baudelaire con optimismo y entiende su obra como la caída en el vicio y el pecado —el abismo— de un poeta, quien al final logrará salvarse del mal seductor y elevarse de nuevo: “Y así, en toda la obra, se ve el espíritu del artista recorrer una cordillera inmensa,

alternativamente perderse en las hondonadas oscuras y surgir en las cúspides resplandecientes”. Esta interpretación definirá, como lo veremos después, el baudelairianismo de la obra de Tablada y la conclusión de “Hostias negras”. En las diferencias de las traducciones respecto de los originales ya podíamos percibir la diferencia entre las metafísicas de uno y otro escritor. Tablada entiende el “Spleen et idéal” como una secuencia: primero el tedio y los demonios, después lo ideal y la salvación.²⁴⁰ La lectura tabladiana de *Les fleurs du mal* representa otra prueba de que la influencia literaria se encuentra, primero, con una resistencia en la visión del mundo del autor que la adopta como modelo y, después, con una transformación, a veces deliberada, a veces inconsciente, de los recursos y los sentidos de la poética que influye.

La siguiente parte del ensayo resuelve una aparente contradicción. ¿Por qué temer los efectos de la obra baudelairiana en la sociedad si su genio se halla apartado en la refinada e inaccesible esfera del arte? Porque la relación del genio es, responde Tablada, más que la de una separación total, la de una influencia elitista. El poeta no puede dejarse influir por las ideas y los sentimientos de la mayoría ni convertirse en la pantalla del sentir “popular”, pero es inevitable que sus ideas individuales bajen de su esfera refinada y circulen por el mundo. Baudelaire es un genio no sólo porque, según Tablada, no haya nada en su obra de los pensamientos comunes de la sociedad, sino porque además su obra termina por influir a esa misma sociedad de la que se ha distanciado: “Imperiosamente transmitida [la Idea] va de los cerebros superiores a los inferiores [...] El cerebro de un genio es un foco generador de ideas,

²⁴⁰ Tablada conservará esta interpretación luminosa. En un artículo de 1929, al escribir sobre Huysmans, lo define mediante esta comparación: “pues así como en la obra baudelairiana los azufrosos relámpagos satánicos resultan ofuscados ante las súbitas emanaciones de luz celestial, así en *Là-bas*, sobre el lodazal de las misas negras, batido por las pezuñas del cabrío; sobre las retortas llenas de *agua-tofana* de la magia zurda y por encima de los electuarios y mandrágoras de hechiceros y brujas, cae al fin, inefable y vencedora la efusión del divino Paráclito” (T, V: p. 379).

y la influencia que esas ideas ejercen en un medio social es un hecho”. El primer efecto de esa influencia es la literatura misma, como lo demuestran, indica Tablada, los escritores franceses que siguen el legado de Baudelaire. Cita casi todos los poetas que Verlaine incluye en *Les poètes maudits* (1884): Mallarmé, Rimbaud, Desbordes-Valmore, Villiers de l’Isle Adam y, acaso sin advertir que se trataba de la misma persona, a Verlaine y a *Pauvre Lelian* –sólo deja fuera a Corbière, quizás por olvido; además agrega a Rollinat, a Péladan y a Huysmans. Tablada detecta en los herederos de Baudelaire la sobrevivencia de la parte malvada de su obra. Su influencia es sobre todo la transmisión de “la perversidad, la aberración de sentimientos, el libertinaje en el amor, llevado hasta el sadismo, los síntomas de la psicopatía más aguda” (T, V: p. 81). Respecto a la influencia social y literaria, Tablada no será tan optimista como lo fue en su interpretación de la obra baudelairiana. Sabe que lo que sobrevivirá es, no su parte elevada hacia la salvación, sino la maldad seductora.

Tablada termina su ensayo preguntándose por los efectos de esa influencia en la vida cotidiana de la sociedad e imagina todos los dramas “vivididos” –para distinguirlos de los representados– que habrá provocado la aparición de *Les fleurs du mal*. Joven y entusiasta, Tablada creía que si la poesía era otra, la sociedad también habría de cambiar. Si en el relato con el que interpreta la obra, el poeta emerge del vicio y se levanta, en el relato con el que predice su influencia, el mal vence las voluntades humanas. La sociedad, a partir de entonces, ya no podrá ignorar con inocencia la parte oscura de su espíritu:

Y el genio de sombra, habitante de esos lugares, ¡cuántas veces habrá surgido, llegando a las conciencias ingenuas, a los corazones sencillos, regresando con el trofeo siniestro de ilusiones arrancadas, de ideales arrebatados, sorbiendo las savias juveniles y desflorando todas las virginidades del alma! (T, V: p. 82)

Si Tablada escribía deliberadamente como el “genio de sombra” y además lo invocaba como un dios moderno de la poesía, podemos suponer que su intención no era evitar ni lamentar la

pérdida de la inocencia. También se encontrarán en su obra los mismos recursos perversos que él había hallado en los poetas franceses baudelairianos. Sin embargo, no se limitará a repetir la figura del poeta que es atraído por el mal; también le importará representar, según su propia interpretación de *Les fleurs*, la elevación del poeta. Como lo muestra este ensayo de juventud, Tablada añadirá la esperanza al pesimismo baudelairiano. La pérdida de la inocencia resultará inevitable; sin embargo, será posible la salvación. Caída en el abismo, pero también elevación hacia el ideal.

II.3. Reescribir el mal: tópicos baudelairianos en la obra de Tablada

Al menos durante su juventud, es decir, durante los años en que comenzó a escribir y redactó los poemas que incluiría en *El florilegio*, lo más probable es que Tablada leyera la edición de *Les fleurs du mal* de 1868,²⁴¹ editada en París por Calmann-Lévy. Era la edición más accesible, la más reciente, la más completa, e incluso si Tablada tuvo la oportunidad de elegir entre esta y otra, la de los hermanos Lévy tenía la ventaja de contar con un prólogo de Gautier y de promocionarse con la etiqueta de ser la edición definitiva, publicada un año después de la muerte del autor y, en apariencia, cuidada por éste.²⁴² Posiblemente también leyó los *Compléments aux Fleurs du mal*, publicados por Michel Lévy, fechados en 1869, volumen en el que se incluían los poemas aparecidos en *Les épaves* (1866). Como todavía nadie señalaba sus errores, la edición del 68 parecía la mejor forma de leer *Les fleurs*. Ésta fue la que tradujo en 1905 el poeta español Eduardo Marquina.

²⁴¹ Había otras dos posibilidades: la primera edición de 1857, editada por Poulet-Malassis, casi imposible de conseguir y cuyos poemas condenados fueron mutilados en varios ejemplares; y la de 1861, también publicada por Poulet-Malassis, la cual carece de los seis poemas condenados, pero cuenta con 31 piezas nuevas.

²⁴² Sólo en apariencia. El cuidado y la inclusión de veinticinco poemas más se deben a Charles Asselineau y Théodore de Banville.

Pero esta hipótesis no se debe sólo a la aparente conveniencia de esta edición. Hay, por lo menos, dos pruebas textuales a su favor. En su ensayo sobre Baudelaire, publicado en 1893 en *El Siglo Diez y Nueve*, Tablada cita “Le Possédé” como el poema número XXXVIII de la colección, número que sólo le corresponde en la edición del 68. La otra prueba es menos evidente. Como he señalado en la primera parte de este capítulo, cuando traduce “Hymne à la Beauté”, Tablada, en vez de trasladar “Destin” como “Destino”, lo cambia a “Demonio”. Pero esto no es un cambio, sino una conjetura errada, pues en la edición del 68 aparecen borradas las letras “sti”. Antes de traducir, Tablada rellenó el error tipográfico.

Saber qué edición leyó durante su época baudelairiana es fundamental, porque cada edición varía en el orden y en el número de poemas que incluye. La edición de 1857 es descartable, pues no incluye “À une Madone” ni “Hymne à la Beauté” –eso no significa que no la haya leído, sino que, en todo caso, no leyó sólo ésa.

Más allá de los poemas traducidos, de aquellos que menciona en sus ensayos y artículos y aquellos a los que alude en varios versos, la relación entre la obra de Tablada y la de Baudelaire puede ser analizada mediante tópicos. Esta relación implica un cambio en los tópicos que toma Tablada, ya sea que modifique su forma, su significado o la visión del mundo que sustentan. La transformación puede deberse a un deseo de darle un toque propio a lo que toma prestado de su modelo, pero también puede ser consecuencia de una interpretación personal o de la inevitable mezcla con otras poéticas que influyen y confluyen en la obra del poeta mexicano.

II.3.1. Los cuchillos del sacrilegio

Vuelvo a “À une Madone”, pero esta vez no para referirme a la traducción de Tablada, sino, en específico, a una imagen: los siete cuchillos que el poeta clava en el corazón de su amada.

La imagen se repite, de manera metafórica, en “Le vampire”, pero esta vez se trata del corazón del poeta: “Toi qui, comme un coup de couteau, / Dans mon coeur plaintif es entrée” (B, I: p. 33). Ambas imágenes, una alegórica –los cuchillos representan los pecados– y otra comparativa –la amada es como un cuchillo–, comparten la relación entre el amor y la crueldad. No son versos realistas, como no lo es su referencia religiosa: expresan el dolor y el martirio, pero no la muerte. Los cuchillos lastiman, pero no matan. No será, sin embargo, la simple imagen del cuchillo en el corazón la que le interesará a Tablada, sino su versión sacrílega: aquella que alude a la Virgen Dolorosa. El corazón herido por siete cuchillos es una de las muestras del lenguaje religioso que el joven poeta mexicano hereda de su maestro francés –aunque hay que advertir que no es su única fuente. El misticismo es sometido al sacrilegio, pero no es desacralizado. Para preservar la religión, los poetas tuvieron que profanarla. Esta profanación es material: refiere los cuerpos, las cosas y las sensaciones; por ello los escritores decimonónicos no tuvieron dificultad en asociar, como ya lo había hecho Sade, el sacrilegio al erotismo. Rafael Gutiérrez Girardot señala que “la secularización del siglo XIX (la del XX lleva a otros extremos) fue no sólo una 'mundanización' de la vida, una 'desmiracularización' del mundo sino a la vez una 'sacralización' del mundo”.²⁴³ La religión se transforma, de tal modo que sus signos y sus ritos pierden el significado metafísico y sirven, en cambio, para adorar las formas terrenales. En el lugar del dios abstracto, los escritores colocan los cuerpos que desean.

Baudelaire convierte a su amante en una Madona. Pero la idea del pecado persiste, como la prueba el hecho de que ella es herida por los vicios del poeta, quien no se redime; al contrario, clava deliberadamente los cuchillos del pecado en el corazón de su amada. Mezcla,

²⁴³ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2004, 3a ed., pp. 79-80.

dice el poeta, el amor con la barbarie. Tablada, en uno de los poemas de “Hostias negras”, usa la imagen de los siete cuchillos para comparar a la “Magna peccatrix”: “y pareces la virgen desolada / de los siete puñales dolorosos” (T, I: p. 271). El parecido se debe al aspecto melancólico: “Por lágrimas tediosas irisadas / cubre tu faz un velo de sollozos”. En el gesto halla la misma tristeza santificada por el dolor. En la estrofa siguiente hay otra alusión al poema de Baudelaire: “un nimbo de madona te ilumina”. Esta *femme fatale* se define tanto por el pecado como por la tristeza. Se parece, en el dolor, a la imagen religiosa, pero su erotismo la acerca a lo satánico y lo mórbido: su cuerpo es una sepultura y el poeta predice su fin “en el auto de fe de la Lujuria” (T, I: p. 272). La apariencia de santidad, más que al sacrilegio del poeta, se debe a la profanación de la pecadora, cuyo aspecto virginal es destruido por el vicio: “¡Viste el manto de virgen que desgarras!”. En los últimos versos, el poeta anuda “un cilicio de odio a tu garganta”. Tablada repite la comparación sacrílega, pero modifica a la Madona y su relación con el poeta: ahora ella es la pecadora y no, como en Baudelaire, quien padece los pecados del amante. De hecho, en el poema de Tablada, el poeta reprueba a la pecadora y le impone una penitencia. El cilicio que le anuda se parece más al rechazo que a una continuación del sacrilegio. La poesía es maldita, como la Madona, pero el poeta permanece beato. Pero ésta no será la única forma en que se representará el sacrilegio en la obra de Tablada.

En “Nocturno del crucifijo”, poema de *Al sol y bajo la luna* (1918), reaparece la imagen de los siete cuchillos, restituida a su fórmula baudelairiana, en la que el poeta los clava. Pero en este poema se acentúa el erotismo del sacrilegio:

Tu cabecita de ángel rodó, todo deshecho
el cabello, quejándose tu boca
por los siete pecados que te clavó en el pecho
el ímpetu furioso de mi lujuria loca... (T, I: pp. 341-342).

La mujer ya no es referida como una *femme fatale* ni una pecadora. Tablada repite el tropo de narrar el encuentro sexual con símbolos religiosos, como ya lo había hecho en “Misa negra”, aunque en esta ocasión se trata de un encuentro soñado: “Ya te soñé, ya fuiste mía, toda desnuda / sin un pudor, sin un sonrojo ni un reproche” (T, I: p. 341). Además de la alusión a los cuchillos de la Virgen Dolorosa, la amante es comparada con “una estatua blanca y muda”. Los gestos de placer son referidos mediante gestos de dolor que se asemejan a los de las imágenes religiosas, como “los ojos en blanco”, imagen que el poeta utiliza en dos versos de la misma estrofa. La amada es descrita como un ídolo martirizado, pero aquí el martirio sólo es una analogía formal: el placer se representa como martirio en una narración que convierte al sexo en una misa. Si se puede ver, en la cara extasiada de la amante, la cara de la Virgen, ¿puede entonces encontrarse en el ídolo religioso un gesto orgásmico? La mera sugestión, sin ser declarada, basta para la blasfemia. Al final, el poeta es crucificado en esa cruz que es el cuerpo de su amante. De este modo, el sacrilegio mistifica el erotismo. No aparece, como en Baudelaire, la mezcla de “barbarie con amor”, sino más bien la comparación entre el sufrimiento y el orgasmo. Los amantes participan en la misa erótica como ídolos: ella es una virgen y él un Cristo. Los dos, el poeta y la amada, se convierten en símbolos de su propia religión sexual.

En “Misa negra”, como lo advierte el título, el encuentro erótico también es resignificado mediante el lenguaje de la liturgia. En estos versos el poeta no sueña, sino que convoca a su amada para un encuentro sexual. De nuevo aparece la tristeza, referida a veces con símbolos religiosos, pero ya no como metáfora o analogía del placer. Al principio, el poeta se describe desdichado y loco:

El corazón desangra herido
por el cilicio de las penas
y corre el plomo derretido

de la neurosis en mis venas (T, I: p. 269)

La propia psicología es interpretada mediante términos de la liturgia. Antes que sacralizar la neurosis, el poeta ha convertido el lenguaje de la religión en una analogía para interpretar el mundo y su vida. De este modo, la locura se representa como un castigo a sus pecados. Por ello busca a la amada, a la cual adora como a una diosa, para tener sexo –misa–, en una alcoba que ha sustituido al templo. El erotismo, mistificado, se ha convertido en expiación. La alcoba se transforma en una iglesia, un lugar consagrado al erotismo. Si en “Nocturno del crucifijo” los amantes asemejan los gestos y los ademanes de personajes cristianos, en “Misa negra” son las sensaciones las que evocan una atmósfera que es a la vez erótica y litúrgica. Como ha señalado Hernández Palacios, el sacrilegio del poema depende de la percepción antes que de los símbolos.²⁴⁴ El olor, sentido tan caro a Baudelaire, tiene una importancia central en la analogía de las atmósferas: “En tu alcoba / flota un perfume de incensario”. Al final, el cuerpo, “lleno de esencias y desnudo”, se convierte en un altar desde donde se oficia la misa erótica. La presencia del olfato recuerda a la adoración sensorial de “À une Madone” de Baudelaire: “Et comme tout en moi te chérit et t’admire, / Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe” (B, I: p. 59).

Se puede decir de estos poemas de Tablada lo mismo que Gutiérrez Girardot dijo sobre “*Ite, missa est*” de Darío: “en estas imágenes se ha profanizado la misa y se ha sacralizado el eros, es decir, se ha secularizado una ceremonia religiosa”.²⁴⁵ Pichois ha señalado que en la obra de Baudelaire “la ‘mysticité’ devient serve de la ‘sensualité’” (B, I: p. 847). En sentido contrario de los poetas barrocos franceses, quienes se servían de las expresiones eróticas para referirse a cuestiones sagradas, Baudelaire toma el lenguaje

²⁴⁴ Hernández Palacios, *op. cit.*, pp. 75-80.

²⁴⁵ Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p. 82.

religioso para describir el erotismo, como lo hace en “*De profundis clamavi*” (B, I: p. 32-33 y p. 891). Lo mismo hace Tablada. Ambos poetas se encuentran en un momento de la cultura occidental en el que “Dios” ha muerto y la religión, como autoridad e institución, se debilita, pero los intelectuales no han perdido aún la actitud religiosa. Aquellos que no se atreven a ser ateos se vuelven profanadores. La adoración y la fe se desplazan, para algunos hacia la ciencia y la tecnología, para otros hacia el esoterismo. Entre los segundos hay muchos poetas que interpretan el lenguaje artístico como un medio esotérico de comunicación con el mundo. Lo importante no es, para algunos, rescatar el cristianismo, sino la posibilidad de dotar al mundo de un sentido espiritual. Aprecian de la religión lo estético –“*À une Madone*” lo muestra– o adoran los placeres terrenales. Balakian señala que, en su teoría de las correspondencias, Baudelaire no busca la comunicación entre lo divino y lo terrenal, sino entre las experiencias del mundo material.²⁴⁶ Sin ser antimetafísico, encuentra lo sagrado en lo tangible. Lo espiritual se satisface en los sentidos.

El sacrilegio que hallamos en Baudelaire y en Tablada no intenta atacar los significados religiosos ni vaciarlos, sino utilizarlos para el erotismo y la sensualidad. Profanan el lenguaje religioso, no para destruir la religión –que sí es destruida, pero como daño colateral–, sino para construir una religión propia, o más bien, como lo demuestran los poemas sacrílegos, un catolicismo propio, del cual sólo preservan la superficie material, para dotarla de un nuevo fondo, sea el erotismo, sea el drama moderno del tedio. El poeta ignora a Dios y ahora dedica su adoración religiosa a su amada:

Je t'adore, ô ma frivole,
Ma terrible passion !
Avec la dévotion
Du prêtre pour son idole (B, I: p. 59).

²⁴⁶ Balakian, *op. cit.*, p. 52.

Divinizar a la mujer era ya un viejo tópico de la poesía occidental, popularizado por Dante y preservado por la tradición. Baudelaire, en “À une Madone”, añade a esa adoración el sacrilegio y coloca a la amada en el lugar de la Virgen. Si antes la mujer conectaba al poeta con la divinidad mediante la virtud, ahora se vuelve el centro de una religión erótica, donde impera el pecado. El poeta encuentra el espíritu en la carne.

Como hemos visto, Tablada reafirma la relación baudelairiana entre el erotismo y el sacrilegio y la utiliza como núcleo de “Hostias negras”. Por ello inicia esta sección con la traducción de un poema sacrílego y coloca, después de ella, el “Retablo para un altar”, en el que se describe la relación del poeta con la religión, relación mediante la cual se explica la función y el conflicto del sacrilegio poético. El poeta le cuenta a su amante un sueño en el que agoniza. Antes de morir, anhela “exhalar hacia ti mi último aliento” (T, I: p. 261). En el sueño aparece un fraile quien le da los santos óleos al poeta e intenta salvarlo de su desviación religiosa. El poeta ha dedicado a una mujer el amor debido a Dios. Ya no mira hacia el cielo, sino que su concepción espiritual se limita a los placeres del mundo. El fraile comienza un proceso de purificación para devolver la conciencia perdida hacia lo divino: ““Purifico tus ojos que han pecado, / que por Ella de amor se han encendido / y que nunca hacia Dios se han levantado”” (T, I: p. 262). Para salvar el espíritu, el fraile debe purificar el cuerpo, no por el cuerpo en sí, sino porque mediante esa purificación se revertirá el sacrilegio. No sólo son los símbolos religiosos los que han sido desplazados de la religión al erotismo, sino también las partes del cuerpo, las cuales deberían servir para la fe y son usadas, en cambio, para el placer carnal. Después de los ojos, el fraile purifica los labios, las manos y la frente. Al rescatar los primeros, alude tanto a la adoración mediante la palabra como a los besos: ““Purifico tus labios que se abrieron / para ungir con sacrílegos delirios, / un satánico amor””. Con el verbo “ungir” el fraile refiere la sacralización de lo erótico, la cual deriva en el

satanismo. Es importante que se considere el sacrilegio un delirio. El erotismo sacrílego mantiene una relación con estados psicológicos específicos como la melancolía y la neurosis. Además, en el poema la locura puede ser causa o consecuencia del alejamiento de Dios. Los conflictos psicológicos se deben a su relación complicada con la fe, ya sea que el poeta se enfrente a un vacío espiritual provocado por su alejamiento de la religión, ya sea que sufra a causa de la mujer que ha decidido adorar. Antes de ser un loco, el poeta es un sacrílego.

Cuando el fraile purifica el cuerpo del poeta, quiere purificar sobre todo su conciencia y, con ella, su espíritu. Sabe que no se enfrenta a un ateo, sino a un hombre con la fe desviada, un poseído que dirige su amor hacia el objeto equivocado: “Purifico tu frente pecadora / que se humilló de amor en negro limbo”. Pero el poeta se sueña perdido. La religión, al menos en este poema, no puede salvarlo: “¡porque en vez de mirar la luz del cielo / miró tu imagen en mis turbios ojos!” (T, I: p. 263). La persistencia del erotismo y de la idolatría amorosa no es entendida como un triunfo sobre la religión ni como una liberación. Al menos no en Tablada. La representación del fraile lo separa del sacrilegio de Baudelaire, el cual no es una desviación, sino una profanación deliberada. Tablada entiende de manera distinta el conflicto baudelairiano entre la carne y el espíritu. En la obra del francés, nadie intenta salvar al poeta del sacrilegio y el vicio; son, además, actitudes que ha asumido, y no errores. Se trata, en su caso, de crear una nueva conciencia del mundo, la cual altera el uso de los signos religiosos. El conflicto está ahí, pero de manera distinta. Tablada, en cambio, representa al poeta como alguien que se ha extraviado del camino religioso. No asume una nueva conciencia, sólo practica el pecado. Baudelaire explora la parte malvada de la psicología humana y busca un misticismo diferente, material antes que metafísico. Es un poeta que se interesa por el mal y por lo desconocido. En cambio, en esta parte de la obra de Tablada, se representa un alma que no ha podido ser salvada de su herejía.

La prueba de esta diferencia entre los dos poetas, en la concepción del sacrilegio, son los poemas de Tablada donde acude a términos religiosos sin ser blasfemo e incluso arrepintiéndose de haberse distanciado de la religión. Para encontrar estos versos no es necesario salir de “Hostias negras”. “El Cilicio” funciona dentro de esta sección como un arrepentimiento religioso. El cilicio al que hace referencia el título sirve de comparación, como si la mujer que lo hizo sufrir fuera una penitencia: “aplacados mis dolores, te contemplo resignado, / como ven los penitentes el acero del cilicio / que sus carnes ha mordido y su sangre ha derramado” (T, I: p. 269). Todavía no se representa un regreso al cristianismo, pero sí un arrepentimiento de esa religión equivocada, la del amor erótico –para distinguirlo del divino. Aunque los signos religiosos mantienen sus alusiones amorosas y sexuales, ya no son expresados con devoción. Ahora, desde el recuerdo, el poeta los observa como el hechizo de una fe equivocada: “hoy despierto, de tu oscuro sortilegio redimido” (T, I: p. 268). Aunque desdichado, el poeta interpreta este desamor como una salvación, porque ha logrado librarse de la adoración de un ídolo falaz. Se repiten imágenes de los poemas sacrílegos: los brazos como “ebúrneo crucifijo”, la mujer como demonio, la belleza femenina como una tentación. El poeta admite que “el tiránico dominio de tu carne mi alma tuvo” (T, I: p. 269). Pero el hechizo, que en otros poemas aparece placentero, aquí se revela como un martirio, y el poeta se confiesa para señalar que los satánicos encantos de su amada ya no tienen ningún efecto sobre él. El placer baudelairiano del dolor –lo que ahora llamaríamos masoquismo– es rebajado a una penitencia de cilicios. El poeta se arrepiente de su pasión, es decir, de haber desplazado sacrílegamente el objeto de su sentimiento religioso: “Ya te execra mi pureza, ya mi labio te maldijo”. A diferencia de “Laus Deo”, que funciona como una especie de clausura, este poema se encuentra ubicado entre “Plenilunio erótico” y “Misa negra”, lo cual demuestra que, si bien los poemas muestran diversos conceptos eróticos y religiosos, no siguen un

estricto orden narrativo. Sin embargo, “El cilicio” expresa una actitud distinta y posterior, en la representación del poeta, a la de los poemas sacrílegos y eróticos. Todavía no se puede ver, como quería el fraile, a Dios en los ojos del poeta, pero la amada ya ha desaparecido o al menos es mirada con los ojos de la contrición.

También la imagen de los siete cuchillos clavados en el corazón de la Dolorosa tendrá, en la obra de Tablada, un uso no sacrílego. En un poema que no recogió en ningún libro, el poeta respeta el sentido religioso de sus referencias, por lo que la Virgen ya no es una metáfora ni una analogía de la amada, sino la Virgen, y su relación con el poeta es la de madre protectora. El poema se llama “Mater Dolorosa” y tiene como subtítulo “Poemas místicos” (1896). El poeta todavía no se siente salvado ni de vuelta en el camino de la religión, como sucederá en “Laus Deo”, pero presente ya, al contemplar la imagen de la Virgen, la posibilidad de salvarse mediante la fe y le pide a la Virgen que tenga piedad y le brinde “luz”. No es un poema místico, sino sólo católico. El poeta está sorprendido del resurgimiento del sentimiento religioso, después de haber practicado el sacrilegio: “¿por qué si en blasfemias mi espíritu hervía / surgió la plegaria? ¿Por qué, Madre mía?” (T, I: p. 80). En esta ocasión no es un fraile quien intenta salvar al poeta, sino que él mismo acude a la iglesia, en un estado psicológico alterado, similar al que padece en los poemas sacrílegos: “¡Con mi ser nublado de inmensos pesares!” (T, I: p. 79). Además, el poeta se halla todavía bajo el influjo del satanismo: “Llegué hasta tus plantas –Luzbel orgulloso” (T, I: p. 80). Entonces, cuenta el poeta, descubre la contradicción de ser salvado: “¿Por qué las tinieblas de mi ser umbroso / oh triste Madona, cambiaste en luz pura?”. Es un relato común en el catolicismo: el pecador retorna a la fe y sus errores son perdonados. Se puede notar todavía una concepción psicológica bastante ingenua y simple. La sorpresa del pecador ante la piedad y el perdón que le son concedidos es un drama recurrente en los relatos literarios del

arrepentimiento religioso. Sin embargo, Tablada representa esta sorpresa de manera esquemática y demasiado dicotómica, como si un proceso de la conciencia se tratara de una cura inmediata tras la visita a una iglesia. En “Mater Dolorosa” el poeta se concibe a sí mismo como una conciencia negativa, incrédula y mórbida, que daña la vida:

Si todo lo mancha mi dudar eterno,
si junto del Cielo contemplo el Infierno,
si en vez de la amante que me da sus besos
miro al esqueleto de rígidos huesos.

Aquí hallamos otras dos cercanías con Baudelaire, aunque de nuevo mantenidas en la distancia del arrepentimiento: la mezcla de lo divino y lo infernal, y la necrofilia. ¿Por qué, se pregunta el poeta, si su alma se halla en tal estado, la Virgen provoca el resurgimiento de la plegaria? Sin embargo, la salvación no ocurre mediante la alegría. La iglesia se ve “triste” y la Virgen, como he señalado, es la Dolorosa:

los siete puñales sobre el terciopelo
con dulce amargura la Virgen lucía
sus tristes miradas volaban al cielo
y místicamente su llanto corría...

Lo que llama al poeta de vuelta a la fe es la contemplación del dolor. Nótese que la representación de los cuchillos es menos cruel: están clavados en la tela, no en el corazón.²⁴⁷ La crueldad disminuye, pues basta, desaparecido el sacrilegio sádico, con simbolizar el dolor espiritual, sin dotarlo de una imagen corpórea. No es una alegría prometida, sino el gesto adolorido del ídolo lo que cura al poeta de la melancolía y el tedio. En el dolor halla la salvación: “las ondas dolientes de tu terciopelo / serán mi bandera de triunfo y de Gloria” (T,

²⁴⁷ Tablada recurrirá a la imagen de la dolorosa una vez más, en un artículo sobre Gutiérrez Nájera (1912): “Admiré la sutileza del remoto maestro flamenco al asociar en aparente antítesis el símbolo de la jovial locura, a la diosa trágica, a la “Dolorosa” profana que tiene clavados en el pecho los puñales de todos los hastíos” (T, V: pp. 241-242).

I: p. 81). De este modo, la hipálage de la tela adolorida dota de una imagen concreta al motivo del cambio espiritual.

La salvación por el dolor no es ajena a Baudelaire, quien tampoco pudo ni quiso, por sacrílego que fuera, desprenderse del catolicismo. En “Bénédiction”, el poeta declara: “Je sais que la douleur est la noblesse unique / Où ne mordront jamais la terre et les enfers” (B, I: p. 9). Antes ha entendido que su condición de poeta lo salvará: “Je sais que vous gardez une place au Poète / Dans les rangs bienheureux des saintes Légions”. Sin embargo, el poeta dice esto contemplando el cielo y hablando sobre un ideal todavía lejano. Más que el vislumbre de una salvación, parece un modo de consolarse en un mundo que lo denigra y lo rechaza. Es un poeta romántico: le habla a un Dios que se encuentra a lo lejos y “qui donnez la souffrance”. Aunque estas ideas sobre la nobleza del sufrimiento asemejan las de la penitencia católica, son reinterpretadas en la visión del mundo de Baudelaire como la contemplación de un ideal inalcanzable. Baudelaire no busca la salvación, pues la sabe casi imposible, por lo que busca un misticismo sensualista para sobrevivir al tedio del mundo real, que el poeta, inevitablemente, habita y padece. Tablada, en cambio, considera posible la salvación. Por eso su poesía se aleja por momentos del sacrilegio. Si en este poema sobre la Dolorosa el poeta todavía no aparece salvado, al menos ya cree que es posible salir del abismo. Al final del poema, todavía se considera “desventurado”, pero ruega a la Virgen que le conceda la iluminación espiritual: “Vuelve a mí tus ojos de luces piadosas” (T, I: p. 81).

Tablada toma de Baudelaire las representaciones sacrílegas y su erotización, pero las adapta a una forma más convencional de entender el mundo y sus males. El francés sabe que el tedio es ineludible y la salvación lejana; para soportar los sufrimientos de la existencia, busca satisfacer el espíritu mediante los placeres de la percepción o las alteraciones de la conciencia. Tablada, más fiel a las convenciones católicas, cree que es posible vencer al tedio,

lo cual trae como consecuencia poemas en los que el poeta vuelve a la religión y se salva. Tablada hereda el sacrilegio baudelairiano como poética, pero no como metafísica: los tópicos, pero no el relato.

II.3.2. Sádico hechizo: el amor y el mal

Como lo detectaría el propio Tablada, parte importante del sacrilegio en “À une Madone” se debe a la concepción baudelairiana del amor. En su ensayo sobre *Les fleurs du mal*, Tablada escribe, respecto a ese poema: “parece revivir en un siniestro grito el amor depravado del marqués de Sade”.²⁴⁸ Para Tablada, la mezcla de “l’amour avec la barbarie” es una concepción sádica del amor, es decir, una depravación en la que el erotismo se expresa mediante la crueldad. Ignoro si la interpretación es original, pero el vínculo es acertado, como lo prueban las páginas que Mario Praz le dedicó. Baudelaire ya había señalado al marqués como un representante de la literatura del mal: “En réalité, le satanisme a gagné. Satan s'est fait ingénu. Le mal se connaissant était moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant. G. Sand inférieure à de Sade” (B, II: p. 68). Aquí encontramos otra interpretación de un autor sobre su modelo. Coherente con las ideas de la moral del arte expuestas en “Les drames et les romans honnêtes”, Baudelaire aprecia al marqués de Sade por sus representaciones del vicio, pues, según su criterio, es mejor mostrar las partes oscuras de la vida que ocultarlas para no dañar la virtud.

La lectura sádica del erotismo baudelairiano se vinculará, en la obra de Tablada, con un lugar común: la *femme fatale*. Aun si el poeta mexicano no hubiera establecido una relación entre Sade y Baudelaire, no sorprendería la inclusión, en “Hostias negras”, del

²⁴⁸ Tablada, “Fragmentos de un libro”, p. 1.

soneto “La Marquesa de Sade”; primero, porque la mujer satánica y cruel aparece en otros poemas de esta sección; segundo, porque el verso “al torvo crimen su pasión incita” (T, I: p. 271) recuerda a este de Baudelaire: “C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime” (B, I: p. 22); y tercero, porque la primera vez que lo publicó, en *Revista Azul*,²⁴⁹ el poema se titulaba “La poseída”, que recuerda a “Le possédé”, soneto que Tablada había citado en su ensayo sobre Baudelaire, cuando lo compara con el Marqués. Si la mujer se había convertido, en la obra de estos poetas, en el ídolo sacrílego de una religión erótica, también sentirán ante ella temor, o más bien, una forma de la atracción cimentada en el espanto. La asociación entre la mujer y el mal no era nueva en la misoginia de Occidente: basta con pensar en Eva y en Calipso. Pero a partir del romanticismo, como ha señalado Praz, este tipo de representación seduce precisamente por su maldad y su satanismo.

En Baudelaire, la crueldad de la mujer es consecuencia de la devoción que le tiene el poeta. Al ser consciente del lugar divino en el que ha sido colocada, la amada aprovecha los regalos y los halagos y responde a la devoción con desprecio y crueldad:

“Puisque qu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
Et comme elles je veux me faire redorer ;

“Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De génuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire
Usurper en riant les hommages divins !

“Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main ;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.

“Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,

²⁴⁹ José Juan Tablada, “La poseída”, *Revista Azul*, I (3), 1894, p. 45.

Je le lui jetterai par terre avec dédain !” (B, “Bénédiction”, I: p. 8)

Para ser sádica, la *femme fatale*, tal y como lo dice ella misma en este poema, debe usurpar los homenajes divinos. No sólo provoca dolor al poeta, sino que goza al torturarlo, como una divinidad que exige el sacrificio y se ríe del sufrimiento infligido a su adorador. Mientras la crueldad del poeta suele ser sádica, es decir, desemboca en un placer sexual, la crueldad de la *femme fatale* es un divertimento con el cual confirma su poder y la usurpación religiosa que ha logrado en los devotos, de quienes suele exigir la completa humillación o la muerte. Así ocurre con la Marquesa de Sade de Tablada, quien nutre su orgullo:

soñando encadenar a su cintura
cual siniestros y eróticos trofeos,

el corazón de los que en ansia impura
murieron abrasados de deseos
¡a la sombra fatal de su hermosura!.. (T, I: p. 271)

No se menciona que fuera tratada, igual que otras mujeres de *El florilegio*, como una figura divina, pero se mantiene el lugar común de que maltrata a sus amantes y los lleva a la perdición. Además, cada amante sacrificado es un “trofeo” que conserva como confirmación del poder de su belleza. Tablada no necesitaba a Baudelaire para adoptar este tópico decadentista, pues tampoco lo desarrolla con los detalles que añade el francés, pero quizá lo consideraba un rasgo baudelairiano, en el cual se reafirmaba la teoría propuesta en *Les fleurs du mal*, según la cual la belleza puede estar mezclada con el mal y, por lo tanto, resultar peligrosa.

La cruel mujer adorada a veces estará identificada con demonios, asociada a ellos o incluso gozando de su compañía. En el antiguo altar de la divinidad, los poetas han colocado a un personaje no sólo erótico, sino violento y satánico. La mujer fatal parece, como lo interpreta Tablada, un personaje del purgatorio. Cuando la acompañan, los demonios la

ayudan a humillar al poeta, e incluso, en estos versos de “La Béatrice” de Baudelaire, se sugiere que tienen con ella tratos eróticos:

La reine de mon cœur au regard nonpareil,
Qui riait avec eux de ma sombre détresse
Et leur versait parfois quelque sale caresse (B, I: p. 117).

También Tablada relacionará su Marquesa de Sade con seres demoníacos. Preferirá los nombres específicos: incubo, súcubo, Satán... La alusión al satanismo está, igual que en Baudelaire, condimentada de erotismo y perversión: “Como un incubo violador su ensueño / con alas de murciélago se agita” (T, I: p. 270). En este verso, el demonio con el que se compara su ensueño es un “violador”, con lo cual se dota de criminalidad al atributo sexual. La sexualidad de los seres infernales sólo puede ser sádica y perversa. El murciélago, además, reitera el mismo campo semántico de lo horroroso en el siglo XIX.

El encuentro entre lo satánico y lo erótico es más directo en “*Magna peccatrix*”. El demonio ama a la mujer y visita su recámara: “el Cabrío / brama de amor por ti; Satán bifronte / abre sus alas en tu lecho frío” (T, I: p. 271). Pero la mujer fatal no sólo gozará la compañía de los demonios, sino que, según el poeta, ella misma es uno. Curiosos los dos atributos que le otorga, en este poema, junto al de lo demoníaco: “La faunesa, el sucubo, la histrionisa: / todo en tu ser a la virtud injuria” (T, I: p. 272). Cada palabra representa una de las características de la mujer malvada de los decadentistas. El fauno –o el sátiro–, personaje recurrente en la poesía simbolista –*L'après-midi d'un faune*– y en la modernista, aparece aquí en su habitual representación lujuriosa –Darío: “El sátiro es la selva sagrada y la lujuria”–;²⁵⁰ el sucubo refiere lo demoníaco; y el histrionismo de la mujer es un eufemismo del engaño. Esta mujer, según lo advierte el poeta, contagia su pecado. En la devoción que le tiene, el

²⁵⁰ Rubén Darío, “Coloquio de los Centauros”, *Obras completas I. Poesía*, ed. Julio Ortega, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 190.

poeta practica, según lo califica el fraile, “un satánico amor” (T, “Retablo para un altar”, I: p. 262), a causa del cual pierde su virtud.

Otro poema en el que la mujer es asociada a lo terrorífico es el soneto “Linda maestra”, publicado en 1902 en *Revista Moderna* e incluido en *Al sol y bajo la luna*. El subtítulo, entre paréntesis, advierte que se trata de una écfrasis libre de un aguafuerte de Francisco de Goya. Tablada no se limita a describir la imagen, tarea para la que habría necesitado una imaginación poética que superara los lugares comunes del horror decimonónico. Tampoco recurre al método baudelairiano de referir una obra plástica por las impresiones que le provoca. En vez de eso, rellena la historia que el grabado apenas sugiere: en un cielo gris, dos mujeres vuelan sobre una escoba. La que conduce es vieja; la otra, joven. Ésta, aún virgen, según Tablada, ha sido secuestrada por la otra, de cuyos cabellos se agarra para no caerse. El poeta erotiza el cuerpo de la virgen, que en el grabado aparece desnudo, mas no embellecido: “luce la joven sus carnes blancas, / sus gruesos muslos, su seno en flor” (T, I: p. 329).



Goya²⁵¹ también une a Tablada con Baudelaire, a quien probablemente el mexicano le debe el gusto por el arte grotesco del español. Recordemos esos versos de “Les phares”:

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas (B, I: p. 13).

²⁵¹ He descargado la imagen desde el sitio web del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/pretty-teacher/50d8b8e8-61c8-4e83-ab16-3efc9dedf0f9>

Como lo manifiestan estos versos, Baudelaire ya había remarcado la representación goyesca de lo demoníaco. No es extraño que Tablada elija, para la écfrasis, un grabado sobre brujas, el cual se acomoda con naturalidad en el imaginario grotesco que los decadentistas tomaron de la literatura francesa. Sin embargo, además de la coincidencia de lo demoníaco, la relación entre Baudelaire y Goya se halla en una alusión directa. Tablada cierra su soneto con un terceto en el que se da un giro a lo que parecían sugerir las estrofas anteriores. La joven virgen, aparentemente secuestrada, canta junto con la vieja: “¡mientras arriba revuela un búho / y las dos brujas cantan a dúo” (T, I: p. 329). No hay secuestro ni miedo. ¿Y qué es lo que cantan?: “las letanías del Tentador”, alusión apenas modificada del título de un poema de *Les fleurs du mal* bastante conocido por los modernistas mexicanos y del cual Antenor Lescano publicó una traducción: “Les litanies de Satan” (B, I: pp. 123-125).

La descripción más amplia y concentrada que Baudelaire hizo de la *femme fatale* se halla en el poema XXV (“Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle”) de *Les fleurs du mal*. Dado que es un admirador de la maldad, la misoginia va cargada de adoración. El poeta sádico también es lo que después será llamado masoquista:

Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde !
Salutaire instrument, buveur du sang du monde,
Comment n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas
Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ?
La grandeur de ce mal où tu te crois savante
Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante,
Quand la nature, grande en ses desseins cachés,
De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,
– De toi, vil animal, – pour pétrir un génie ? (B, I: p. 28)

La renovación de Baudelaire no consistió tanto en introducir temas nuevos, como en crear una nueva actitud estética ante objetos y características antes repudiados. Respecto al mal, Baudelaire responde con un oxímoron: admite su parte dañina, pero reacciona con gusto,

disfrutando la belleza que lo destruye. La *femme fatale*, en su poesía, también es definida mediante este tropo contradictorio. Más que un mal necesario, un mal placentero; o mejor: un mal bello. La mujer fatal es, a un tiempo, fecunda en crueldades e instrumento de salvación. Pero sobre todo es un medio de la naturaleza para concebir al “genio”. No era nueva la ideología misógina que asociaba la mujer a lo natural para contraponerla al hombre –quien, según estas concepciones, controla la naturaleza mediante la “civilización”. Lo diferente es la interpretación de la naturaleza, pues, como lo señala Praz: “For him [Baudelaire], as for Sade, sin is the normal state of nature, virtue the artificial reaction of human reason”.²⁵² Si la mujer tiene una relación directa con el mal se debe, según estos escritores, a que tiene una relación directa con la naturaleza. De este modo, mediante la adoración de la mujer fatal, el poeta se aleja del racionalismo y el aburguesamiento, y se acerca a su propia esencia pecaminosa.

Las representaciones de Tablada no alcanzarán tal complejidad, pero repetirán la asociación entre el mal, la mujer y el amor. Las dos veces que Tablada alude directamente al título de *Les fleurs* en su poesía se trata de versos de contenido erótico. Una de las alusiones se encuentra en “Hostias negras”, en el “Retablo para un altar”, donde un fraile le reclama al poeta que haya utilizado sus labios para la adoración demoníaca de una mujer:

“Que regaron el polen de los besos,
en los cálices muertos y profundos
de las flores del mal..., cuyos excesos
devoraron los senos infecundos...” (T, I: p. 262).

En el segundo caso, “Retrato”, poema de *Al sol y bajo la luna*, la alusión tiene menos que ver con el mal que con la coquetería y la sensualidad. La mujer a la que se refiere el poema posee la perversidad y la dulzura: “¡Flor digna de un búcaro de flores del mal!” (T, I: p. 344). El

²⁵² Praz, *op. cit.*, p. 146.

poema también recurre al sacrilegio y desacraliza palabras como “eucaristía”, pero la mujer a la que se dirige ya no es malvada y su “perversa gracia de París” habla más de lo que el poeta siente al verla que de sus posibles relaciones con el diablo.

Si bien la parte “malvada” de la poesía de Tablada se debe en gran medida a la influencia de Baudelaire, su concepción del mal y del diablo divergirá de la de su maestro. Praz ha mostrado que el imaginario del que se sirvió Baudelaire –las referencias al satanismo, a lo terrorífico y la representación de la crueldad– eran moneda corriente en gran parte de la literatura decimonónica, sobre todo en aquellos autores influidos por Sade.²⁵³ Baudelaire parecía radicalmente distinto junto a Hugo o Lamartine; sin embargo, en términos de contenido, no contrastaba junto a Pétrus Borel y otros escritores menos reconocidos dentro del canon, pero bastante leídos en su tiempo. Los demonios, las mujeres fatales y los murciélagos ya estaban ahí. Baudelaire no era el primero en tocar la literatura del mal, ni siquiera en su siglo; pero, como él mismo lo entendió, su actitud, más que en renovar el contenido, consistió en renovar la complejidad y la perspectiva: “Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal” (B, I: p. 181). No descubre el mal, sino su belleza, con lo que altera los valores estéticos. Podían admitirse el horror y el satanismo si se mantenían fuera de la poesía, en novelas fantásticas, y con la apariencia de lo ajeno y lo horroso. Como lo entendió el joven Tablada, Baudelaire señaló la parte atractiva del mal, sabida por todos, admitida por pocos.

Pero Baudelaire no sólo descubrió la belleza del mal, sino que reflexionó sobre el mal para interpretar la psicología humana –una de sus deudas con Poe–, y con ello encontró la cotidianidad de lo “diabólico”. En su obra, el mal ya no es una manifestación extraordinaria

²⁵³ Véase el capítulo “The Shadow of the 'Divine Marquise’”, en *op. cit.*

de una fuerza metafísica, sino un mecanismo en el que se originan los comportamientos humanos que escapan a la racionalidad. *Les fleurs du mal* abre con un poema-prólogo en el que invita al lector a admitir esa parte oscura de sí mismo:

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent (B, I: p. 5).

El diablo ya no está afuera, sino en la conciencia, y lo infernal ya no es contemplado con horror. Esta ausencia del miedo es lo que distinguirá su concepción del ser humano del resto de los escritores decimonónicos que recurren a lo terrorífico. Permanecen las imágenes grotescas, pero cambia la reacción. Al contemplar lo grotesco, en vez repudiarlo, Baudelaire lo acepta con gusto: ha hallado la belleza justo ahí donde no debía encontrarla. El cerebro está lleno de demonios. Mientras la *femme fatale* tiene relaciones eróticas con el diablo, el poeta descubre en lo demoníaco uno de los motores de la existencia.

No era la primera vez que el diablo acompañaba al ser humano. Pensemos tan sólo en Fausto. Pero cuando Baudelaire escribe “Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon” (B, I: p. 111), modifica la compañía demoníaca que ya se hallaba en la tradición literaria occidental, pues no se trata de un diablo que ofrezca un trato engañoso o un beneficio extraordinario a cambio del alma. Baudelaire “diaboliza” al ser humano, con lo cual, más que una interpretación esotérica, responde críticamente a las teorías moralistas y positivas sobre el comportamiento. El diablo se convierte en su poesía en un tópico que va más allá del bien y el mal: es una invitación para aceptar aquella parte de la psicología humana que escapa a los ideales bondadosos y la razón de la moral. ¿Para qué venderle el alma al diablo si el alma ya es diabólica? El Satán de Milton exclama: “myself am hell”; el poeta de Baudelaire observa al diablo que lo acompaña y descubre que es él mismo.

Tablada no retoma esta nueva concepción del mal ni la profundidad de su propuesta psicológica. Sus ideas sobre lo diabólico y el horror, tal y como se encuentran en su poesía, siguen siendo bastante convencionales. Uno de los poemas donde puede notarse de manera evidente su concepción del mal y de sus representaciones es la primera “Oda nocturna”, llamada “El telón rojo” y publicada en *El Universal* en 1891. El poema describe un anochecer con imágenes y metáforas terroríficas. Para el poeta, “la noche es la tragedia” (T, I: p. 40), pues con ella llegan seres siniestros que atacan la virtud. Como su concepción es maniquea, implora a las vírgenes, representantes del bien, que se resguarden de la amenaza:

¡Llegad, llegad hasta la ebúrnea torre
en tímido tropel, vírgenes castas!
[...]
¡Llegad, llegad hasta el hogar guardando
el alma pura y la conciencia honrada,
ya vienen los heraldos de la noche
vuela el vampiro y la lechuza grazna (T, I: p. 40).

Mientras el poeta de Baudelaire asume el mal propio y no se espanta de lo infernal, el de Tablada no sólo se horroriza, sino que incluso quiere salvar la bondad. La forma más antropomórfica que adquieren el diablo y el mal en su poesía es el lugar común de la *femme fatale*, al cual tampoco le dedica ningún desarrollo psicológico. Baudelaire ve al diablo en la ciudad, en pleno día; Tablada deja intacta la tradición que observa al mal como algo externo, monstruoso y nocturno, es decir, tal y como era concebido en la primera parte del siglo XIX, antes de Baudelaire. En “Díptico”, poema de *El florilegio*, culpa a una fuerza maléfica por el sufrimiento y la separación de dos amantes. Tablada regresa, a pesar de su lectura de Baudelaire, a una concepción abstracta del mal: “Oh genios de sombras!, ¡potencia malvada / que empañas la aurora con fúnebre velo” (T, I: p. 209). El mal no es aquello que mueve los hilos de la psicología humana, sino simplemente una fuerza que daña su felicidad. Por eso el poeta lo rechaza: “¡oh, infernal potestad, te maldigo!”. Tablada no podía admitir la condición

humana del mal porque hacerlo significaría negar, como Baudelaire, la salvación y descubrir inalcanzable el ideal.²⁵⁴ La única ocasión en que asocia la maldad a la psicología se debe a que está explicando un poemario de Lugones: “Ah, la perversidad! Ese poderoso e incontrastable *primum movile*, ese río caudaloso que confinamos a los túneles subterráneos de nuestras almas, y que sin embargo, bajo las tinieblas en que lo hemos sepultado, hace surgir todos los florilegios de las flores del mal, sobre las cenagosas riberas del pecado!” (T, V: p.105). Aun cuando admite que la perversidad es natural al ser humano, Tablada considera que se halla oculta y “sepultada”. Por ello, esta concepción de la perversidad como una característica inherente no aparece en su obra, en la cual el mal es una fuerza ajena que debe rechazarse.

Tablada sigue maldiciendo al diablo, a pesar de que su maestro le escribe una plegaria. La potestad malvada del mexicano destruye la dicha; en cambio, el poeta baudelairiano implora: “Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !” (B, I: p. 123). Heredero de Milton,²⁵⁵ Baudelaire convierte a Satán en un ángel sabio, exiliado, injustamente castigado por Dios. Lo asocia al conocimiento –“Toi qui sais tout” (B, I: p. 124)– y lo considera el “guérisseur familier des angoisses humaines”. Al igual que el poeta, Satán es un personaje rechazado por su “sociedad”, de ahí que proteja a los marginados y los castigados: “Bâton des exilés, lampe des inventeurs, / Confesseur des pendus et des conspirateurs” (B, I: p. 125). Como lo asocia con el conocimiento, el poeta pide, en sus oraciones, estar algún día junto a su ídolo sabio:

²⁵⁴ También en esta cuestión puede advertirse la distancia que tomaron los modernistas respecto a las ideas transgresoras de sus maestros franceses, como lo advirtió, sobre otros temas, Silvia Molloy: “Falta en el modernismo, sin embargo, la convencida adhesión al espíritu transgresivo de las obras de la alta decadencia europea, la reflexión moral y el subsiguiente ejercicio crítico que esas transgresiones supondrían, y la reformulación de géneros y sexualidades que seguiría a tal reflexión” (“Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo”, en Juan Villegas (ed.), *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas. I. De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas*, University of California, Irvine, 1992, p. 20.)

²⁵⁵ En *Fusées*, al final de un comentario donde declara su gusto por el arte melancólico, Baudelaire sentencia: “le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*, –à la manière de Milton” (B, I: p. 658).

“Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science, / Prés de toi se repose”. Ya vimos que cuando Tablada alude a ese poema, lo relaciona con brujas convencionales, seres maravillosos, ajenos a la vida cotidiana. En su poesía, el diablo permanece aliado a la fantasía y la irracionalidad.

La otra gran diferencia entre el mexicano y su modelo francés es la ironía, un elemento fundamental para la concepción baudelaيرية del mal. La ironía y el mal coinciden, en la obra de Baudelaire, en el escepticismo y la crítica. Baudelaire nunca explica la relación entre ambos conceptos a detalle, pero la sugiere. Estos versos de “L'irrémissible”, además de mostrar esta unión, revelan su importancia para la conciencia del artista:

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
–La conscience dans le Mal ! (B, I: p. 80).

Baudelaire revierte las asociaciones convencionales en las que el mal y la oscuridad iban de la mano. En su obra la ironía es la luz –el faro, la antorcha–, pero es la luz del mal; al revertir la metáfora, revierte el significado: la luz del mal ilumina la conciencia. No es la conciencia del mal, sino la conciencia en el mal, es decir, la reflexión desde la maldad. En el resto del poema se refiere la irremediable fortuna de un ser que ha caído desde el cielo hacia un lugar inmundo. El hombre, expulsado de lo divino, sólo puede acceder al conocimiento –asociado por Baudelaire a Satán– si asume la parte maléfica de su condición. La ironía, entonces, aparece como un tropo diabólico que ilumina, mediante la crítica, la parte incómoda de la realidad humana. Sin haber comprendido la ironía tal y como la entendía Baudelaire, Tablada difícilmente podía incluir con coherencia la relación entre el mal y la conciencia.

La complejidad psicológica separará a Tablada de su maestro. También fue la psicología, como lo notó Praz, lo que separó a Baudelaire de Sade: “It was the Romantics,

profiting by the theories of the Divine Marquis, and specially Baudelaire, who gave a psychological turn to the refinements of perversity”.²⁵⁶ El autor de *Les fleurs du mal* toma, como lo advierte Tablada, una idea del amor cruel, pero la dota de una nueva complejidad. La concepción psicológica del mal influye también en su concepción del amor. Para Tablada, el amor cruel sigue siendo una forma de la perversión; para Baudelaire, en cambio, el amor se define por su perversidad. Así como el ser humano posee una naturaleza maléfica, el amor es inevitablemente cruel.

Claude Pichois recuerda, en sus notas a “À une Madone”, esta frase de *Fusées*: “L'Espagne met dans la religion la férocité naturelle de l'amour” (B, I: p. 661). Si Baudelaire elige la imagen de la Dolorosa para referir con ella a su amante, no se debe sólo al sacrilegio, sino a que esa imagen violenta le pareció el medio más indicado para expresar, sirviéndose del sacrilegio, su visión sobre el amor. El sadismo, limitado antes al sexo, sobrepasa su límite corporal; si la crueldad define al amor, entonces el sadismo toca lo espiritual, una idea que, de manera superflua, ya se encontraba en el tópico de la *femme fatale*: a la mujer no le basta con ver martirizados los cuerpos de sus devotos, pues además los quiere ver enloquecidos. El poeta de “À une Madone” clava los pecados capitales en el pecho de su amada. Entusiasta de la plasticidad, Baudelaire casi siempre describe a detalle cada una de sus imágenes grotescas, pero sabe que la simple contemplación de la materia no basta, sino que busca en ella la imagen de un problema espiritual.

En “Sonnet d'automne”, mediante una contradicción, Baudelaire describe el doble mecanismo del amor:

Aimons-nous doucement. L'Amour dans sa guérite,
Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal.
Je connais les engins de son vieil arsenal :

²⁵⁶ Praz, *op. cit.*, p. 106.

Crime, horreur et folie ! (B, I: p. 65)

Tras desear la dulzura, el poeta menciona las características y los artilugios del amor. Lo concibe como otra de “las flores del mal”. Que el amor provoque sufrimiento es un lugar común del sentimentalismo. Pero Baudelaire va más allá de la tristeza de la ruptura amorosa. Las imágenes de su martirio, más violentas, crean una imagen distinta del conflicto espiritual que conllevan el enamoramiento y las relaciones eróticas. El amor se revela como otro de los demonios que provocan los horrores del crimen y la locura. Por eso no funciona como un modo de evadirse: “J’ai cherché dans l’amour un sommeil oublieux ; / Mais l’amour n’est pour moi qu’un matelas d’aiguilles” (B, I: p. 115). Sin embargo, Baudelaire, como ya hemos visto en otros poemas, no lamentará siempre la crueldad del amor, sino que la disfrutará, ya sea que el poeta sea el verdugo o la víctima, o ambos –“L’Héautontimorouménos”–, y se complacerá con la mezcla de lo erótico con lo terrorífico, como ocurre en ese poema que tradujo Tablada, “Le revenant”, o en “Madrigal triste”:

Je t’aime surtout quand la joie
S’enfuit de ton front terrassé ;
Quand ton cœur dans l’horreur se noie (B, I: p. 138).

Tablada retomará la crueldad del amor baudelairiano, con todo y el sacrilegio sádico que observó en “À une Madone”. Sin embargo, sus límites en la concepción psicológica del mal tuvieron efecto en aquello que no adoptó y que no coincidía con su idea más convencional del amor. Dado que no admite la naturaleza malvada del ser humano, tampoco admite que el poeta pueda ser malvado por sí solo; lo concibe, como ya vimos, como un hechizado, alguien que se acerca al mal a causa de la mujer, como Adán acercándose al pecado por culpa de Eva. Por eso sus poemas eróticos son menos violentos y la violencia casi siempre es obra de la *femme fatale*. Cuando es el poeta el que daña a la amante, se tratará

sólo de un tropo para referir el placer erótico. Tablada prefiere al poeta víctima. En cambio, si Baudelaire escribe un poema en el que la mujer es el instrumento de la naturaleza para “dar forma” (“pétrir”) al poeta, también escribe otro –“À celle qui est trop gaie”– en el que el poeta visita a su amante en la noche, con propósitos sádicos, para castigar “sur une fleur / L'insolence de la Nature”:

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur !
À travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur ! (B, I: p. 157).

El poeta baudelairiano goza la crueldad. No sólo admite el mal y lo admira, sino que lo descubre asociado al conocimiento y al placer. Tablada, si bien mezcla el mal con el erotismo, no lo aceptará ni en la conciencia ni en el deseo. En la obra tabladiana, el poeta estará endemoniado; jamás, sin embargo, será un demonio.

II.3.3. El templo simbolista: sinestesias, perfumes y cabelleras negras

Aunque Baudelaire considere insolente a la naturaleza, también la interpreta como un templo de símbolos. La naturaleza le habla al ser humano. No era algo nuevo, como tampoco lo era la sensualidad en la poesía. El giro de Baudelaire consistió en interpretar la percepción como un medio para comunicarse con el mundo. De ahí que convirtiera la sinestesia en un tropo místico, pues para escuchar lo que nos dicen las cosas no basta con estar atentos a cada sentido, sino que además hay que entender cómo armonizan entre ellos y cómo se conectan:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent (B,
“Correspondances”, I: p. 11).

La comunicación es ambigua, y la armonía, ambivalente. El poeta compara las correspondencias a ecos lejanos y declara que la unidad que representan es “tenebrosa y profunda”, es decir, misteriosa y compleja. De ahí que, como hemos visto, además de la sinestesia, el otro tropo que guía su poética sea la ironía, figura de la ambigüedad. Pero mientras asocia la ironía, recurso crítico, al conocimiento, la sinestesia tendrá un propósito místico, relativo a un conocimiento más intuitivo que evidente. La armonía de los sentidos significará una transformación espiritual, como en este par de versos de “Tout entière”: “Ô métamorphose mystique / De tous mes sens fondus en un !” (B, I: p. 42). Las correspondencias coinciden con el mal no sólo en su relación con la naturaleza, sino también en su relación con el erotismo. En “Les bijoux”, poema que describe a una bailarina vestida solamente con joyas, el poeta, después de señalar que el ruido de las joyas es “vif et moqueur”, declara: “j'aime à la fureur / Les choses où le son se mêle à la lumière” (B, I: p. 158). La mezcla es, a un tiempo, descubrimiento de la correspondencia entre las sensaciones y éxtasis erótico. En “Les métamorphoses du vampire”, la amante dice un breve monólogo en el que deja “couler ces mots tout imprégnés de musc” (B, I: p. 159). Las palabras huelen a almizcle, aroma de origen animal que Baudelaire menciona varias veces en sus versos. La relación queda apenas sugerida entre el aroma, su origen y el contenido erótico del discurso que pronuncia esta *femme fatale*, quien, al final, terminará convertida, en la cama, ante los ojos del poeta, en un cadáver.

Baudelaire le otorgará una importancia inusitada, como se nota en “Correspondances”, al olfato. Son los perfumes los que evocan, en el primer terceto, otros sentidos, y los que sugieren, en el último, el infinito. En este punto, la percepción va más allá

de la sinestesia, pues las sensaciones no sólo evocan otras sensaciones, sino que también comunican el cuerpo con la conciencia, como lo sugiere el último verso del soneto: “Qui chantent les transports de l'esprit et des sens” (B, I: p. 11). Mediante las sensaciones, el poeta alcanza lo espiritual. El olfato será el medio privilegiado; el aroma lleva al poeta a la fantasía o a la memoria, como sucede en un poema cuyo título, “Parfum exotique”, ya sugiere este viaje de la mente:

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone [...]

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts [...]

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers (B, I: pp. 25-26).

En un contexto erótico —es el aroma de la amante—, el poeta “viaja” y logra evocar una fantasía exotista. Para tener aventuras, basta con tener buen olfato. La sinestesia ya no se encuentra en las imágenes como tal, sino en su analogía: el olor del tamarindo se mezcla con el canto de los marineros, pero no escucha ese canto, sino que lo imagina.

El olor, en la poesía baudelairiana, también se relaciona con el tiempo, no sólo porque en “Le flacon” el poeta habla de “l'âcre odeur des temps”, sino porque los aromas despertarán los recuerdos. Proust reconocerá en Baudelaire un precursor fundamental. Este efecto, como veremos después, está asociado al perfume que expelle la cabellera de la amada. Pero otros olores también servirán como un puente con la memoria. De modo semejante, el sonido será otro sentido que servirá para recuperar el pasado:

Lecteur, as-tu quelquefois respiré
Avec ivresse et lente gourmandise
Ce grain d'encens qui remplit une église,

Ou d'un sachet le musc invétéré ?

Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré ! (B, “Un fantôme”, I: p. 39)

También ocurrirá, metafóricamente, el efecto contrario. El recuerdo dejará una sensación que será expresada mediante una metáfora sensorial, como en este verso de “Causerie”, en el que al poeta le queda en el labio “Le souvenir cuisant de son limon amer” (B, I: p. 56). De este modo, las sensaciones se comunican entre sí, conectadas a la conciencia; y, mediante los efectos de la memoria, le devuelven al poeta reflejos de su vida.

Esta proposición estético-filosófica tendrá durante mucho tiempo repercusiones en la literatura occidental moderna y, según Tablada, en el arte; al menos así lo anotó el poeta en su diario, en 1922: “Nunca como en los artes modernos basados en la misma filosofía y absolutamente equivalentes, ha sido tan cierta la afirmación de Baudelaire: “*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent!*”.²⁵⁷ Tablada descubría en el arte vanguardista las consecuencias de las teorías baudelairianas. También halló en ellas una nueva forma de la experiencia estética. Un día antes de hacer esta anotación, escribe: “[Carlos] Salzado tocó en el arpa un retrato musical de [Edgar] Varèse que en mi sensorio se identificó con un cuadro de Picasso”. La música evoca la pintura.²⁵⁸ Pero éste es el Tablada de los años veinte, ya más cercano a la vanguardia que al decadentismo del final de siglo. Su lectura de Baudelaire, su concepción de la poesía y su apreciación estética han cambiado, por lo menos un poco. ¿Qué tan influido estuvo por la teoría de las correspondencias el joven Tablada que firmó “Hostias negras”?

²⁵⁷ José Juan Tablada, *Obras IV. Diario (1900-1944)*, ed. Guillermo Sheridan, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, p. 171.

²⁵⁸ En su introducción al tomo que reúne la crítica literaria de Tablada, Adriana Sandoval señala que las constantes analogías que encuentra el poeta entre la literatura y otras artes se deben a la teoría de las correspondencias baudelairianas (T, V: p. 19).

Tablada se sirvió en varias ocasiones, desde su obra temprana, de la sinestesia y la referencia a los aromas. Su uso más baudelairiano consiste en relacionar el olfato con el erotismo. En “Misa negra”, además, el olor es parte del sacrilegio: “En tu alcoba / flota un perfume de incensario” (T, I: p. 270). En otro verso, el olor se vincula sinestésicamente al sonido de las oraciones: “el incienso reverente / de las sonoras letanías”. Este sacrilegio olfativo, en el que el incienso une la religión y el erotismo, lo debe Tablada de manera directa a *Les fleurs du mal*. Baste citar este par de versos de “Chanson d'après-midi”: “Sur ta chair le parfum rôde / Comme autour d'un encensoir” (B, I: p. 59). Tablada repite este sacrilegio en “La bailadora”, poema de *Al sol y bajo la luna*, donde además recupera otra imagen baudelairiana ya mencionada –la danza en la que se mezcla lo musical con lo olfativo:

Ardores, aromas y ritmos mantienes
en plural encanto y en prestigio vario,
y ardes y perfumas en lentos vaivenes
¡como un incensario! (T, I: p. 317)

El olfato, en la obra de Tablada, no se limitará al erotismo. Así como el poeta usa una imagen tanto para la blasfemia como para el arrepentimiento católico, también se servirá de los aromas y la sinestesia cuando hable del regreso a la fe. Aunque en un sentido mucho menos enigmático que el de Baudelaire, al referir olores en ambientes religiosos, Tablada también conecta la sensualidad con el espíritu. Ya no se trata de un conocimiento místico, sino sólo de una conciencia arrepentida. En “El cilicio”, el poeta siente “el perfume dulce y vago de olvidadas oraciones” (T, I: p. 268), y, en “Laus deo”, “inunda mis sienes un bíblico aroma” (T, I: p. 274). La salvación del espíritu no implica el rechazo de lo sensual, por lo que después de su caída decadentista, el poeta regresa a la religión, pero con un nuevo aprendizaje de los sentidos. No todo fue error en su desviación sacrílega.

Otra mención no erótica del olfato se halla en un poema posterior, de 1919, en el cual el perfume es un elemento de modernidad –se menciona la marca–, pero también sirve como un recurso para “animalizar” a la mujer que describe. Por eso se titula “Almizcle”:

El perfume de Caron
le hace un alma de Dogaresa
cuando llega al cabaret
enjoyada bajo las pieles
las plumas y las sedas
como un caballo de batalla
cargado de trofeos.

Su mirada brillante es un relincho
su sonrisa un halcón
que va a hacer presa
y sobre la alcándara ebúrnea
esponja las alas bermejas (T, I: p. 549).

Es la descripción de una *femme fatale* moderna, ya no satanizada, pero sí descrita mediante comparaciones y metáforas de bestias domesticadas para la violencia: el caballo y el halcón. Además del perfume y sus asociaciones, encontramos una sinestesia: la mirada, visual, “suena” como el relincho de un caballo. Este tropo es parte de la serie de transformaciones que el poema desarrolla. El Caron transforma a la mujer en una dogaresa; sus joyas no son joyas, sino pieles, plumas y sedas, y estos atavíos se convierten a su vez en trofeos de batalla; la sonrisa será como un halcón y puede suponerse que los labios se vuelven una alcándara. De este modo, la modernidad de la primera estrofa encuentra un atributo salvaje entre sus hábitos urbanos. Aunque la referencia al almizcle y la sinestesia tengan una vaga relación con Baudelaire –a quien, como vimos en la cita de su diario, Tablada no había dejado de tener presente–, hay que reconocer en este poema una distancia respecto al poeta de “Hostias negras”, una distancia que se debe al desarrollo de un estilo propio y un mejor dominio de la imagen poética.

Sin embargo, los perfumes en el primer Tablada, salvo por sus excepciones religiosas, casi siempre son eróticos. Además de la sinestesia aromática, el poeta también se servirá de la hipálage: “perfumes lascivos”, atribuye el poeta a las brisas que compara con mujeres en el poema “En brumario”. En los versos de Tablada, el aroma casi siempre es algo que posee la mujer o se relaciona con ella. No es extraño que si la mujer ha usurpado el lugar del ídolo religioso, una vez que el poeta se aleje de la lujuria y del cuerpo femenino, encuentre los “aromas bíblicos”, indicio de su regreso a la fe. Rara vez será algo más lo que posea olor, razón por la cual la gama olfativa de la poesía tabladiana está mucho más restringida que la de Baudelaire, poeta ambicioso en percepciones. Si Tablada disfruta el perfume porque lo asocia al lecho amoroso, Baudelaire goza el erotismo porque satisface su sed olfativa. En “Plenilunio erótico”, cuando el poeta atribuye olores a la luna, se trata de “perfumes de mujer” (T, I: p. 267), análogos a los “aromas de tu cuerpo” que posee la amante en la siguiente parte del poema. Si lo que posee aroma no es una mujer, entonces es análogo a ella.

La relación entre el aroma y el erotismo no siempre será excitante o positiva. Los “perfumes lascivos” que he citado antes ya llevan una carga reprobatoria. Una variación de esta frase se repite en dos poemas que no fueron incluidos en *El florilegio*. La idea es más simple y no requiere de la hipálage: “los perfumes turbadores” (T, I: p. 34). En “Flores de invernadero”, estos perfumes pertenecen a las flores que metaforizan la sexualidad aún no descubierta. El erotismo es visto como una “perturbación” y terminará siendo la causa de que la joven virgen pierda su virtud y su belleza:

¡Y quemadas por el fuego
de esa eflorescencia impura,
morirán sobre tu cuerpo
las flores de tu hermosura! (T, I: p. 34)

Pero incluso cuando no perturban, los perfumes eróticos rara vez referirán las correspondencias baudelairianas. Los aromas de Tablada son sólo atmosféricos: un elemento más del ambiente erótico que quiere describir. Casi nunca recurre a la sinestesia y, cuando mejor la usa, sirve para el sacrilegio –el olor del lecho amoroso es como el del templo sagrado– antes que para esa unidad que le revela a Baudelaire algunos de los misterios de la naturaleza y de sí mismo. Pero incluso si no exigimos de las sinestesias del joven Tablada que cumplan con la teoría de las correspondencias, hay que admitir que no son imágenes muy elaboradas ni sugerentes.

Su lectura de las sinestesias baudelairianas se comprueba también en la forma en que repitió el tópico de la cabellera negra, el cual, al menos, sí vincula a lo aromático en este par de versos de “Rojo y negro”: “ungiendo con perfumes turbadores / su negra y abundante cabellera” (T, I: p. 35).²⁵⁹ La negra cabellera que menciona Tablada está perfumada, como la que describe Baudelaire, pero el perfume será sólo un complemento erótico y no provocará ni los recuerdos ni las fantasías que encuentra el poeta francés.

El poema de Baudelaire en que se desarrolla con mayor intensidad la relación entre la cabellera, el aroma y la conciencia es uno de los poemas en prosa de *Le spleen de Paris*, cuyo título ya es un indicio de su procedimiento: “Un hémisphère dans une chevelure”. El poeta le pide a su amante que le permita olfatear su cabello para despertar la memoria: “Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux [...] et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air” (B, I: p. 300). La cabellera es para Baudelaire lo que será la magdalena para Proust, con la diferencia, como lo ha hecho notar Pichois (B, I: p. 899), de que Baudelaire busca la memoria a voluntad,

²⁵⁹ En su poema “La cabellera”, Francisco Olaguíbel repetirá la frase y la asociación con el perfume: “Perfumes turbadores encierran los cabellos” (*Revista Moderna*, I (3), septiembre de 1898, p. 35).

mientras que Proust encuentra sus recuerdos involuntariamente. Además, estos recuerdos, en Baudelaire, parecen imaginados. En “Parfum exotique”, el poeta desarrolla una fantasía tras sentir el olor corporal de la amante. Los poemas sobre cabelleras negras son un desarrollo de este motivo, pero en este caso el poeta busca imágenes que le parecen memorias. El color de la cabellera tendrá gran importancia; de este modo, Baudelaire separa a la mujer de la tradición y de la pureza que se asocia al color rubio. Sin embargo, lo más importante de los cabellos femeninos será su aroma, un aroma nunca específico, siempre capaz de convertirse en otro olor o de sugerirlo. El poeta reconoce los efectos del olfato en su conciencia como una característica personal que lo distingue del resto de las personas: “Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique” (B, I: p. 300). Al igual que en “Parfum exotique”, lo que encuentra el poeta en los cabellos es una utopía de viajes, en la que el aroma lo lleva a escuchar cantos y sentir el calor de los lejanos trópicos: “Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur” (B, I: pp. 300-301). Además de ser un océano, la cabellera también será un fuego y una noche. Los cabellos perfumados serán correspondidos por otros aromas. El poeta menciona el tabaco, el opio, el azúcar, el alquitrán, el almizcle y el aceite de coco. Los cabellos serán una puerta mental hacia experiencias diversas. En su color, su forma y su perfume, el poeta crea una analogía de paisajes y sensaciones. La memoria aquí parece evocar una vida soñada, ideal, por lo que el recuerdo es siempre gozoso: “Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs” (B, I: p. 301). El uso del verbo “manger” concluye el acercamiento a los sentidos, en este caso el gusto, obtenidos mediante el aroma y el tacto de

la cabellera, pero además sugiere una alimentación de la conciencia. El contacto con la cabellera de la amante nutre el espíritu del poeta.

“La chevelure”, poema de *Les fleurs du mal*, es una variación en verso del poema en prosa. Los versos confirman la relación de la negra cabellera con la teoría de las correspondencias: “Un port retentissant où mon âme peut boire / À grands flots le parfum, le son et la couleur” (B, I: p. 26); y con la búsqueda de la memoria: “N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde / Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?” (B, I: p. 27). El atributo más importante de la cabellera, en Baudelaire, no es su belleza, sino su capacidad para despertar visiones y recuerdos en la conciencia del poeta; y su color, además de romper con la tradición estética, se convierte en una analogía de lo que el poeta anhela: el viaje, el océano, el azul del cielo. En la imagen de los cabellos oscuros, el poeta descubre la iluminación de varias visiones maravillosas.

He mencionado ya, al hablar sobre las traducciones, que la del poema en prosa sobre la cabellera fue publicada varias veces en distintos periódicos mexicanos del siglo XIX. Su constancia en la prensa coincide con la popularidad que tiene el tópico en la obra de los poetas decadentistas mexicanos. La influencia de esta imagen buadelairiana será sobre todo sensual. Toman de Baudelaire sólo la parte ornamental y erótica, sin convertirla, con la excepción de Rebolledo, en una analogía. Las cabelleras que aparecerán en sus poemas también estarán perfumadas, pero su aroma no despertará en los poetas ni fantasías ni recuerdos. Tablada no será una excepción.

En la obra tabladiana, el color negro de la cabellera se limitará a menudo a ser un indicio de lascivia y a referir la asociación habitual de la obscuridad con la muerte:

La obscura cabellera desatada
en su ondulante dorso de culebra
—ébano palpitante— se deshebra

en lujuriosa y fúnebre cascada (T, I: p. 264).²⁶⁰

No sorprende que la cabellera de la amada sea mencionada en el sacrilegio erótico de “Misa negra”, aunque no se especifica que sea negra: “reverbera / como custodia esplendorosa / tu desatada cabellera” (T, I: p. 270). En vez de encontrar en la imagen de la cabellera negra la complejidad que Baudelaire le otorgó, Tablada y sus compañeros la usaron como una nueva belleza legítima. Así como antes los poetas admiraban los cabellos rubios, los poetas modernos aprecian las cabelleras oscuras. Donde Baudelaire había creado una nueva conciencia estética, los baudelairianos sólo vieron un cambio formal, cuando mucho moral. Por ello la cabellera negra se vuelve un simple ornamento en la obra de los decadentistas.

Un ejemplo del ornamentalismo que adquiere el tópico en la obra de Tablada son estos versos de “Flores de invernadero”: “en tu negra cabellera / son las flores los diamantes” (T, I: p. 34). Aquí lo único que importa es el contraste plástico entre la oscuridad del cabello y el brillo de las joyas. Algo similar ocurre en estos versos de “Floreale”: “Para adornar las negras cabelleras / han surgido las rosas de alabastro” (T, I: p. 64). Ambos poemas tratan, de manera distinta, el erotismo. Aunque en ninguno de los dos el tópico está asociado directamente a lo sexual, su presencia entre los otros versos lo sugiere. En el primero, la cabellera negra es otro indicio de la sexualidad dormida de la joven virgen; en el segundo, una imagen indirecta de lo sensual. El contraste cromático al que es reducida la imagen conserva tenuemente un sentido erótico.

²⁶⁰ Olaguíbel, como sus colegas decadentistas, seguirá mencionando la cabellera negra como un tópico erótico y también la describirá como una culebra: “La cabellera obscura parece una culebra / Que treme en el espasmo sensual de la pasión” (*op. cit.*, p. 35).

En un poema de *Al sol y bajo la luna*, “El sol inútil”, el tópico adquiere otro significado. Ahora el color negro sirve al poeta para referir el dolor. El contraste cromático permanece, pero ahora enfrenta la oscuridad del cabello con la luz del día:

¿Para qué brilla el sol mientras no alumbre
el intenso pavor de tus cabellos,
deshaciendo azabaches con su lumbre,
nimbando ese negror con sus destellos?

Más negro es mi dolor que negros ellos (T, I: p. 317).

Si antes, en los poemas eróticos, predominaba la descripción de la forma ondulosa de la cabellera o su color y su plasticidad, en este otro poema predomina la asociación del color negro a cosas negativas, pues la negrura del cabello de la amada sólo le sirve al poeta para medir su sufrimiento. Compárese el oasis utópico que halla Baudelaire en la cabellera negra con la lujuria y el sufrimiento que halla Tablada. Si la mención de la imagen en sus versos lo confirma como un poeta baudelairiano, la forma en que la desarrolla lo aleja de su modelo.

Quien más se acerca a la analogía que Baudelaire desarrolla en el tópico es Efrén Rebolledo, en un cuento que se titula precisamente “La cabellera”. El personaje tampoco descubre en los cabellos de su amada una fantasía agradable, sino un presagio de la desgracia. A pesar de esa diferencia, la cabellera coincide en provocar, por su imagen y no por su olor, visiones en el personaje:

Y la cabellera lo atraía y lo aterrorizaba a la vez como un peligroso imán; la acariciaba, jugaba con ella; la extendía sobre la espalda antigua; la dejaba correr como un río, como un río tenebroso y de aguas encantadas; y cual si fueran flores, comenzó a deshojar sobre ella sus sueños, que flotaban y se hundían luego en la cascada de ébano; y sobre aquella corriente bituminosa, deslizándose sobre las ondas terribles, vio la barca de Aqueronte, cargada con los infelices que iban al Infierno.²⁶¹

²⁶¹ Efrén Rebolledo, “La cabellera”, *Revista Moderna*, III (16), agosto de 1900, p. 252.

Al final del cuento, el personaje se ahorca con la cabellera, una escena que Rebolledo reutilizará en su *Salamandra*, en la cual hay una alusión directa al autor que popularizó el tópico:

Abrió nervioso el broche que lo cerraba, y en el interior forrado de satín blanco, vio destacarse una masa suave y aromática que semejaba un manojo de esponjadas plumas de avestruz, que se antojaba una enorme madeja de finísima seda, y que no era otra cosa que una cabellera de profundo negror, sobre cuyas ondas espesas y perfumadas parecía flotar el espíritu de Baudelaire.²⁶²

Enrique González Martínez juzga que Rebolledo sigue “a Baudelaire en lo que tiene de sensual, no en lo que tiene de simbólico”,²⁶³ pero como lo muestran los dos fragmentos que he citado, a pesar de su exagerado dramatismo, Rebolledo al menos cumple con la analogía y hace que la cabellera se convierta en un medio por el cual la conciencia descubre otras percepciones e imágenes. No se interesa por los misterios de la naturaleza; sin embargo, no se conforma con la imagen erótica ni con la plasticidad del contraste, pues sí convierte la cabellera en un símbolo en el que el personaje anticipa su destino.²⁶⁴

No sólo en las cabelleras descubrirá el poeta de *Les fleurs du mal* un símbolo de sus anhelos y su existencia. Toda la naturaleza, declara el poeta en “Correspondances”, tiene algo que decirle al ser humano:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des fôrets de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers (B, I: p. 11).

²⁶² Efrén Rebolledo, *Salamandra/ Caro Victrix*, próls. Luis Mario Schneider y Enrique González Martínez, Factoria, México, 1997, ed. facsimilar, p. 80.

²⁶³ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁴ José Ricardo Chaves ya ha dedicado un análisis para comparar las similitudes y diferencias de este tópico en la obra de Baudelaire y la de Rebolledo: “ambos autores coinciden en el uso de un conjunto metafórico acuático, mayoritariamente marítimo, para referirse a la cabellera”; “De ser un objeto sin más voluntad que la que el hombre quiera imprimirle (Baudelaire), la cabellera se transforma en un ser con voluntad propia (Rodenbach) o, para no parecer tan supersticioso, con la voluntad de la mujer fatal que alguna vez la llevara (Rebolledo)” (*op. cit.*, p. 110 y p. 112).

Esta comunicación con la naturaleza no sucede siempre –“parfois”– ni es perfectamente clara –“confuses paroles”–, lo cual justificará la oscuridad y la ambigüedad de los simbolistas y sus continuadores. La comunicación dependerá de la sugerencia. Los misterios de la vida nunca se resolverán en mensajes directos, por lo que la poesía tampoco se resolverá con claridad, sino con imágenes que representen o evoquen esa ambigüedad. Esta proposición justificará la dificultad de Mallarmé, Valéry, Rilke... La otra característica importante se halla en la familiaridad. En los mensajes de los símbolos, el ser humano encontrará algo que le concierne; o incluso, cuando la interpretación es activa y deliberada, convertirá las imágenes del mundo en tropos de su alma.

El lenguaje de los símbolos es ambiguo, mas no extraño, puesto que la naturaleza se vuelve un espejo espiritual: “Et l’on assiste ainsi au triomphe du principe qui était contenu implicitement dans le vœu de Baudelaire que l’artiste, au lieu d’imiter la nature, l’assimile et y incarne son *moi*”.²⁶⁵ Este reflejo, al menos en Baudelaire, no siempre será grato: “Je te hais, Océan ! tes bonds et tes tumultes, / Mon esprit les retrouve en lui” (B, “Obsession” I: p. 75). Se trata de una derivación del paisaje romántico, en el cual el poeta también encontraba una analogía de su drama personal –“le paysage est un état de l’âme”, había declarado Amiel–; sin embargo, en este caso no se necesita todo un paisaje, a veces basta una cosa, y la analogía es sugerente, pero no evidente ni exacta.²⁶⁶ Además, Baudelaire supera la proposición que se

²⁶⁵ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 44.

²⁶⁶ Balakian ha notado, en este procedimiento poético, una dialéctica entre la subjetividad y la objetividad: “Pero hay otra dualidad en Baudelaire que consiste en la proyección de la visión interior sobre el mundo de fuera, situando la correspondencia entre la visión interior y la realidad exterior, o en la interacción entre lo subjetivo y lo objetivo” (*op. cit.*, p. 51). Luis Miguel Aguilar explica cómo se distingue esta dialéctica de la relación entre poeta y naturaleza establecida por los románticos: “El arte de explorarse internamente, o desplegar esa interioridad en motivos objetivables, se aparta del culto romántico a la naturaleza o, mejor dicho, echa mano de ese culto pero lo supedita: vuelve a la naturaleza no un motivo de identificación sino un escenario transitable por símbolos y personajes interiores” (*La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*, Cal y Arena, México, 1988, p. 183).

limita a la naturaleza, pues todo se volverá símbolo, incluso lo artificial y lo urbano. El poeta se halla en una posición ante el mundo, en la cual todo le dice algo a su alma: “Tout y parlerait / À l'âme en secret / Sa douce langue natale” (B, I: p. 53), escribe Baudelaire en “L'invitation au voyage”, tras descubrir un país utópico.

La comunicación del poeta con el mundo no se trata de un mero descubrimiento. El poeta halla porque busca; es decir, la interpretación simbólica de la realidad se debe también a una voluntad estética que convierte las cosas en símbolos. El mundo se vuelve un instrumento del poeta para interpretarse a sí mismo: “tout pour moi devient allégorie” (B, I: p. 86), declara en “Le cygne”, refiriéndose, de hecho, a los viejos edificios de la ciudad y no a los templos de la naturaleza. Mientras todo se vuelve alegoría, la alegoría a su vez deja de ser pedagógica. No sirve ya para explicar, pero sí para vislumbrar el misterio. Baudelaire recurrirá a esta figura, ya sea para usarla como prosopopeya de conceptos, ya sea para interpretar su vida, pero nunca será definitiva ni transparente. La alegoría ha dejado de ser un instrumento exclusivo de la razón y ahora funciona, como la sinestesia, para indagar en los rincones apartados de la conciencia y del mundo.

Baudelaire encontrará símbolos incluso en las cosas relativas a la muerte. En “Les petites vieilles”, en los ataúdes de ancianas, cuyo tamaño los asemeja a ataúdes de niños, el poeta interpreta un simbolismo mórbido y paradójico: “La Mort savante met dans ces bières pareilles / Un symbole d'un goût bizarre et captivant” (B, I: p. 89). De entre los símbolos mórbidos, uno que tuvo una influencia notoria en la poesía mexicana fue el ahorcado de “Un voyage à Cythère”. El poeta describe, con detalles sangrientos, un cadáver de un colgado, destruido por animales de rapiña. Tras suponer que debe esa pena a los “infâmes cultes” y los pecados, el poeta descubre en su imagen una analogía de su sufrida existencia:

Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes !

Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
Comme un vomissement, remonter vers mes dents
Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes (B, I: p. 119).

Baudelaire logra, como lo deseará Octavio Paz en un verso, ver en la cara del muerto su cara.²⁶⁷ No ve, sin embargo, su muerte, ni una imagen de sus dolores corporales. El cuerpo atormentado se convierte en tropo y el poeta se descubre con “Le coeur enseveli dans cette allégorie”. Ha hallado en su viaje “un gibet symbolique où pendait mon image”, pero esa imagen es espiritual. En este punto es donde Baudelaire se aleja del efectismo que practicarán muchos de sus seguidores. Sus descripciones materialistas y grotescas, en las cuales no censura ninguna referencia mórbida, violenta o escatológica, suelen ir cargadas de una reflexión o de la intuición de una analogía con los sufrimientos del alma. Las desagradables imágenes del cuerpo se convertirán en alegorías de las penas de vivir. La repulsión que puede sentir el poeta ante estas imágenes no es sólo una repulsión ante lo que percibe, sino también ante lo que interpreta y descubre: “Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage / De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût !”.

Tablada incluirá en “Hostias negras” un poema sobre un ahorcado, aunque tendrá un sentido distinto y su descripción será menos grotesca y mórbida. Por si la imagen del cadáver colgando no bastara para vincularlo con Baudelaire, en uno de los versos se menciona a Citerea. El poema se titula “La mala luna” y su anécdota trata sobre la preferencia de la luna por iluminar el cadáver antes que otras escenas convencionalmente bellas. A este ahorcado no lo lastiman animales de carroña que destruyan sus miembros; sólo lo castiga el viento:

Por crimen negro y secreto
en la noche abandonado,
y por el viento azotado,
pende del árbol escueto

²⁶⁷ En “Ejercicio preparatorio”, poema de *Árbol adentro* (1987): “Todavía no aprendo a ver, / en la cara del muerto, mi cara” (*Obra poética (1935-1988)*, Seix Barral, México, 1990, p. 713).

el cadáver del ahorcado (T, I: p. 265).

En el poema, el poeta no sólo no se identifica con la imagen mórbida, sino que ni siquiera aparece un “yo”. El poema refiere, desde una voz en tercera persona, la curiosa preferencia de la luna:

Pero en la noche tediosa
aquella pálida luna
desdeñó a la blanca rosa
y a la virgen pudorosa
y al cristal de la laguna.

Y al ver colgar al ahorcado
entre las frondas oscuras,
y su cabello erizado
y su torso señalado
de rígidas osaturas,

la tiniebla desbarata,
y un blanco rayo dilata
que va a atravesar inquieto,
¡como una lanza de plata,
el torso del esqueleto! (T, I: p. 266)

No se encuentra ningún símbolo personal, pero sí una alegoría estética: la belleza preferida ahora es la de lo grotesco y lo fúnebre. La luz de la “luna mala” funciona sólo como metáfora del nuevo gusto poético. Al final, la iluminación hiere al cadáver. En vez de la compasión y la empatía baudelairiana, la alegoría tabladiana sugiere que esta nueva apreciación conserva la distancia con su objeto e incluso contribuye al castigo, tras lo cual se comprende que el poeta lo acepte estéticamente, sin otorgarle una interpretación subjetiva.

Otro poema mexicano sobre un ahorcado es “Ejemplo”, de Díaz Mirón, incluido en *Lascas*. Tampoco repetirá la alegoría personal de Baudelaire y no me atrevería a afirmar que

Díaz Mirón tenía en cuenta el poema baudelairiano mientras escribía el propio, aunque la descripción grotesca y la crueldad no dejan de tener alguna deuda con *Les fleurs du mal*:²⁶⁸

La desnudez impúdica, la lengua que salía,
y alto mechón en forma de una cresta de gallo,
dábanle aspecto bufo; y al pie de mi caballo
un grupo de arrapiezos holgábase y reía.²⁶⁹

El título ofrece una dicotomía. El ahorcado no es sólo una advertencia para los demás, un ejemplo de cómo pueden terminar, sino sobre todo un ejemplo de la crueldad humana ante la muerte ajena y de la indiferencia de la naturaleza ante lo humano. Lo grotesco del ahorcado contrasta con la belleza del día: “Y el sol iba en ascenso por un azul sin tacha, / y el campo era figura de una canción de Tíbulo”. Díaz Mirón no contempla en la imagen un símbolo de su alma, pero sí descubre en ella, de manera sutil, la situación del ser humano en el mundo.

La idea de que las cosas tienen un mensaje y de que hablan al ser humano con “palabras confusas” influirá en el modernismo hispanoamericano, sobre todo en uno de sus poetas menos baudelairianos: Rubén Darío. También para él la naturaleza se convierte en un bosque de símbolos, cuyo mensaje el poeta-sacerdote debe descifrar. En “El coloquio de los centauros”, Quirón les explica a sus compañeros:

¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital; las cosas
Tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
Toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
En cada átomo existe un incógnito estigma;
Cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
Y hay un alma en cada una de las gotas del mar;
El vate, el sacerdote, suele oír el acento
Desconocido; a veces enuncia el vago viento
Un misterio; y revela una inicial la espuma
O la flor; y se escuchan palabras de la bruma;
Y el hombre favorito del Numen, en la linfa

²⁶⁸ José Emilio Pacheco considera que Díaz Mirón es “uno de los primeros que explotan entre nosotros deliberada, naturalista y baudelairianamente la belleza de la fealdad” (*op. cit.*, p. 38).

²⁶⁹ Díaz Mirón, *op. cit.*, p. 420.

O la ráfaga encuentra mentor –demonio o ninfa.²⁷⁰

En el Tablada de “Hostias negras” no hallaremos aún ninguna concepción que se acerque a esta teoría que convierte a la naturaleza en un tropo de misterios. Esto se debe, acaso, a su concepción todavía limitada del simbolismo. No se hallarán referencias a las “confusas palabras” de las cosas sino hasta en poemas escritos durante los años veinte, y la teoría referida en ellos no necesariamente coincidirá con las “Correspondances” de Baudelaire. En “Habla el marinero” (1923), el tópico aparece en un par de versos, como consecuencia del consumo de opio y sin desarrollo alguno: “Y la voz nunca oída de las cosas, / la significación de los colores” (T, I: p. 562). En el resto del poema, el poeta describe un viaje exótico y abundante en placeres sexuales. Volvemos a hallar referencias al tópico en fragmentos sueltos que Héctor Valdés publicó dentro de *Intersecciones*. En uno de ellos leemos: “Todas las cosas nos miran desde otro mundo / donde tienen raigambre profundo” (T, I: p. 574), frase que va más de acuerdo con Swedenborg que con Baudelaire, para quien las cosas hablan desde y hacia el mundo presente y perceptible. Tampoco es baudelairiano el otro fragmento, sino que más bien pertenece a un simbolismo neoplatónico: “Y más vale dejar las cosas donde están / porque las cosas de este suelo / no son sino la sombra de las cosas del cielo” (T, I: p. 575). Una página de sus diarios de 1924 remite esta idea directamente a la teosofía: “pues según la máxima teosófica, 'lo mismo es arriba que abajo' y un átomo es un sistema solar”

²⁷⁰ Rubén Darío, *op. cit.*, pp. 186-187. Sin embargo, como lo señala Gehrhard Penzkofer: “Darío interpreta las correspondencias del mundo –sin el distanciamiento de Baudelaire– como realidad, fundada en el alma universal y siempre accesible para el poeta” (“Las máscaras del *ennui*. La recepción de Baudelaire en Rubén Darío”, en José Morales Saravia (ed.), *Un Baudelaire Hispánico. Caminos receptivos de la modernidad literaria*, San Marcos, Lima, 2009, p. 104). Zavala Díaz encuentra un simbolismo similar, acaso en deuda con Darío, en Amado Nervo: “A partir de esas premisas, Nervo concebía el mundo como un complejo entramado de símbolos que el ente creador descifraba y traducía, con el fin último de comunicarles a otros su contenido; de ese modo, el autor confiaba en el gran poder de la letra en tanto reveladora de otras realidades, así como en la innegable misión de los artistas en su calidad de mediadores entre el orden universal y el humano” (*De asfódelos...*, p. 77).

(T, IV: p. 253) Pero Tablada ni siquiera se serviría de la alegoría y del símbolo para hablar de las cosas del otro mundo. La naturaleza no le habló místicamente, como a Darío, al menos no durante su etapa baudelairiana; acaso porque esta teoría estética está más cerca del paganismo y, como ya hemos visto, la interpretación tabladiana de *Les fleurs du mal*, y la cual guía “Hostias negras”, es más bien católica. Tablada aprenderá el sacrilegio, pero no la investigación mística del mundo. Su misticismo juvenil, en todo caso, se redujo a la contrición: volver al perfume de la iglesia, después de haber gozado los sacrílegos aromas de la carne.

II.3.4. Spleen: tiempo y desengaño

Después de afirmar, en “Au lecteur”, que la psicología humana está motivada por el mal, Baudelaire concluye su poema afirmando que, de todos los monstruos que constituyen la psicología malvada, el más terrible es el tedio (B, I: p. 6). Para cuando Baudelaire le otorga una predominancia psicológica, la palabra ya es de uso corriente en el mundo intelectual, incluso en el tono cotidiano que le otorga el poeta de *Les fleurs*. Sin embargo, después de la publicación de su obra, el término quedará asociado a él y a la visión de la existencia expresada en su poesía. Además, cuando Baudelaire retoma este término tan común en la psicología decimonónica, le da un giro sutil: ya no se trata de una enfermedad, sino de una condición de la conciencia moderna. Baudelaire toma el mal y el tedio, considerados antes excepciones, y los entiende como una parte fundamental de la naturaleza humana: “Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat”.

El tedio suele ser un efecto de la melancolía. Recordemos las palabras de Hamlet, ese gran melancólico, con quien solían indentificarse románticos y posrománticos: “How weary,

stale, flat and unprofitable / seem to me all the uses of this world” (acto I, escena 2).²⁷¹ En el siglo XIX, sin perder su relación con la melancolía, con la cual sigue compartiendo el desencanto, el tedio deja de ser sólo un efecto de la depresión y se convierte, por sí solo, en una reacción ante el mundo moderno. La psicología decimonónica gusta de la paradoja: la modernidad, tras el entusiasmo, aburre. Baudelaire no dejará de asociar el tedio a la melancolía, como puede notarse en esa serie de poemas que comparten el título “Spleen”. El tedio es triste, desesperanzador y angustiante: “l'Espoir, / Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir” (B, I: p. 75). Pero ahora es la melancolía la que encuentra su causa en el tedio y no al revés.

Sin abandonar su dramatismo habitual, Baudelaire expresa la cotidianidad del hastío y lo explica mediante un sentimiento nada dramático: el aburrimiento. El poeta se desencanta porque el mundo lo aburre; el gesto que le otorga a su alegoría del tedio es el bostezo: “Et dans un bâillement avalerait le monde” (B, I: p. 6). Aquí se sirve de una hipálage. Aunque el bostezo es atribuido al hastío, quien bosteza es el poeta. Ese bostezo, sin embargo, no sólo es efecto del aburrimiento y el cansancio de existir, sino también la causa del sufrimiento.

Baudelaire entiende el tedio como una condición inevitable de la existencia porque lo asocia a otra condición imposible de eludir: el tiempo. Leídos fuera del contexto de su obra, los versos de Baudelaire sobre el tiempo son apenas variaciones sobre lugares comunes de la lamentación occidental: “Le Temps mange la vie” (B, “L'ennemi”, I: p. 16). Pero cuando se lee el lamento desde su nueva concepción del hastío, ya no se trata sólo del temor ante el paso del tiempo, sino ante su forma de transcurrir. Si el enemigo al que refiere el poema es

²⁷¹ Vale la pena recordar que, en “La Béatrice”, los demonios refieren al personaje shakespeariano para burlarse del poeta: “Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture, / Le regard indécis et les cheveux au vent” (B, I: p. 117).

el tedio, la destrucción de la vida a causa del tiempo cobra otro matiz: “Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie !”. El tedio crece conforme avanza el tiempo, por lo que el pasado se convierte en desilusión, el presente en angustia y el futuro en condena. De esta forma se explican los versos de “Le masque”:

–Elle pleure, incensé, parce qu'elle a vécu !
Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !
Demain, après-demain et toujours ! – comme nous ! (B, I: p. 24).

Como se nota en esta estrofa, el problema con el tiempo no es sólo que transcurra, sino que somos conscientes de su paso. El tedio, entonces, es una reacción a la conciencia del tiempo. Esta conciencia, en Baudelaire, no se relaciona siempre, al menos no directamente, con la muerte. El poeta se angustia ante el hecho de que el tiempo se coma a la vida, pero para sentir hastío no es necesario pensar en el final, basta con mirar hacia el pasado o ser consciente de su transcurso irremediable –adjetivo que Baudelaire utilizará para titular uno de sus poemas. En “Le voyage”, el viajero habla del viaje y la fuga como medios “Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste, / Le Temps !” (B, I: p. 133). Así como el poeta buscará el ideal para distraerse del spleen –mas no para intentar negarlo o superarlo–, también acudirá al viaje –sea imaginado o proveído por paraísos artificiales–, para dejar de ser consciente, por algunos momentos, del paso de las horas. La parte titulada “Spleen et idéal” cierra con el monólogo de un reloj que obliga al poeta a ser dolorosamente consciente de su temporalidad. En “La chambre double”, después de imaginarse en una recámara ideal, donde rige la eternidad, el poeta se despierta en su verdadera recámara, que define como “ce séjour de l'éternel ennui” (B, I: p. 281), en el que reina el tiempo. Si en “Le masque” observa el paso de la vida como una obligación insoportable –“il faudra vivre encore”–, en este poema en prosa se descubre esclavo de las horas.

En el apartado anterior vimos que la memoria imaginada resulta feliz para el poeta. Sin embargo, en la obra de Baudelaire la memoria del pasado real, como parte de su conciencia del tiempo, también resultará angustiante. Uno de sus “Spleen” comienza con el verso aislado: “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans” (B, I: p. 73). Si el lector no lo había supuesto al leer el título, cuando lee el resto de los versos confirma que el primero es una lamentación y no la declaración de una virtud mnemotécnica. Los recuerdos en este poema, a diferencia de aquellos sobre la cabellera, son referidos como cadáveres. Lo vivido aparece marchito. Más que el tiempo perdido es el tiempo echado a perder. Cuando el poeta cede a esta memoria dolorosa, el tedio “prend les proportions de l’immortalité”. Ya que el pasado aparece como un remordimiento, el futuro es contemplado con desgano. La memoria provoca desánimo, de ahí que se defina al tedio como el “fruit de la morne incuriosité”. El adjetivo confirma el carácter melancólico del hartazgo.

El tedio en la obra de Tablada, término al que recurre varias veces, ya sea como sustantivo o en su forma de adjetivo, también tiene una explicación temporal, aunque nunca tendrá el complejo desarrollo que tiene en Baudelaire, ni lo lamentará con la misma intensidad. Además, el tedio en Tablada retornará a la nostalgia romántica, pues también tiene, como en Baudelaire, una relación con la memoria, pero, a diferencia de él, lo que añora son las ilusiones perdidas. En su “Réquiem del suicida”, el poeta refiere el sonido de tambores, que redoblan “conduciendo el funeral / de las ilusiones muertas...” (T, I: p. 61). En varios poemas de su primera época, Tablada elabora sus versos alrededor de una misma anécdota: el poeta rememora un tiempo pasado en el que fue feliz o extasiante y lo compara con un presente depresivo. En “Hostias negras”, uno de los poemas donde este tópico es más evidente es “En Brumario”. El poeta describe una atmósfera otoñal o invernal, en la que contempla un árbol seco, no sin señalar que antes “levantó sus flores / en explosión radiante,

como una ofrenda al cielo” (T, I: p. 263). Sin embargo, en vez de lamentarlo, el poeta lo admira: “Más majestuoso y bello vives así”. Después de esta descripción, el poeta se compara con el árbol: “También yo he sido un árbol que tuvo muchas flores”; en consecuencia, las flores representa las esperanzas: “Pero mis sueños todos volaron desprendidos” (T, I: p. 264). Sin embargo, al menos en este caso, más que el tedio, encontramos el gusto por la tranquilidad de ya no estar sometido ni a la ilusión ni a las pasiones: “Mi corazón estoico ama su celda helada”; y si “los ensueños volvieran hasta mi fronda muerta / [...] yo los haré que mueran bajo mi sombra yerta”. El poeta ama su indiferencia. En vez del hastío, muertas sus ilusiones, el poeta descubre la paz de la insensibilidad.

La actitud del poeta ante la pérdida de las ilusiones será distinta en otros poemas. En “Mater dolorosa”, cuando decide regresar a la fe, el poeta se encuentra en un estado de desesperación en el que “el mundo para mí es escoria” (T, I: p. 81) y “el tedio empaña mi cruel agonía” (T, I: p. 80). La relación con el tiempo, en este poema, no será la nostalgia, sino el arrepentimiento. Después de su paso por la vida decadente, el poeta descubre el tedio y acude a la religión para librarse de él. Si bien en el último poema, como veremos, el poeta logra salvarse, en el penúltimo descubre su falta de fe. “Ónix” es un poema sobre el tedio, pero en el que este malestar deriva en nihilismo. Incapaz de creer en nada ni de entusiasmarse con las empresas del mundo, el poeta contempla su vida “en la tediosa calma” (T, I: p. 273). Para Baudelaire el tedio es el sufrimiento de existir en el tiempo; para Tablada se trata de la ausencia de pasiones, cuya consecuencia es la melancolía. En este poema se dirige primero a un fraile, después a un enamorado y por último a un guerrero, de quienes desearía poseer la fe, la pasión y la gloria, respectivamente. Cada figura le sirve como un contraste para examinar su existencia. Descubre que “la fe en mi pecho solitario / se extinguió” (T, I: p. 272), lo cual lo lleva a la depresión: “y mi vida es un fúnebre rosario / más triste que las

lágrimas que lloras” (T, I: p. 273); declara su insensibilidad erótica: “Porque no me seduce la hermosura, / ni el casto amor, ni la pasión impura”; a cambio de la pasión, siente amargura; por último, tras envidiar al guerrero y admitir que en su vida no hay ninguna gloria militar, el poeta se lamenta de “mi corazón obscurecido y muerto”. La tríada de figuras que menciona recuerda a la tríada de los “seres respetables” que menciona Baudelaire en *Mon coeur mis à nu*: “Le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer” (B, I: p. 684). Sin embargo, más que una influencia, esta semejanza se debe a una coincidencia. Se trata de actividades con las que se puede dotar de sentido a la vida. Tablada sustituye al poeta con el amante, para no caer en la contradicción. La coincidencia señala los valores que se atribuían a la grandeza, al menos en lo que se refiere a la fe y la gloria militar. En lo que más coincidirá con Baudelaire, sin embargo, es en la falta de motivación para la vida. El tedio, en Tablada, más que el paso del tiempo, es la imposibilidad de entusiasmarse por las posibilidades de la existencia; es decir, es un vacío, en el que “no hay un Dios, ni un amor, ni una bandera”.

Baudelaire también había descrito el tedio como la imposibilidad de disfrutar la existencia y entusiasmarse por ella. En uno de sus “Spleen”, se compara con un rey a quien ya no lo divierten ni sus bufones ni sus mascotas: “Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon, / Ni son peuple mourant en face du balcon” (B, I: p. 74). Para rematar esta descripción psicológica, el poeta describe al rey como un cadáver vivo “Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé”, que, como señala Pichois, no se trata aquí de un río que conceda el olvido, sino de un río de letargo (B, I: p. 977). La “morne incuriosité” vuelve al mundo aburrido, “una escoria”, como dirá Tablada. En “Le voyage”, los viajeros descubren al mundo pequeño y monótono y el viajar resulta tan aburrido y decepcionante como haberse quedado: “Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres, / Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici” (B, I: p. 131). El mundo, entonces, no basta para satisfacer los ideales humanos, por lo

que existir en el tedio es inevitable, salvo por el escape que ofrecen, fugazmente, el erotismo y las drogas. La imagen baudelairiana del ser humano en el mundo niega la escapatoria: “Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui” (B, I: p. 133). Pero este malestar no se debe sólo al mundo. Baudelaire escudriña el tedio con la misma agudeza psicológica con la que ha comprendido el mal. Si el mundo se vuelve aburrido es porque el deseo humano nunca queda satisfecho. De ahí que lo describa como un árbol que crece, hacia el sol, sin detenerse. La “incuriosité” no es una falta de deseo, sino un deseo imposible de satisfacer.

En la poesía de Tablada, la relación entre el tedio y el deseo se expresa en escenarios eróticos. Un ejemplo es “Rojo y negro”, cuyo título alude al contraste entre la pasión sexual y el hastío postcoital que padece el poeta. Concluido el encuentro erótico, mientras mira a su amante desnuda, el poeta se descubre —o la descubre a ella, el verso es ambiguo— “víctima del Tedio” (T, I: p. 35). La satisfacción del deseo desemboca en la melancolía: “¡Qué triste es el espleen de las pasiones!”. El erotismo se convierte pronto en otra “ilusión muerta”, con lo que el tedio se confirma como una forma más de la desilusión: “Qué amargo desencanto nos devora”. En este desencanto, el poeta vislumbra la muerte. Ve el cuerpo de la amante “como estatua yacente que perfila / la tiniebla, en las criptas funerarias”. Tablada cae incluso en exageraciones caricaturescas. La cabellera de la amada se convierte en “el pendón tenebroso del pirata / bordado con la blanca calavera”. En las siguientes estrofas, compara el tedio a un naufragio y concluye su poema con otro de los tópicos que retoma Baudelaire: la pasión que revela su cercanía a la muerte. Aquí, sin embargo, en vez de una hermosa mujer que de pronto se convierte en cadáver, como en “Les métamorphoses du vampire”, Tablada menciona directamente la alegoría de la pasión, que se quita “su vestidura de oropel” (T, I: p. 36), para mostrar “su sonrisa macabra” y “su mano descarnada”. La pasión, al igual que la *femme fatale*, exige tributos del amante, en este caso, el tedio:

dame el caudal de tus instantes negros
que en mi joyero caigan temblorosos
como un raudal de fúnebres exergos (T, I: p. 37).

Para el poeta mexicano, como se observa en este poema, el tedio sólo es el resultado de la desilusión, ya sea amorosa o sexual; acaso también la considere una consecuencia del pecado. La palabra también aparecerá relacionada al desengaño amoroso en el título de un poema de “Hostias negras”: “Flor de tedio”. El poeta se anticipa al desengaño y le advierte a la amada que es inmune a sus posibles traiciones. El título se justifica por la desilusión con la que el poeta acepta las relaciones amorosas: “siempre van los amores y el Olvido / como la Primavera y el Invierno...” (T, I: p. 267). En este caso, el tedio no sólo es desilusión, sino un desengaño que le permite continuar en relaciones amorosas sin creer en ellas. Su actitud coincide con el nihilismo de “Ónix”.

El tedio, en Tablada, sólo pertenece al poeta y se convierte en uno de los rasgos psicológicos que lo distinguen. No adopta el spleen universal de Baudelaire; prefiere el caso particular del poeta que ha conocido el tedio porque se ha entregado a la decadencia. En “Magna peccatrix” parece atribuir el sentimiento a la mujer fatal, al menos a la que describe en este poema: “Por lágrimas tediosas irisadas / cubre tu faz un velo de sollozos” (T, I: p. 271). Pero en ella el tedio es fingido. Esas lágrimas resultan ser falsas, pues sólo son otro elemento del atavío de la virtud aparente. Como ya lo vimos, después de la pasión, la mujer fatal, en vez del hastío, disfruta su crueldad y el sacrificio que ha obtenido del poeta. En la poesía de Baudelaire, en cambio, incluso la mujer maldita padece el tedio. En “Le possédé”, el poeta le dice a su amante: “Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui” (B, I: p. 37).

A la noche, en la poesía de Tablada, le será atribuido varias veces el adjetivo de “tediosa”. Casi siempre será la noche el escenario de la psicología decadente de sus poemas. La califica así, por ejemplo, en “La mala luna”, poema en el que la luz lunar ilumina el

cadáver del ahorcado (T, I: p. 266). En “Rojo y negro”, el anochecer sirve de metáfora para el ocaso de la pasión: “cuando se oculta el Sol de los amores / en la noche tediosa de la alcoba” (T, I: p. 35). No sólo será la noche el momento preciso para el tedio, sino que el tedio en sí es como una noche. Su carácter depresivo se refiere en la analogía con lo nocturno. Así como la oscuridad provoca la aparición del mal, el tedio convoca otros sentimientos negativos, como ocurre en “El réquiem del suicida”: “En la noche de aquel tedio / surgió la lóbrega idea” (T, I: p. 60); en esta ocasión, la cercanía con la muerte no se debe a una anticipación, sino a que el tedio desemboca en el suicidio:

aquella fúnebre idea
que en una noche tediosa
se deslizó en mi conciencia. (T, I: p. 62)

Esta asociación no la debe a sus lecturas baudelairianas, pues por mucho que disfrutara lo nocturno, Baudelaire también admitía los males humanos a plena luz del día e incluso, en uno de los “Spleen”, advierte que hay veces en que el cielo: “Il nous verse un joir noir plus triste que les nuits” (B, I: p. 74). Estas diferencias respecto a la concepción del tedio en los dos autores se explican, en parte, porque la lectura que Tablada hace de Baudelaire está mediada por escritores franceses posteriores, sobre todo por los decadentistas. Las diferencias también se deben a que la idea tabladiana del hastío es más cercana a la tristeza y la melancolía romántica. Baudelaire tampoco se aleja del romanticismo, pero lo transforma y anticipa esa forma moderna del tedio que definirá la actitud de varios poetas del siglo XX, como T. S. Eliot o algunos heterónimos de Fernando Pessoa. Para hastiarse ya no es necesario esperar a que anochezca, basta con salir a la calle en la tarde o mirar la ciudad desde la ventana.

Tablada también imitará la huida baudelairiana del tedio. Hallará en él una causa legítima para acudir a los paraísos artificiales. Como sabemos, la idea irá más allá de su

representación en la poesía y se volverá uno de los rasgos con los que los jóvenes modernistas mexicanos intentaban definirse como artistas. Fue uno de los principales reproches que Tablada le hizo a su pasado baudelairiano: “El simple hecho de que Baudelaire hubiera llamado a alcoholes, drogas y estupefacientes: ‘Los Paraísos Artificiales’ iluminó las vulgares tabernas con esplendores de apoteosis luciferiana y las transformó, a nuestros ojos, en templos para la misteriosa iniciación artística”.²⁷² En un poema de Tablada, la amada escapa del tedio consumiendo sustancias:

Y huyes del mundo tedioso,
en tus dedales de oro
bebiendo gotas de opio (T, I: p. 222).

La otra droga del poeta será el erotismo, no sólo en el sentido que ya hemos visto, donde el encuentro sexual es la atmósfera ideal para las percepciones, sino también en el sentido de que la belleza femenina provee los mismos efectos que el opio o el hachís: “Las miradas de tus ojos / [...] aduermen como un narcótico”;²⁷³ “¡Dame el hachís de tu seno!” (T, I: p. 223). El escape erótico ya se encuentra en Baudelaire, quien incluso prefiere los placeres proveídos por la amante: “Je préfère au constance, à l'opium, au nuits, / L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane” (B, I: p. 28). La belleza femenina paliará su hastío: “Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis”. Ambos poetas, sin embargo, saben que estos “paraísos” son apenas una distracción y que el tedio exige otra cura. Los dos encontrarán conclusiones diametralmente opuestas.

²⁷² Tablada, *La feria de la vida*, ed. cit., pp. 243-244.

²⁷³ Una idea que, como veremos, López Velarde adaptará a su estilo.

II.3.5. *El trofeo o el abismo*

Basta comparar los versos con los que cierra *El florilegio* con aquellos memorables que, a partir de 1861, Baudelaire coloca al final de *Les fleurs du mal*, para entender la distancia que separaba a los dos poetas. Tablada escribe un final feliz: “No tuve bandera y hoy tengo un trofeo / y al fin de este libro murmuro: / ¡Laus Deo!” (T, I: p. 274). Baudelaire, en cambio, deja una invitación abierta: “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !” (B, I: p. 134). Tras haber descubierto el mundo como un desierto de aburrimiento y, por lo tanto, el viaje como una solución fallida, Baudelaire propone otro viaje, pero ya no en este mundo, sino uno hacia el misterio, incluso si eso significa ir hacia la muerte. Tablada, en cambio, en el último poema de su libro, reniega de las hostias negras, las mujeres fatales y el satanismo; por eso no busca un viaje más allá, sino que se arrepiente y regresa a la religión abandonada. La fe es la solución a su hastío, que al final era extravío espiritual. Los dos últimos versos del poema corrigen el último de “Ónix”, que lo antecede en el índice, donde el poeta había declarado carecer de dioses, amores y banderas.²⁷⁴ Esta conclusión lo aleja de Baudelaire, pero no creo que Tablada intentara alejarse o corregir a su modelo poético. Este final, de hecho, se debe a su singular interpretación de *Les fleurs du mal*. Tablada había hallado en el libro de Baudelaire momentos “donde el ala de la plegaria palpita, en anhelantes esfuerzos, para levantarse y volar” y en los que el espíritu del poeta logra “surgir en las cúspides resplandecientes” (T, V: p. 80). Si para él la obra baudelairiana narraba el fracaso de un espíritu que intentaba volar de nuevo hacia la fe, él escribe entonces una obra en la que el espíritu lo logra y, en vez de

²⁷⁴ Aguilar ha escrito, sobre este giro de Tablada: “Es curioso que en ‘Laus Deo’, el último poema de las ‘Hostias negras’, Tablada haya hecho como un corte de caja o un llamado al gallo del bien para que con su canto se llevara o desdijera a las tinieblas, y ubicara a los actos y escenificaciones previos como formas de engaño cuyo fin inevitable era la descalificación” (*op. cit.*, p. 151).

lanzarse hacia lo desconocido, obtiene el trofeo espiritual. Este retorno religioso no resulta tan raro cuando se piensa que ya existía el antecedente de los libros cristianos de Paul Verlaine, como *Sagesse* (1881).

Como lo notó Torri, Tablada terminaría por darse cuenta de que el decadentismo estaba expirando. Entonces, justo cuando dejó de ser baudelairiano, pudo responder a la invitación de Baudelaire y lanzarse hacia lo desconocido, que en su caso no se trató de la muerte, sino de descubrimientos e innovaciones para la poesía en español. No perdió sus dotes de importador, pero ya no buscó sus productos sólo en Francia. Trajo el haikú, propuso el poema alterno, experimentó con el caligrama y, por último, por influencia de un joven poeta mexicano, Ramón López Velarde, descubrió su propio país. Puede decirse que Tablada siguió siendo baudelairiano de otra manera. Ya no imitó sus tópicos ni sus imágenes, pero adoptó su impulso. Dejó a un lado la imitación de modernidades ajenas y buscó la propia. Nunca llegó al fondo de lo desconocido, pero sí encontró “le nouveau”.

III. LA FUNESTA DUALIDAD DEL HOMBRE: BAUDELAIRE Y RAMÓN LÓPEZ VELARDE

Para cuando López Velarde comienza a escribir, el modernismo ha reducido su francofilia y ha hecho espacio para, en vez de seguir soñando con París, buscar la poesía en el espacio inmediato. Siguen siendo cosmopolitas, pero ahora también son americanos. Varios de los discursos ideológicos que afectaban la interpretación de Baudelaire han caducado y comienzan a ser sustituidos por otros. La influencia del mismo poeta tiene efectos distintos a causa de los cambios en el medio. A ello hay que sumar las diferencias en los temperamentos de los dos poetas que he seleccionado. Para Tablada, como para otros escritores mexicanos de su época, Baudelaire era el estandarte que comprobaba su modernidad y su cosmopolitismo. En López Velarde, la presencia de Baudelaire resulta difusa, pues el poeta zacatecano, gracias al paso del tiempo y a sus propios intereses, ya no se preocupa por demostrar que es baudelairiano. También hay que tomar en cuenta que no se adscribía a ningún grupo, mientras que el joven Tablada se declaraba decadentista. Tablada intenta ser el mismo tipo de poeta que era —o que creía que era— Baudelaire; López Velarde, como veremos, lo toma como un maestro de cuestiones específicas, las cuales acaso no aprendió necesariamente en *Les fleurs du mal*. Uno es un discípulo declarado; el otro, un probable descendiente.

Comentar la influencia de Baudelaire en López Velarde se justifica, no porque sea una apropiación evidente, como en el caso de Tablada, sino porque ha sido una de las cuestiones que ha discutido la crítica. Tampoco es el único escritor de su generación de quien se pueda decir que aprendió algo de la obra de Baudelaire. Está Julio Torri, por citar otro ejemplo complicado e interesante. En este caso, López Velarde no podría ser una sinécdoque, pero lo he elegido para poner a prueba una tradición crítica que lo ha catalogado, siempre

con reservas, como baudelairiano. Ya hemos visto algunas de las formas en que la influencia del escritor francés comienza a afectar la tradición poética mexicana. En este capítulo intento estudiar un caso en el que esa influencia quizá permanece de otra forma y sirviendo a otras búsquedas estéticas. Si en Tablada se notaba el primer contacto de una literatura nacional con un escritor extranjero que comenzaba su canonización, en López Velarde notaremos una distancia diferente –temporal y literaria–, pero también otra forma de la semejanza.

III.1. Interpretaciones del olfato: la discusión de la crítica

Después del evidente baudelairianismo de los decadentistas, López Velarde no debió parecer muy baudelairiano para sus primeros lectores. Tablada, cuando lo descubre, lo asocia a otro poeta francés, Francis Jammes, cuya estética está muy alejada de *Les fleurs du mal* (T, V: p. 285). Las referencias a la vida cotidiana y las mujeres provincianas de los primeros poemas y de *La sangre devota* no podían sugerir, para quienes venían del modernismo decadentista, ninguna relación con las mujeres fatales y los dramas tenebrosos de Baudelaire. Aun cuando la imagen que se tenía del poeta satánico ya se convertía en la de un problemático poeta católico, dudo mucho que nadie sospechara que la misma poética que había influido en “Hostias negras” pudiera haber tenido algún efecto en este poeta que hablaba de la “casta pequeñez” y de los “domingos de provincia”. Antes de sospechar alguna coincidencia entre estilos tan dispares, los primeros lectores de Velarde debieron sorprenderse de lo que resultaba insólito para la poesía mexicana: su particular hermetismo, pero también la sencillez de su mundo provinciano; su adjetivación insólita y su vocabulario inusitado; su versificación caprichosa, sus encabalgamientos, sus versos blancos. Tablada dejó un buen ejemplo de este primer asombro: “El fascinador poeta López Velarde, cuyo arte es una suprema cábala que hace arder y perfumar sobre el papel las simples rosas que madrigaliza”

(T, V: p. 336). Si acaso hallaron algo remotamente baudelairiano, estos primeros lectores no debieron fijarse mucho en ello. Baudelaire no era una novedad en la poesía mexicana; López Velarde sí.

Pese a esta diferencia con la generación anterior, la relación entre López Velarde y Baudelaire ha sido bastante comentada por los críticos, mucho más, a mi juicio, que la evidente lectura de Tablada. Acaso se deba a la dificultad de probarla que la posible influencia de *Les fleurs du mal* haya sido comentada varias veces, nunca sin algún reparo. Podríamos encontrar la causa de esta relación en la obra del propio poeta, pues en un par de versos de “Tenías un rebozo de seda...”, segundo poema de *La sangre devota*, declara: “entonces era yo seminarista / sin Baudelaire, sin rima y sin olfato”.²⁷⁵ Pero fuera de ese verso, no insistió, como lo habían hecho otros, en demostrar que seguía al poeta francés.

El auténtico responsable de esta asociación fue Xavier Villaurrutia. En un ensayo de 1935, además de rescatar a López Velarde del calificativo de “provinciano” al que lo estaban reduciendo otros críticos, Villaurrutia encuentra, si no una influencia obvia, al menos sí una coincidencia. No fue el primero en vincularlos. Jorge Cuesta, un año antes, ya había sugerido una similitud: “En Ramón López Velarde la poesía mexicana se reflexiona apasionadamente, repudia sus artificios y adquiere una conciencia de sus propósitos que es comparable, por su penetración, a la conciencia inmortal de Baudelaire”.²⁷⁶ Sin embargo, esta comparación iguala dos actitudes ante la poesía y no dos poéticas. Aquello que los asemeja, dice Cuesta, es la conciencia artística. Cuesta encuentra en López Velarde el rigor de la escritura que

²⁷⁵ Ramón López Velarde, *Obras*, ed. José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, 2a ed., p. 138. Al igual que con Tablada y Baudelaire, de ahora en adelante, cuando cite esta obra, lo haré en el texto, entre paréntesis, indicando las iniciales del autor y la página, del siguiente modo: (LV: p.).

²⁷⁶ Jorge Cuesta, “El clasicismo mexicano”, *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*, Marco Antonio Campos (comp.), Instituto Zacatecano de Cultura, Zacatecas, 2008, p. 64.

probablemente no hallaba en los modernistas mexicanos. Aunque Villaurrutia también advierte el parecido en la reflexión del oficio poético, su comparación descubre una semejanza importante entre las dos obras.

Villaurrutia interpreta literalmente los versos en los que López Velarde alude al poeta francés: “Él mismo ha confesado haber sido uno antes y otro después de conocer a Baudelaire”. Pero de inmediato expresa un escepticismo mesurado y hace las preguntas obligadas: “¿Este conocimiento era preciso y lúcido? ¿Leía Ramón López Velarde a Baudelaire en francés? ¿Lo conoció solamente a través de traducciones españolas: la de Marquina, por ejemplo?”.²⁷⁷ Deja las dudas en el aire. Le basta la interpretación literal del verso para continuar su argumentación.

No encuentra en López Velarde ninguna frase que se parezca a alguna otra de Baudelaire; no detecta imágenes, tópicos ni tropos compartidos; tampoco descubre semejanzas de tono. Él mismo lo admite: “No es la forma lo que Ramón López Velarde toma de Baudelaire, es el espíritu del poeta de *Las flores del mal* lo que le sirve para descubrir la complejidad del suyo propio”.²⁷⁸ Después añade otro reparo:

Sería injusto y artificial establecer un paralelo entre ambos poetas, e imposible anotar siquiera una imitación directa o señalar una influencia exterior o precisa. Entre la forma de uno y otro no media más que... un abismo. Pero si un abismo separa la forma del arte de cada uno, otro abismo, el que se abre en sus espíritus, hace de Baudelaire y de Ramón López Velarde dos miembros de una misma familia, dos protagonistas de un drama que se repite a través del tiempo con desgarradora y magnífica angustia.²⁷⁹

¿En qué consiste esa familiaridad de los espíritus? Al igual que en la de Baudelaire, según Villaurrutia, en la poesía de López Velarde la conciencia se divide entre la religiosidad y el

²⁷⁷ Xavier Villaurrutia, “Ramón López Velarde”, *RLV visto por...*, pp. 80-81.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 81.

²⁷⁹ *Idem.*

erotismo; este drama culmina en una solución todavía problemática y contradictoria: “el minuto baudelairiano de religiosidad que ya no se distingue del frenesí amoroso”.²⁸⁰ Cuando termina su comparación, el crítico distingue a los poetas con un quiasmo: “Y si la religiosidad de López Velarde se resuelve en erotismo, siguiendo un camino inverso, pero no menos dramático, el erotismo de Baudelaire se convierte, en último extremo, en plegaria”.²⁸¹ Más que una influencia directa, me parece que Villaurrutia supone un descubrimiento o una identificación. Al leer al francés, el zacatecano debió reconocer la fórmula del conflicto que quería representar en su propia poesía. Lejos se hallaba su gusto por lo cotidiano y por la “casta pequeñez” de las referencias infernales y la solemnidad baudelairiana –no menos solemne por irónica–, por lo que, en vez de tomar los atributos de la forma, adoptó el fundamento del drama entre la carne y el espíritu.

Las semejanzas que halla Villaurrutia entre los dos poetas son, pues, relativas a lo temático más que a lo formal. Además de compartir la misma escisión, señala el poeta crítico, López Velarde continúa varios temas visitados por Baudelaire: “La agonía, el vacío, el espanto y la esterilidad”.²⁸² Coherente con su lectura literal del verso en que Velarde menciona al poeta francés, el autor de *Nostalgia de la muerte* se entusiasma ante la presencia constante, en la poesía velardiana, del sentido que Baudelaire explotó con mayor insistencia: “Ya he dicho que, según confesión expresa, gracias a Baudelaire descubrió López Velarde no sólo la rima, sino también y sobre todo el olfato, el más característico, el más refinado, el más precioso y sensual de los sentidos que poeta alguno como Baudelaire haya puesto en juego jamás”.²⁸³ Además de literalizar, Villaurrutia sobreinterpreta. López Velarde jamás

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 78.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 81.

²⁸² *Idem.*

²⁸³ *Idem.*

confiesa que Baudelaire le enseñara a rimar ni que le despertara el olfato: sólo asocia una época de su vida a la ignorancia de esas cosas.

Nueve años después (1944), Bernardo Ortiz de Montellano rechaza con escepticismo la sugestión de Villaurrutia. En un ensayo titulado “Baudelaire y López Velarde”, se dedica, sobre todo, a mostrar que incluso en aquello que parecen coincidir, los poetas difieren notablemente. Sobre el par de versos de “Tenías un rebozo de seda” que citó Villaurrutia, Ortiz de Montellano señala que de ellos “en rigor, no puede desprenderse con certeza un conocimiento de Baudelaire y su obra distinto a aquél que entonces era usual, basado en su alquimia superficial y no en su significado”.²⁸⁴ Según esta interpretación, López Velarde cita a un poeta conocido, mas no necesariamente a uno que conociera a profundidad; es decir, Velarde no comprendió, según el crítico, el significado de la obra baudelairiana. Tampoco acepta la lectura literal de la palabra olfato y ofrece, en cambio, esta interpretación: “ni siquiera el ‘olfato’ a que se refiere López Velarde representa el reconocimiento de la importancia que este sentido –el más espiritual– tiene en la estética de Baudelaire sino el mexicano equivalente de *malicia*, apropiado a la inocente intención del poema”.²⁸⁵ En vez del descubrimiento estético que conjeturaba Villaurrutia, Ortiz de Montellano reduce el significado de los versos a una pérdida de la ingenuidad.

No niega que hay parecidos. Pero incluso cuando coinciden, señala el crítico, se notan sus diferencias. No existe, por lo tanto, ninguna influencia importante: “semejantes en su raíz, como todo parece indicarlo, sus íntimos problemas acusan diferencias tan notables, a través de sus poemas, que no es posible señalar huella alguna de influencia directa, ni moral

²⁸⁴ Bernardo Ortiz de Montellano, “Baudelaire y López Velarde”, *RLV visto por...*, p. 112.

²⁸⁵ *Idem.*

ni estética, entre ambos”.²⁸⁶ Igual que Baudelaire, López Velarde habla de la muerte y recurre a lo horroroso, admite Ortiz de Montellano; pero lo señala sólo para advertir que la coincidencia es insignificante y que la muerte es algo muy distinto para los dos. La mayor diferencia, sin embargo, se halla en el idealismo: “Los versos de López Velarde carecen de esa idealidad que emana de los versos de Baudelaire”.²⁸⁷

A pesar de que considera a ambos poetas tan diferentes, en una posdata, publicada poco después del ensayo, Ortiz de Montellano refiere una coincidencia entre una frase de “José de Arimatea” de López Velarde y otra de Baudelaire citada por André Gide en un prólogo. Los dos poetas señalan la conciencia dividida del hombre entre el mal y el bien. Este argumento sustenta mejor la tesis de Villaurrutia que la de él. Ortiz de Montellano reduce su escepticismo, pero no deja de minimizar la posible influencia. Si López Velarde hubiera leído bien a Baudelaire, dice el crítico, lo mencionaría con más frecuencia. Después de reiterar su negación, recomienda que, en cambio, se estudie en el poeta zacatecano la influencia de un francés que sí nombra varias veces: Anatole France.²⁸⁸

En 1946, en *El Hijo Pródigo*, Alí Chumacero añade una nota a la cuestión. Aunque no cita a Villaurrutia, refuta sus comentarios. También Chumacero encuentra a los dos poetas bastante diferentes: “El florecimiento de esa vida sensual [en López Velarde] es disímil de la de Baudelaire, pues en éste correspondía en alguna forma al mundo que habitaba, en tanto que en Ramón López Velarde fue la hoguera que alimentó su propia fantasía”.²⁸⁹ Podría interpretarse este juicio como una relación con la representación de la realidad: según

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 104.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 109.

²⁸⁸ Ortiz de Montellano, “P.S. Baudelaire y López Velarde”, *RLV visto por...*, pp. 111-113.

²⁸⁹ Alí Chumacero, “Ramón López Velarde, el hombre solo”, en *Visiones y versiones. López Velarde y sus críticos 1914-1987*, Emmanuel Carballo (comp.), Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1989, p. 162. Originalmente publicado en *El Hijo Pródigo*, 1946, núm. 39, pp. 145-148.

Chumacero, Baudelaire practicaba un sensualismo realista y López Velarde uno fantasioso. Puede entenderse de esta manera: Baudelaire estaba vuelto hacia el mundo de afuera, mientras el zacatecano se mantenía ensimismado en su mundo interior.

También los separa, dice Chumacero, su relación con el catolicismo y la metafísica: “Baudelaire creó su propia concepción del mundo externo a través del mundo personal de los sentidos. Equivocado o interesante, Baudelaire llevó su experiencia hasta los últimos reductos del ser. Luego supimos que, también él, era católico. López Velarde, en cambio, dejó las preocupaciones metafísicas en manos de la iglesia católica”.²⁹⁰ De nuevo, en su afán por distinguirlos, me parece que Chumacero encuentra otra afinidad. Lo que dice sobre Baudelaire puede decirse sobre López Velarde; no en vano Villaurrutia le presta tanta atención al olfato. Lo que dice sobre López Velarde, en cambio, me parece errado. Si bien no fue tan complejo ni profundo como el francés, el zacatecano, como ya lo había detectado Villaurrutia, también indagó varias cuestiones metafísicas. Las redujo a su individualidad, pero no las dejó en manos de la iglesia, como lo prueban algunos textos que son más bien heréticos; recordemos el ejemplo de “Obra maestra”. Además, Gabriel Zaid ha demostrado que Velarde era un católico particular y moderno.²⁹¹

Dentro de ese mismo número de *El Hijo Pródigo*, aparece “Examen de Ramón López Velarde”, firmado por José Luis Martínez, quien no niega la influencia, pero la minimiza. Advierte que la presencia de Baudelaire en la poesía mexicana se remonta a la *Revista Azul*, por lo que es errado creer que el poeta francés llega a México gracias al zacatecano. Además, sentencia: “Con López Velarde esta influencia no obtiene un progreso ni significativo ni profundo” (LV: p. 15). No sólo no progresa, sino que se diluye, pues lo baudelairiano –

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 164.

²⁹¹ Véanse sus ensayos sobre López Velarde en *Tres poetas católicos*, Océano, México, 1997.

todavía identificado por el crítico como lo satánico y lo grotesco— pierde su aspecto terrible en los versos de López Velarde: “en vez del reinado del horror, prefieren el de una temerosa ternura”. A este juicio, el crítico encuentra una excepción en “Te honro en el espanto”, poema donde “aparecen un ambiente y un espíritu que han dejado de ser los de los afanes angélicos y de pecador arrepentido del resto de su obra para proclamarse tan satánico o perverso como pudo serlo su modelo” (LV: pp.15-16). Pero esta excepción “no revela sino la seducción que Baudelaire ejercía sobre nuestro poeta; no la huella ni la lección decisiva que señaló en su poesía”. Martínez concluye su análisis concordando con Villaurrutia: son poetas de la misma familia, pero practicantes de formas bastante diferentes.

También en 1946, en octubre, se publica un artículo llamado “Baudelaire y López Velarde”, firmado por Bernardo Jiménez. El título es engañoso. De las quince páginas del artículo, sólo cuatro están dedicadas a la cuestión; una de ellas se desperdicia en una cita poco pertinente de Novalis; otra se gasta en resumir apresuradamente las opiniones de Villaurrutia y de Ortiz de Montellano, con quienes se declara en desacuerdo. El académico no admite la similitud espiritual:

Los parecidos psicológicos los creo difíciles, máxime cuando la psicología de dos autores presenta características tan diferentes: el uno, Baudelaire, desesperado y amargado contra quienes no lo comprenden (véase *Proyectos de prólogos para Las flores del mal*, por ejemplo), blasfemo en ocasiones por angustias de todos géneros, se convierte en un *pecador* más alejado de la verdad cristiana. El otro, López Velarde, siempre se encuentra sumiso a los cambios y las sorpresas; apenas goza en el pecado se pone de rodillas a orar, conmovido por el arrepentimiento; no increpa a las mujeres, pues las ve cerca del ángel, las canoniza.²⁹²

No niega, sin embargo, la semejanza en la contradicción, que ya habían notado los poetas que cita: “Es cierto, sin duda, que coinciden en la tesis usada por ambos de contraponer dos

²⁹² Bernardo Jiménez Montellano, “Baudelaire y López Velarde”, *Revista Iberoamericana*, 22 (1946), p. 307.

verdades opuestas o establecer contradicciones de orden caótico”.²⁹³ Jiménez concluye su comparación con simpleza. Ambos poetas se parecen en rasgos más bien generales: su conciencia del mal –más desarrollada en Baudelaire, señala el crítico– y su recurrencia a la plegaria.

Villaurrutia respondió a Ortiz de Montellano, sin mencionar su nombre, en un artículo (1949) que le sirvió como pretexto para analizar otra vez la poesía velardiana. Se queja de la interpretación reduccionista de su colega y defiende su lectura literal: “al detenerse en la palabra ‘olfato’, un comentarista de López Velarde ha creído pertinente no reconocer a esta palabra su pleno significado: ‘Olfato, uno de los sentidos’, sino, caprichosamente, y quitándole, porque sí, el sentido, reducirla a un sinónimo de ‘malicia’”.²⁹⁴ No se limita al desacuerdo. De inmediato enumera y comenta varios versos donde, en efecto, comprueba la importancia de los aromas en la poesía del zacatecano. A pesar de concentrarse en su análisis, no pierde de vista su primer argumento: “Expresiones de sensaciones olfativas que culminan en un dístico que hace pensar –una vez más– en ciertas expresiones de Baudelaire: ‘En su cráneo vacío y aromático / trae la esencia de un eterno viático’”.²⁹⁵

Un año después de esta respuesta, otro poeta, Octavio Paz, añade sus opiniones a la discusión. Admite vagas similitudes, pero no lo convencen los argumentos de Villaurrutia. Después de señalar las diferencias formales, propone otra semejanza que los demás comentaristas habían pasado por alto. Paz intuye una familiaridad entre los poemas en prosa del francés y el zacatecano: “el lenguaje de López Velarde no ostenta huella alguna del poeta francés, aunque algunos de sus textos en prosa sí recuerdan pasajes de *Le Spleen de Paris*,

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ Xavier Villaurrutia, “Un sentido de López Velarde”, *RLV visto por...*, p. 122.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 128.

como ese tigre enjaulado que describe con su cola sangrante el signo de infinito”.²⁹⁶ No explica más, ni señala a qué debe su intuición, ni cita algún texto de Baudelaire que asocie a la imagen velardiana. Pero Paz menciona el tema para refutar a Villaurrutia, así que se dedica a señalar lo que diferencia a los poetas comparados: “Baudelaire es un rebelde y siente la fascinación de la nada. López Velarde un pecador y sufre la atracción de la carne. El francés es orgulloso y canta a Satán, el príncipe de la inteligencia autosuficiente; el mexicano no duda ni blasfema y sueña con la renunciación final y el perdón postrero. Así, creo que la opinión de Villaurrutia no resiste las pruebas de la crítica.”²⁹⁷ Sin embargo, no niega una relación indirecta entre la obra del zacatecano y la del francés. Según Paz, López Velarde es un baudelairiano de cuarta generación. Baudelaire influyó a Laforgue, de éste aprendió Lugones y de Lugones desciende el mexicano. Lo que emparenta a López Velarde con Baudelaire es lo que une a estos cuatro poetas: la modernidad y la conciencia crítica de la poesía –juicio similar al que había emitido Cuesta.

A pesar del rechazo que produce la sugerencia de Villaurrutia, los comentadores de López Velarde volverán a ella. Como nadie deja de admitir por lo menos un lejano parecido, los dos nombres quedan asociados. En el artículo en el que repasa la influencia de Baudelaire en la literatura mexicana, Martínez Peñaloza afirma en 1957: “Una influencia más estricta de Baudelaire sólo se registra en México mucho más tarde, con López Velarde”.²⁹⁸ Pero se retracta de inmediato, pues esa “estricta” influencia no lo es tanto y advierte que Ortiz de Montellano ya ha resuelto la cuestión con un par de artículos.

²⁹⁶ Octavio Paz, “El lenguaje de López Velarde”, *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. 2. Modernistas y modernos*, ed. Octavio Paz y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 2ª ed., p. 65.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁹⁸ Martínez Peñaloza, art. cit.

Algunos años más tarde, en “El camino de la pasión” (1963), Paz cambiará de perspectiva y coincidirá con Villaurrutia. Paz escribe este ensayo tras la lectura del libro de Allen W. Phillips (1962). Aunque no lo señala puntualmente, en varias ocasiones el poeta mexicano refuta o matiza las opiniones del crítico norteamericano. Esta cuestión es una prueba de ello. Phillips admite una coincidencia temática entre Baudelaire y López Velarde, y una influencia leve e indirecta: “En algunos poemas, no obstante, vibran tantas evidentes resonancias tonales del gran poeta francés que es difícil creer que la lectura de *Les fleurs du mal* no haya sido fecunda para López Velarde: algo hay –vago y tenue– que nos hace pensar que Baudelaire es antepasado indirecto y lejano del escritor mexicano”.²⁹⁹ Phillips ofrece, en esta opinión, una síntesis de lo que los otros críticos han respondido a Villaurrutia, y que no es más que una derivación de lo que escribió Ortiz de Montellano: sí hay una coincidencia, pero es mínima y escasa.

La opinión de Villaurrutia sólo será secundada y desarrollada con seriedad hasta que Paz escribe “El camino de la pasión”. En ese ensayo dedica algunos párrafos a señalar los parecidos generales:

Los dos son “poetas católicos”, no en el sentido militante o dogmático sino en el de su angustiada relación, alternativamente de rebeldía y dependencia, con la fe tradicional; su erotismo está teñido de una crueldad que se revuelve contra ellos mismos: al *Je suis la plaie et le couteau* responde el mexicano con el *ser en un solo acto el flechador y la víctima*; ambos aman los espectáculos del lujo fúnebre: la cortesana, encarnación del tiempo y la muerte, las bailarinas, los payasos, la domadora, los seres al margen, imágenes de fasto y miseria. Hay en los dos la misma continua oscilación entre la realidad sórdida y la vida ideal (“edén provinciano” o *chambre spirituelle*); la idolatría por el cuerpo y el horror del cuerpo; la sistemática y voluntaria confusión entre el lenguaje religioso y el lenguaje erótico, no a la manera natural de los místicos sino con una suerte de exasperación blasfema... En una palabra, hay el mismo amor por el *sacrilegio*.

²⁹⁹ Allen W. Phillips, *Ramón López Velarde: el poeta y el prosista*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962, p. 95.

Baudelaire es un espíritu incomparablemente más rico pero López Velarde es de su estirpe.³⁰⁰

No importa, señala Paz, si el zacatecano no consigue la misma complejidad que Baudelaire; aun así, es un poeta baudelairiano. Adopta el mismo conflicto que el francés y lo trata de la misma manera, aunque en el aspecto formal sus obras difieren. No comparten la misma técnica, pero sí la misma relación problemática entre lo espiritual y lo carnal. Después descarta la interpretación que Ortiz de Montellano hace de ese verso sobre el olfato. Pero Paz no sólo advierte la importancia del olfato en la poesía velardiana, sino la de todos los sentidos. De nuevo, el origen de esa obsesión poética lo encuentra en *Les fleurs du mal*: “Y en el centro de esa constelación sensual, como un ojo fijo, el nombre de Baudelaire; la conciencia sacrílega”.³⁰¹ La palabra conciencia es importante, pues no sólo los une el sacrilegio, según la interpretación de Paz, sino el conflicto que conlleva.

Paz conserva una idea de su primer ensayo: la poesía moderna empieza en Baudelaire y López Velarde es descendiente de esa poesía. Pero en esta reinterpretación reduce la distancia. Sin desechar a Lugones ni a Laforgue, Paz admite una relación directa entre el autor de *Les fleurs du mal* y el zacatecano. Los dos son modernos porque tienen una conciencia crítica; es decir, el zacatecano continúa la poesía del francés, pero no en la forma, sino en la actitud moderna y en su modo de concebirse ante la tradición y el mundo.

La cuestión también será comentada durante la siguiente década. En un breve apartado de su libro *López Velarde en tres tiempos* (1971),³⁰² cuando analiza la representación del olfato en el poeta zacatecano, Concepción Gálvez de Tovar se permite una pequeña digresión en la que afirma que “acertaríamos más definiéndola [la influencia de

³⁰⁰ Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas*, p. 82.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 83.

³⁰² Concepción Gálvez de Tovar, *Ramón López Velarde en tres tiempos*, Porrúa, México, 1971, p. 74.

Baudelaire sobre López Velarde] como revelación de una inquietud psíquica en ambos idéntica”. Después le da la razón a Villaurrutia y, antes de comenzar el análisis de la poesía velardiana, concluye con una comparación fugaz entre el francés y el zacatecano.

Guillermo Sucre encuentra evidente, en *La máscara, la transparencia* (1975), las semejanzas entre Baudelaire y López Velarde: “Ambos se mueven entre la nostalgia de lo paradisiaco[...] y la presencia de lo infernal [...] También como Baudelaire [...], López Velarde sabe que los extremos –el acto y su consecuencia, el yo y el otro– encarnan en todo hombre”.³⁰³ Aunque el crítico no dedica más de un párrafo a esta comparación, el resto de su análisis parte del hallazgo de esta dualidad compartida, por lo que el poeta francés termina teniendo un papel fundamental en su comprensión del zacatecano.

Menos afortunada es la comparación de José Joaquín Blanco. Le atribuye a Velarde baudelairianismos que no le pertenecen: “Se ha afirmado, con razón, que la poesía mexicana del siglo XX comienza con Ramón López Velarde; en ella se realizan con varias décadas de atraso, en relación a Europa, y con trazos y densidades insólitas, dos teorías baudelaireanas: la teoría de la modernidad y la teoría del *flâneur* o *dandy*”.³⁰⁴ Blanco escribe esto en 1988, cuando ya se han difundido los ensayos de Walter Benjamin sobre Baudelaire, en los que recobran importancia los conceptos de modernidad y de *flâneur*. Pero su lectura benjaminiana de Velarde me parece inexacta. No podemos negar que el zacatecano comentó la incipiente modernidad mexicana en sus versos y en su prosa; tampoco podemos negar que tuviera algo de *dandy*. Pero no interpreta la modernidad desde la teoría baudelairiana y decir que fue el primer *flâneur* mexicano es injusto con muchos cronistas y poetas mexicanos del siglo XIX.

³⁰³ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 53.

³⁰⁴ José Joaquín Blanco, “La alcoba submarina”, en *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p. 19.

Años después, en 1997, Ernesto Flores publica *López Velarde y el demonio de la analogía*.³⁰⁵ Es más un libro de literatura conceptual que un ejercicio crítico. Junto a algunos versos de López Velarde, Flores coloca otros de diversos poetas, incluidos poetas posteriores o aquellos que no pudo leer. Su propósito, más que en la búsqueda de influencias, consiste en demostrar las coincidencias azarosas de la tradición occidental. Algunos de los versos de Baudelaire que Flores vincula con otros de López Velarde tienen un parecido más bien superfluo: usan una palabra semejante o acuden a la misma idea. Otro par, sin embargo, a pesar de que no son analizados, muestran semejanzas más importantes.

En 2007, Martha Lilia Sandoval Cornejo publica un artículo titulado “La primera recepción de Baudelaire en México: Ramón López Velarde, lector clave”. En el artículo indaga los textos de Baudelaire que se tradujeron y publicaron en *Revista Azul* y *Revista Moderna*, y después dedica un breve apartado a López Velarde. Se limita a resumir lo que han dicho algunos críticos sobre la posible influencia baudelairiana en el zacatecano. Concluye con un comentario insustancial sobre la sinestesia y con una reiteración, aunque llevada al extremo, del juicio de Paz: ambos son poetas modernos.³⁰⁶

Un análisis más detallado se encuentra en “Influencia, tradición y crítica en tres poemas de Ramón López Velarde”, de Gabriel Ramos. Sin embargo, las semejanzas que analiza no me parecen convincentes. Son apenas sugerencias y parecidos vagos; a veces cita versos que sólo coinciden en la mención de una palabra.³⁰⁷ Más sugestiva es, aunque breve, la opinión de José Ramón Ruisánchez (2018), quien afirma que “es en López Velarde donde

³⁰⁵ Ernesto Flores, *López Velarde y el demonio de la analogía*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1997.

³⁰⁶ Martha Lilia Sandoval Cornejo, “La primera recepción de Baudelaire en México: Ramón López Velarde, lector clave”, *Caleidoscopio*, 2007, núm. 21, pp. 43-62.

³⁰⁷ Gabriel Ramos, “Influencia, tradición y crítica en tres poemas de Ramón López Velarde”, *Temas y Variaciones de Literatura*, 2016, núm. 43, pp. 75-84.

la herencia inicial de Baudelaire, en sus metamorfosis mexicanas, adquiere por fin forma propia”;³⁰⁸ es decir, el mexicano ya no es un imitador de *Les fleurs du mal*, sino un poeta que toma la obra influyente como punto de partida, para construir, junto con otros materiales, una poética personal: “una recepción originalísima y compleja, que modifica al modelo”.³⁰⁹ El crítico reafirma esta opinión cuando trata la posible influencia de Laforgue en López Velarde: “Lo importante al final no es el hecho de si López Velarde leyó o no a Laforgue, sino que, a semejanza de éste, se acerca a Baudelaire de manera oblicua, interponiendo una distancia productiva. En vez de tratar de salvar la imposible distancia que lo separa de Baudelaire, López Velarde debe su genio a que sabe incorporar temáticamente esta imposibilidad”.³¹⁰ Esto explica la dificultad que ha tenido la crítica para afirmar con certeza o negar con determinación la influencia de Baudelaire en López Velarde. El poeta zacatecano somete a una transformación radical lo que ha aprendido del francés, de tal forma que el resultado sugiere una semejanza, pero sin mostrar alguna marca que permita garantizar la influencia.

Esta revisión crítica comprueba que Villaurrutia logró plantar una idea en la crítica: López Velarde, descendiente de Baudelaire. Yo no diría que la asociación ha permanecido a pesar de la indecisión entre los críticos, sino gracias a ella. También quienes intentaron negarla o rebatirla contribuyeron a reafirmarla. Este repaso muestra no sólo cómo se ha discutido esta cuestión, sino cómo una idea persevera gracias a la imposibilidad de resolverla. También comprueba una paradoja común en la crítica: aunque el problema ha sido debatido en varias páginas, nunca se le ha sometido a un análisis detallado, con citas y comparaciones pacientes. No ocurre, como en ese famoso ensayo de Borges, un cambio provocado por el

³⁰⁸ Ruisánchez, art. cit., pp. 243-244.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 245.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 244.

autor más reciente sobre su precursor; es decir, no leen a Baudelaire con ojos velardianos. Pero Villaurrutia provocó una tradición de lectura, por llamarla de alguna manera. A partir de sus comentarios, Velarde comenzó a ser leído mediante el filtro de Baudelaire. Este Baudelaire es distinto al de los modernistas. A López Velarde ya no lo comparan con el poeta adicto y decadente, sino con el poeta que padece contradicciones espirituales. Para entender la influencia de Baudelaire en López Velarde, los lectores primero tuvieron que cambiar la interpretación que tenían del poeta francés. De este modo, también hemos visto otra imagen de Baudelaire en las discusiones de la tradición mexicana.

III. 2. Coincidencias entre Baudelaire y López Velarde

Hasta el momento no hay modo de comprobar qué edición(es) de *Les fleurs du mal* leyó López Velarde. El problema se complica porque, para esas fechas (1916-1921), ya había varias ediciones en francés y la traducción de Marquina. Villaurrutia se pregunta si conocía esta versión; Ortiz de Montellano piensa en la posibilidad de que leyera la edición francesa que incluía el prólogo de Gide. Habría que añadir las antologías de poesía francesa, tanto las de traducciones como las que llegaban de Francia; tampoco se puede olvidar lo que se publicaba en la prensa.

Esto sabemos: a diferencia de Tablada, López Velarde no tradujo a Baudelaire; nunca lo cita en francés, como tampoco lo hace cuando cita a otros franceses; sólo lo menciona cuatro veces en su toda su obra, y en todas le dedica apenas una frase; a Marquina lo menciona en varias ocasiones, para elogiarlo y para criticarlo, pero no refiere su trabajo como traductor. Esto no prueba ignorancia ni desinterés. Sólo que ya no le intentaba probar, como a los decadentistas, si conocía bien o no *Les fleurs du mal*.

En un ensayo de 1916, publicado en *Vida Moderna*, López Velarde desarrolla una reflexión necrofilica que merece la mención del poeta francés: “¿Cuál de ellos [nuestros espíritus], imitando a Baudelaire, llamará cortesana incompleta a la que en su primera noche de cementerio no sabe provocar el celo de los muertos?” (LV: p. 462). Pero eso no lo dice Baudelaire; o más bien, no lo dice así. La idea proviene de “Remords posthume”, en donde se lee: “Que vous sert, courtisane imparfaite, / De n’avoir pas connu ce que pleurent les morts ?” (B, I: p. 35). La cita de López Velarde es una modificación de otra modificación: en las traducciones de Marquina y de Balbino Dávalos se atribuye ese adjetivo a la prostituta, pero ninguno de los dos traductores habla de celo: “¿Qué has logrado, cortesana incompleta, / con cerrar tus oídos a todo sufrimiento”, traduce Marquina;³¹¹ “¿Qué ha validote, cortesana incompleta / no saber, de los muertos lo que excita el lamento?”, en la versión de Dávalos.³¹² Este ejemplo nos muestra que, más allá de si lo leyó en francés, el poeta no tenía problema con tomar en cuenta las traducciones, ya fuera porque las prefiriera al original o porque las tenía más a la mano. El ejemplo también revela un proceso que hay que tener en cuenta al hacer conjeturas sobre la influencia baudelairiana en la poesía de López Velarde. Independientemente de si lo leyó en francés, también pudo haber leído traducciones que afectaron su interpretación, como en este caso. Al cambio recibido se suma el cambio deliberado; es decir, a la influencia mediada, se añade la perspectiva particular de un poeta que concebía el sistema poético como un “sistema crítico” (LV: p. 528).

Seguimos sin poder saber cómo lo leyó –una pregunta que nunca, en ningún caso, termina de resolverse, ni siquiera en la de poetas que interpretan y aluden contantemente a su modelo, como lo vimos en Tablada. Pero sabemos que lo leyó y que, por lo menos en un

³¹¹ Baudelaire, *Las flores del mal*, p. 119.

³¹² Dávalos, *op. cit.*, p. 35.

par de cuestiones, Baudelaire es su precursor. En algunos casos sólo se puede comprobar la coincidencia; en otros, la semejanza se debe a que siguen la misma tradición; algunos parecidos se explican porque López Velarde practica todavía las técnicas de un movimiento que señalaba a Baudelaire como su origen: el simbolismo; pero también hay versos y menciones que permiten sospechar una influencia indirecta. No me propongo, como lo hice con Tablada, encontrar a Baudelaire en Velarde, sino más bien encontrar los rasgos literarios en los que coinciden.

III.2.1. La sensualidad del espíritu

Volvamos a los versos de la discordia:

(En abono de mi sinceridad
séame permitido un alegato:
entonces era yo seminarista
sin Baudelaire, sin rima y sin olfato.) (“Tenías un rebozo de seda...”,
LV: p. 138)

El desacuerdo se debe a que, según Villaurrutia, gracias a Baudelaire, López Velarde descubrió los olores. Ortiz de Montellano niega que el poeta francés sea importante para la obra velardiana e interpreta la palabra “olfato” como un eufemismo de “malicia”. Ambas lecturas fallan. Comparten el mismo error: sacan los versos del contexto de su poema. De hecho, a pesar de su desacuerdo, también comparten una interpretación. Según ellos, el poeta habla de su vida como si tuviera un antes y después, ora porque descubrió el olfato, ora porque descubrió la malicia. Pero si se toma en cuenta la estrofa precedente, el significado es otro; además, esa estrofa prueba que López Velarde sí había leído bien a Baudelaire.

El alegato del poeta es una contradicción. En los versos anteriores dice que se anega en el rebozo para oler. En los versos entre paréntesis afirma que todavía no tenía olfato. Pero no se trata de una incoherencia ni de la revelación de un cambio, sino de la afirmación de su

forma de sentir el mundo. “Olfato” no está referido aquí como una percepción, sino como un elemento de la cultura. La poesía le da otros significados a los olores. Pero antes de descubrir la poesía, dice el poeta, él ya había descubierto el sensualismo. La mención de Baudelaire no es arbitraria y tampoco se reduce a la coincidencia de una poética aromática. Esta es la estrofa que antecede al alegato:

Del rebozo en la seda me anegaba
con fe, como en un golfo intenso y puro,
a oler abiertas rosas del presente
y herméticos botones del futuro.

Villaurrutia comprueba que López Velarde menciona una y otra vez perfumes y olores. Sin embargo, le faltó anotar que Velarde dota a los sentidos con una función que les había restituido Baudelaire y que ya anticipé en el capítulo sobre Tablada: las percepciones sirven para evocar. Velarde repite un tópico baudelairiano: el poeta huele la cabellera o el pecho – en este caso, el rebozo– de la amada y eso produce, en su conciencia, el recuerdo o la imaginación de lugares placenteros. El mar, en estos versos el golfo, es una analogía constante con la perfumada cabellera. Recuérdense, por ejemplo, los versos de “Parfum exotique”:

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d’automne,
Je respire l’odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu’émoussent les feux d’un soleil monotone (B, I: p. 25)

El zacatecano realiza una modificación: no huele un lugar exótico ni recuerdos, sino “rosas” del presente y del futuro; es decir, se transporta en el tiempo, no en el espacio. Esta modificación, sin embargo, también lo vincula a Baudelaire, pues las percepciones se mezclan con la conciencia de la temporalidad humana.

La estrofa es tan baudelairiana, reconoce Velarde, que tiene que recurrir a un paréntesis y una defensa: nos quiere convencer de que, antes de haberlo leído, podía evocar,

como lo hacía Baudelaire, a partir de una sensación. Pero si el seminarista carecía de Baudelaire, el poeta ya lo tiene en mente; esa lectura le ha permitido reinterpretar su pasado y escribir una de las estrofas más baudelairianas de la literatura hispánica. Si es notable el aprendizaje que ha adquirido, también lo es la transformación a la que ha sometido el tópico y la técnica. En vez de cabellera idealizada, un rebozo cotidiano; en vez de la descripción más o menos detallada de un lugar utópico, la referencia simbólica al tiempo, el presente y el futuro, lo cual es mucho más realista, si se piensa que se trata de un adolescente enamorado: no ha vivido lo suficiente para añorar el pasado, pero sí para preguntarse por el porvenir. No creo que Velarde quiera negar su influencia, pero sí le interesa señalar, con su alegato, que la experiencia es tan importante en su poesía como el aprendizaje de la “rima” –que tampoco atribuye, dicho sea de paso, a la lectura del poeta francés.

López Velarde no pudo haberse identificado con el poeta víctima que Baudelaire describe en “Bénédiction”, pero sí con su infancia:

Et dans tout ce qu’il boit et dans tout ce qu’il mange
Retrouve l’ambrosie et le nectar vermeil.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s’enivre en chantant du chemin de la croix (B, I: pp. 7-8).

El zacatecano dejará atrás la moda decadentista de considerarse enemigo de la sociedad, pues se volverá amigo de lo cotidiano, y el día a día incluye a los otros. Si el gusto por la muerte lo asemeja a Baudelaire, también hallamos una coincidencia en ese aspecto poco apreciado en *Les fleurs du mal*: el goce de experiencias sencillas, como contemplar nubes o percibir olores. Hay que advertir que el poeta que representa Velarde no madura para mantener esa idealización infantil de la vida. Si el olor lleva a la evocación, también desemboca en lamento: el resto de un pasado perdido.

El sensualismo de ambos poetas es espiritual. Percibir permite acercarse a los misterios del mundo. Sin embargo, el sensualismo velardiano está un poco más restringido. Suele respetar los límites de su mundo inmediato –aunque también menciona a veces referencias lejanas. El poeta francés, en cambio, gusta de lo exótico e invoca a Satanás y a Baco. En uno de los poemas que dedica a Fuensanta, el zacatecano admira que el fulgor de los ojos de su amada esté “exento de pagano sensualismo” (LV: p. 153). Cuando la percepción refiere al terruño o a las mujeres de su pueblo, se contiene en una sensualidad católica. Para sí mismo, en cambio, admitirá las percepciones del pecado.

Phillips advierte que no hay muchas sinestesias en la poesía velardiana.³¹³ No se equivoca, pero tampoco es cierto que Velarde refiera los sentidos de manera simple. No los vincula mucho entre ellos, pero sí los relaciona con otros conceptos morales o metafísicos. Así como este recurso lo acerca a las mezclas que hace Baudelaire entre el olfato y otros conceptos, también lo separa de él. Los aromas baudelairianos, cuando no refieren a la liturgia, suelen ser extraños. Los de Velarde son más bien olores comunes, asociados casi siempre a la vida provinciana. Son aromas nostálgicos y están relacionados a los valores que admira en sus aldeanas: la castidad, la santidad y el bien.

La adjetivación moral del olfato es notable desde sus primeros poemas. En uno publicado en 1907, “Del suelo nativo”, evoca a su pueblo y “el sano perfume de tus brisas” (LV: p. 107). No tarda en atribuir la “salud” y la bondad del aroma pueblerino a las mujeres que evoca. En “Ser una casta pequeñez...”, de *La sangre devota* (1916), el poeta anhela yacer en “la aromática / vecindad de tus hombros y en la limpia / fragancia de tus brazos” (LV: p. 138). En un verso de “En las tinieblas húmedas...”, el poeta le dice a su amada que huele,

³¹³ *Op. cit.*, p. 235.

igual que el lino, “a cosa casta” (LV: p. 148).³¹⁴ La salud y la limpieza contienen, además del significado literal, un sentido moral. No son sinestesias, sino hipálages. El poeta encuentra la virtud de la amada en su perfume. Sus correspondencias no residen en una comunicación de sentidos, pero sí en la representación. La mujer del poema huele como lo que es: una mujer casta.

Percibir esos aromas, además de revelar al poeta la virtud de la amada, le provee una especie de purificación espiritual. Baudelaire no es ajeno a este uso del aroma. “Le balcon”, poema todavía fiel al romanticismo, desarrolla este tópico del poeta beneficiado espiritualmente por percibir la fragancia de la mujer amada. En este texto abandona el hábito de referir fragancias exóticas. Lo que huele, en cambio, es la sangre de la mujer: “Je croyais respirer le parfum de ton sang” (B, I: p. 37). Pero, aunque sí la idolatraba, a Baudelaire no le interesaba, como al primer Velarde, que su amada fuera virtuosa en un sentido moral o religioso.

Mediante el olfato, Velarde conjuga en la amada lo sensorial y lo espiritual, el alma y el cuerpo. El perfume de la mujer se revela análogo a la liturgia, como en “Flor temprana” (1910), otro poema de juventud:

te aspiraré con gozo temerario
como se aspira en un devocionario
un perfume de místicas violetas. (LV: p. 119)

Mediante la percepción, se conjugan, no los sentidos entre sí, pero sí las experiencias. Por eso la sinestesia no bastaba para López Velarde, quien, sin embargo, tampoco descarta el tropo. Las experiencias espirituales, la devoción amorosa y la católica, encuentran su

³¹⁴ La adjetivación se repite, de otra forma, en “La suave patria”: “el santo olor de la panadería” (LV: p. 262)

parecido en su coincidencia física. Como en Baudelaire, en Velarde lo metafísico encuentra su expresión en lo material.

La purificación que halla Velarde en el aroma de la mujer se encuentra también en una de las imágenes más singulares de su devoción. En “Para tus pies”, otro poema a Fuensanta, le pide que camine sobre su corazón para redimirlo. La redención es aromática: “Y así te imploro, Fuensanta, que en mi corazón camines / para que tus pies aromen la pecaminosa entraña” (LV: p. 149). Sin analizarlos, Ernesto Flores ya había hallado el parecido con otros versos de Baudelaire.³¹⁵ Se encuentran en “Chanson d’après-midi”. No se vincula la imagen al olfato, pero sí al tacto (seda y satín) y a una percepción menos obvia, la vista:

Sous tes souliers de satin,
Sous tes charmants pieds de soie,
Moi, je mets ma grand joie,
Mon génie et mon destin,

Mon âme par toi guérie,
Par toi, lumière et couleur ! (B, I: p. 60).

La enorme semejanza en las imágenes de ambos poetas no impide ver otra gran diferencia: Baudelaire se cura el alma, probablemente herida por los males de la existencia; Velarde quiere limpiarse el pecado del corazón. La otra diferencia es importante por su rareza. Es extraño que asocie lo aromático a los pies. También es misteriosa la causalidad, no entre el aroma y la redención, sino entre la pisada, el perfume y la limpieza espiritual. Si la imagen, en el francés, es un sacrilegio, en el zacatecano se convierte más bien en una forma original de purificarse.

³¹⁵ *Op. cit.*, pp. 54-55.

Otra asociación olfativa en la que coinciden consiste en asociar el perfume a otro elemento importante para ambos: la música. Olfato y oído se corresponden o por lo menos se yuxtaponen, como en estos versos de *La sangre devota*:

si has sido menos que una melodía
suspirante, que flota sobre el ánimo,
y más que una pía salutación;
si de tu pecho asciende una fragancia
de limón, cabalmente refrescante
e inicialmente ácida (LV: p. 169).

Velarde invierte en estos versos una imagen baudelairiana: “Comme d’autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum” (B, I: p. 26). Es la amada quien ahora flota sobre el alma del poeta igual a una melodía persistente. Como sabemos, por el ensayo sobre Wagner y por otros versos, Baudelaire dice, en esa confesión, la verdad a medias. Su alma también vuela o nada en lo musical. Y también, como en “Tout entière”, asocia ambos sentidos: ““Son haleine fait la musique, / Comme sa voix fait le parfum !”” (B, I: p. 42), le responde el poeta al demonio que le pregunta por su amante.

A pesar de que no posee la relevancia ni la frecuencia otorgadas a la fragancia, la música es importante dentro del sensualismo velardiano. También como el olfato, Velarde la asocia a conceptos abstractos. Encuentra nuevos usos para la percepción simbolista. En un poema de *Zozobra* (1919), la música se vincula con la mujer adorada, el tiempo y la angustia: “víspera bella que cantas / en la Octava de mi más negra hora” (LV: p. 214). La melodía del tiempo alcanza, en ese momento, junto al canto, su “octava” más angustiante. El tiempo y la música se funden en una representación mutua. De nuevo, la percepción lleva al poeta a su conciencia dolorosa. Como si armonizaran, el canto coincide con un momento “negro”. La sinestesia es simple y convencional, pero, a pesar de eso, significativa.

Igual que el perfume, la música también hallará una conexión con lo carnal y lo erótico: “las líneas del mundo todavía me persuaden y aún me embargan las bienhechoras sinfonías corporales” (LV: p. 287), confiesa el poeta en una prosa de *El minuterero*. Aunque su sensualismo es espiritual, es sobre todo sensualismo: un ancla en la tierra. Aquí he revisado apenas dos de los sentidos, pero esta lectura no es exhaustiva. El tacto, el gusto y la vista también poseen un papel importante en varios versos. Hay que advertir que su referencia a la percepción y su relación constante con conceptos morales o espirituales tienen su origen en el simbolismo y en la teoría de las correspondencias. López Velarde no sigue de manera fiel esta teoría, como hemos anticipado en algunos ejemplos, pero la toma como punto de partida.

III.2.2. La sabiduría del jacinto: el simbolismo velardiano

El simbolismo de López Velarde acaso no procede directamente de Baudelaire, pero lo vincula a él. Ambos encuentran en sus percepciones un modo de interpretarse a sí mismos. Buscan los perfumes y sonidos “Qui chantent les transports de l’esprit et des sens” (B, I, “Correspondances” : p. 11). Si a Velarde ya no le importa tanto, como al francés, que los sentidos se comuniquen entre ellos, sí le preocupará en cambio que las cosas que le hablan al cuerpo también le digan algo al alma. El de Velarde no es, como lo diagnóstico con condescendencia Alfonso Reyes, un “simbolismo más o menos consciente”;³¹⁶ al contrario, su simbolismo es tan consciente que se atreve a modificar sus técnicas y darle un tono propio. Velarde continúa la tradición reciente –si no inventada, sí legitimada y puesta de moda por *Les fleurs du mal*– de encontrar analogías entre la experiencia sensorial y los ideales imaginados. El mundo es concebido en dos partes separadas: el mundo perceptible y el que

³¹⁶ “Croquis en papel de fumar”, en *Visiones y versiones*, p. 197.

se añora; un mundo para el cuerpo y otro para el alma. El poeta encontrará, en experiencias específicas, una manera de comunicarlos. En la obra de Velarde, por ejemplo, cuando el poeta escucha a Fuensanta tocar el piano, la melodía, además del placer del sonido, le otorga un placer espiritual:

En las tertulias de noches de prolongada vigilia,
en el piano me pareces moderna Santa Cecilia
que cual solícita novia, con sus armónicos pies,
con la magia de los ojos y el milagro del sonido,
venciendo horas y distancia me lleva siempre a través
de los valles lacrimosos, al Paraíso Perdido. (LV: pp. 149-150).

El concepto va más allá de la hipérbole. Si este par de poetas prefiere el olfato y el oído, se debe a que perfume y melodía nunca terminan de tener significados precisos, por lo que diversas asociaciones subjetivas son posibles. Además, se trata de percepciones importantes en la liturgia: el incensario y la música de las iglesias. La asociación espiritual culmina con el misticismo subjetivo del poeta, quien ve en los ojos magia y percibe en la música un milagro. El piano le permite recuperar, por un instante, el paraíso, es decir, satisfacer con la percepción las ansias del espíritu.

La búsqueda poética de correspondencias convierte al mundo en un lienzo retórico. Ya hemos visto que para Baudelaire todo se vuelve alegoría, ya sea un cisne sucio, un perfume o un ahorcado. No sólo le hablan los pilares de la naturaleza; también los de la ciudad. De hecho, es en la ciudad donde Baudelaire descubre la abundancia del misterio: “Les mystères partout coulent comme des sèves / Dans les canaux étroits du colosse puissant” (B, I, “Les sept vieillards”: p. 87). Este misterio muchas veces se resuelve en una búsqueda subjetiva. Los tropos que la realidad le ofrece al poeta le sirven para interpretarse. Los misterios del mundo concluyen en el misterio de su alma.

En López Velarde, el deseo de encontrarse en cada objeto le permite absorber hasta la más mínima cosa de su entorno. En uno de sus primeros poemas, “Del suelo nativo”, declara ceder a un “insinuante panteísmo” (LV: p. 108). Pero no es a Dios a quien quiere hallar en todas las cosas, sino a su propia persona. El poeta le dice a su pueblo que anhela

ser el bronce que suena en tus esquilas,
una roca prendida en tus picachos
o un álamo llorón junto a las tapias
de tu dormido y grave cementerio (LV: p. 108).

El deseo de verse en cada cosa lo une al simbolismo baudelairiano. La palabra “panteísmo” tampoco puede ser reducida al retorcimiento del sentido. No es a Dios a quien halla en los objetos, pero todo objeto provee posibilidades espirituales. Se trata de las cosas de su pueblo, al que considera “tierra bendecida” y al cual idolatra como si se tratara de un lugar que lo redime.

Una de las características que distinguen a López Velarde de los poetas modernistas mexicanos anteriores³¹⁷ es la representación de la experiencia inmediata. No necesita imaginar lugares lejanos, ni campos elíseos ni misas negras, tampoco inventar personajes extravagantes en la avenida Plateros. Incluso la religión, en su poesía, está representada por cosas cotidianas. Prefirió ser prosaico y le bastó casi siempre con referir las cosas que su experiencia le permitía conocer. Es un poeta realista. Este aspecto fue interpretado, al principio, como un simple provincianismo. La crítica entendió como un nuevo tema aquello que consistía en un cambio en la representación. También era un cambio en el vocabulario poético. Para hablar de lo inmediato, había que usar las palabras inmediatas –lo cual, sin

³¹⁷ Y que lo distingue, en general, de todos los primeros modernistas, quienes, como ha señalado Françoise Pérus, evitaban representar lo cotidiano: “De modo que la experiencia concreta –no libresca– no penetra sino muy subrepticamente, y siempre travestida, en la poesía modernista” (*Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, Siglo XXI, México, 1978, 2ª ed, p. 80).

embargo, no significaba limitarse a ellas. Como advirtió Paz: “Lo que él [López Velarde] llama «criollismo» es una actitud estética: debemos usar las palabras que todos decimos porque son palabras nuevas, nunca dichas por la poesía”.³¹⁸ Pero además su realismo es subjetivo. Como señala Phillips: “el poeta se vale, para la expresión de su propia intimidad, de cosas que antes fueron consideradas antipoéticas”.³¹⁹ Y eran consideradas ajenas a la poesía por ser demasiado cercanas. Todas esas experiencias cotidianas están siempre mediadas por los conflictos, los deseos y las interpretaciones del poeta: “Los poemas animan un realismo que, sin embargo, hace jugar otra corriente subterránea. Son objetos inmediatos, pero desdibujados por la intimidad de un lenguaje que nada tiene en común con el habla cotidiana”.³²⁰ También de Baudelaire se puede decir, como se dijo en su momento, que es un realista; pero su realismo se encuentra en la materialidad, no en las experiencias que refiere. Si menciona algo extraordinario o fantástico, como una mujer que se convierte en cadáver después del sexo, describirá con detalles realistas el cuerpo pútrido. López Velarde también acude a estas descripciones escatológicas, pero de forma más mesurada.

Aquello en lo que coinciden es en la subjetividad, pero tampoco es idéntica. Baudelaire es, por decirlo así, más alegórico. Por autobiográficos que sean sus versos, siempre está representando en ellos una figura mayor a la de su persona: sea el Poeta, sea la Humanidad. Por ello comienza y concluye su libro con poemas que apelan a un plural: a sus lectores, en “Au lecteur”, y a todos los humanos en “Le voyage”. El albatros y el cisne no son analogías sólo de Charles Baudelaire, sino de los poetas modernos. El poeta encuentra el símbolo de su persona en un ahorcado que ve en la isla de Venus: “un gibet symbolique où

³¹⁸ Paz, “El camino de la pasión”, pp. 93-94.

³¹⁹ *Op. cit.*, p. 221.

³²⁰ Raymundo Mier, “Ramón López Velarde: la combustión de las aguas”, en *Ramón López Velarde*, Terra Nova, México, 1985, p. 23.

pendait mon image” (B, I: p. 119). La experiencia referida no es realista ni suficientemente concreta para que se limite a su vida. El poeta no sólo se ve a sí mismo en esa imagen, sino a cualquier ser humano consciente del tiempo, atormentado por el remordimiento y la certeza de la muerte. En un poema más convencional, “L’homme et la mer”, encuentra en el océano una imagen de la libertad. También se trata de un fenómeno del mundo en el que se puede contemplar lo metafísico:

La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer. (B, I: p. 19)

Baudelaire encuentra en el mundo natural una imagen psicológica. Si analiza su alma es para escudriñar la condición humana. Y lo que encuentra es un abismo.

López Velarde, en cambio, suele crear un personaje más concreto. En vez de buscar muertos o mares, busca asociaciones menos obvias y con referencias más cercanas y precisas.

Prefiere ver la analogía de su alma en el adorno de una iglesia de San Luis Potosí:

he descubierto mi símbolo
en el candil en forma de bajel
que cuelga de las cúpulas criollas
su cristal sabio y su plegaria fiel. (LV: pp. 221-222)

Nótese que en la adjetivación se continúa la mezcla de lo espiritual con lo material. Los atributos humanos pertenecen al cristal y a la plegaria. Antes de estos versos ha colocado otros que reelaboran su “insinuante panteísmo”. Ya no se identifica con todo, como en el otro poema, pero sí se nutre espiritualmente de todas las cosas: “porque lo vivo y lo inánime / se me ofrece gozoso como pasto” (LV: p. 221). De ahí que hable de su “mística gula”. La analogía con el candil es mucho más hermética. Se parecen, dice el poeta, en la veneración. Señala que el candil, como si fuera un barco real, conoce las islas de leprosos, los polos y “la magnética bahía / de los deliquios venéreos” (LV: p. 222). Esta experiencia queda paralizada

frente a la divinidad, “como el olor que da tu mejor flor”. El poeta no se descubre semejante en la experiencia del viaje, sino en la cristalización de lo vivido y la parálisis:

Paralelo a tu quimera,
cristalizo sin sofismas
las brasas de mi ígnea primavera,
enarboló mi júbilo y mi mal
y suspendo mis llagas como prismas (p. 222).

El movimiento de la pasión y las consecuencias que contrae el cuerpo debido a ella quedan “suspendidos” frente al altar. Al igual que el candil, el poeta logra paralizar su experiencia carnal para venerar y satisfacer su espíritu. Encuentra en el candil su imagen porque ve en él una analogía de su propio acercamiento a la religión.

En un poema donde compara a la música con el mar, Baudelaire también encuentra la analogía de su persona en una nave. Como lo hará el zacatecano, el francés asocia el pequeño barco a lo pasional: “Je sens vibrer en moi toutes les passions / D’un vaisseau qui souffre” (B, I, “La musique”: p. 68). La música es un mar revuelto que provoca en el poeta una tempestad de emociones, las cuales lo mecen sobre el abismo. Cuando se calma, dice el poeta, la música se convierte, como el mar quieto, en un espejo de la desesperación. La analogía velardiana, por más realista e inmediata, es menos dramática, pero no menos conflictiva. También se identifica con el candil por la analogía entre el viaje y las pasiones. Como sea, coinciden en ese recurso: interpretan un objeto para interpretar su vida.

López Velarde también usará estas analogías personales en sus poemas en prosa. Uno de los mejores, “Fresnos y álamos”, debe su calidad a la representación psicológica que el poeta desarrolla con esta técnica. En este caso, la analogía refiere a una vieja casa de Jérez. La relación es menos hermética. El poeta no la llama “símbolo”, sino que se compara con ella: “Yo soy como esa casa” (LV: p. 286). Para concluir en esta frase, antes ha atribuido a la casa un aspecto moral. Se parecen en el orgullo y el abandono: “Llevo dentro de mí la

rancia soberbia de aquella casa de altos de mi pueblo –esquina de las calles de la Parroquia y del Espejo– que se conserva deshabitada y cerrada desde tiempo inmemorial y que guarda su arreglo interior como lo tenía en el momento de fallecer el ama”. Como la casa, el poeta también se encuentra “deshabitado” y “cerrado”, comparación con la que refiere su melancolía y su pesimismo. En el claroscuro de las habitaciones, descubre la mezcla de amargura con placer carnal que lo define. Piensa también en su inocencia perdida. Su alma, como la casa, se ha cerrado al vitalismo, salvo por algunos goces del cuerpo. De ahí que aclare: “Pero he abierto una de mis ventanas para que entre por ella el caudal hirviente del sol. Y la lumbre sensual quema mi desamparo, y la sonrisa cálida del astro incendia las sábanas mortuorias, y el rayo fiel calienta la intimidad de mi ruina”. La casa permanece cerrada a la vida, como el poeta, pero se permite que la reavive superficialmente el calor, que, del otro lado de la comparación, representa la pasión sexual. Al igual que hizo con el candil, el poeta encuentra la analogía –la correspondencia– entre su espíritu y una imagen de su memoria.

Sin embargo, López Velarde tampoco será siempre ajeno a la generalidad que buscaba Baudelaire en sus símbolos y sus correspondencias. Aunque no deja de crear un personaje concreto –que es él mismo–, en “Obra maestra”, cuando quiere definir al hombre soltero, en vez de recurrir a una referencia inmediata, imagina un tigre en una jaula. En este caso, el poeta no busca un objeto en lo cotidiano, sino que crea una imagen que represente el conflicto de su conciencia (acaso éste fue el parecido que halló el joven Paz entre los poemas en prosa de ambos autores). De este modo, los abstractos conceptos psicológicos adquieren una representación material y el dolor existencial se vuelve un dolor del cuerpo: “Judío errante sobre sí mismo, [el tigre] describe el signo del infinito con tan maquinal fatalidad, que su cola, a fuerza de golpear contra los barrotes, sangra de un solo sitio” (LV: p. 279). Así como

en el poema baudelairiano, el poeta ve en los cuervos que comen el cadáver una imagen de los remordimientos que carcomen su mente, López Velarde encuentra en el movimiento absurdo del tigre un eco de la existencia infructuosa que provee la soltería: “El soltero es el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad. No retrocede ni avanza”. Pero después de esta definición general, el poeta explicará el caso particular de su conciencia y las razones metafísicas que justifican su esterilidad voluntaria. El tigre coincide con el candil y la casona en la paradoja de su sentido: muestran la inmovilidad y a la vez manifiestan los indicios de la pasión carnal.

Los símbolos y la identificación con las cosas cotidianas también le servirán a López Velarde para definir otros personajes, como la prima Águeda, protagonista de un poema que concluye así:

Águeda era
(luto, pupilas verdes y mejillas
rubicundas) un cesto policromo
de manzanas y uvas
en el ébano de un armario añoso. (LV: p. 144).

Sin ser hermética, la analogía cumple con el requisito simbolista de las otras que hemos revisado: la sugerencia. La juventud y la sensualidad de Águeda están encerradas en un ambiente fúnebre y restringido, como lo estarían las coloridas frutas en un viejo armario. Pero no es el conflicto de Águeda lo que se representa aquí, sino el del poeta. Esta definición surge de su perspectiva. No es ella quien se ve a sí misma en el cesto de frutas, sino el poeta quien la interpreta así, para a su vez entender el conflicto que descubre entre su deseo y el ambiente conservador que lo restringe. Incluso cuando habla de los otros, el poeta se interpreta a sí mismo.

El otro verso de “Correspondances” –es decir, la otra parte del simbolismo– que concierne a la poesía de López Velarde, aunque en menor medida, es aquel en el que la

naturaleza le habla al ser humano, y sus pilares “Laissent parfois sortir de confuses paroles” (B, I: p. 11). Además de tomar los fenómenos del mundo como símbolos de sus conflictos personales, los poetas también escuchan a la naturaleza y se preguntan por sus misterios. Ambas acciones poéticas no están ni reñidas ni separadas. La indagación de los misterios naturales también es una indagación espiritual. Por eso López Velarde menciona un druida en unos versos donde el poeta se identifica con la naturaleza que habla:

Soy la fronda parlante en que se mece
el pecho germinal del bardo druida
con la selva por diosa y por querida (LV: p. 245).

Esta estrofa pertenece a “El son del corazón”, uno de los poemas donde el simbolismo velardiano me parece más logrado y evidente. Aquí, sin embargo, más que palabras, escucha la música (el son) de su propio cuerpo. En el sonido de su corazón reconoce la existencia de los demás humanos, “de los que fueron y de los que son”. Si se preocupó por crear para su persona un personaje concreto, cuyo problema era íntimo y singular, en este poema reconoce que su condición es la de todos:

Mis hermanos de todas las centurias
reconocen en mí su pausa igual,
sus mismas quejas y sus propias furias.

No en balde leyó con gusto a otro francés que hallaba en su propia condición la condición humana: Michel de Montaigne. Pero Velarde no sólo cuenta anécdotas de su vida, sino que busca imágenes insólitas y ambiguas para expresar la dualidad de su existencia. Estas imágenes herméticas, a veces indescifrables, tienen una justificación simbolista. Su rebuscamiento corresponde al rebuscamiento del alma y de la inefable sabiduría que los poetas simbolistas buscaban en la naturaleza y en la existencia. También para Velarde todo

se convierte en misterio. Pero en su caso, el acercamiento al mundo es erótico. El insinuante panteísmo se revela en un panerotismo declarado:³²¹

La redondez de la Creación atrueno
cortejando a las hembras y a las cosas
con el clamor pagano y nazareno.

Su amor, además, como lo revela el último verso de la estrofa, posee tanto la sensualidad del paganismo como la santidad cristiana. Conocer al mundo significa amarlo, pero este amor es tanto sensual como espiritual, y en él se resuelven las negociaciones de la percepción con el espíritu. Por ello este poema sobre la música del corazón culmina con una invocación al alma:

¡Oh Pisquis, oh mi alma: suena a son
moderno, a son de selva, a son de orgía
y a son mariano, el son del corazón!

Los cuatro atributos de la música de su corazón representan, de hecho, los de su poesía: la modernidad, la naturaleza, el erotismo y la religión. También podrían ser los atributos de la música baudelairiana. El poeta escucha su propia naturaleza, su propia música, para poder dialogar con su parte espiritual. La música íntima del cuerpo se convierte en música de la conciencia.

En “Élévation”, Baudelaire anhela convertirse en uno de los espíritus “Qui plane sur la vie, et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes” (B, I: p. 10). Velarde también desea comprender todas las cosas, pero mediante un “temperamento erótico”. Hay otro poema, “Todo”, que comparte con “El son del corazón” ideas y temas. Encuentra en su vida la vida del resto de la humanidad y todo le parece bendito y maravilloso.

³²¹ Guillermo Sheridan ya ha descrito este cambio de manera similar: “El antiguo panteísmo juvenil que concelebraba con Jerez y con Fuensanta, [sic] se ha convertido en un pansexualismo” (“Ramón López Velarde: el fiel de la balanza”, en Ramón López Velarde, *Poesía y poética*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2006, p. LXI). El término pansexualismo me parece una interpretación reducida, pues este panerotismo no está limitado a la sexualidad, sino que se complementa con el entusiasmo por el mundo, de manera similar al vitalismo de Whitman.

Su conocimiento del mundo va cargado de sentimiento. Por eso no afirma que llega a comprender, sino que se *commueve* “con la ignorancia de la nieve / y la sabiduría del jacinto” (LV: p. 225). Guillermo Sucre ha citado estos versos, fugazmente, para señalar el “sistema simbólico” de López Velarde.³²² El poeta se commueve por su “instinto papal”. El “sistema simbólico” es un sistema del espíritu. De la necesidad religiosa surge el interés por el misterio de la naturaleza. En este sentido, el poeta sí es panteísta: busca en el lenguaje natural el lenguaje divino. El bosque simbólico es el libro del alma.

III.2.3. La simultaneidad sagrada y diabólica del poeta

En “Le peintre de la vie moderne”, Baudelaire fija una de sus conclusiones estéticas más interesantes: “La dualité de l’art est une conséquence fatale de la dualité de l’homme” (B, II: pp. 685-686). Como el ser humano, el arte tiene una doble temporalidad: una parte eterna y otra pasajera. Alma trascendente y cuerpo perecible. La tradición y la moda. A esta conclusión estética temporal, corresponde otra sobre la conciencia, que Baudelaire dejó anotada en *Mon coeur mis à nu*: “Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan” (B, I: p.682). El ser humano, a la vez mortal y eterno, también posee la simultaneidad del bien y del mal. Esta división de la conciencia se relaciona con su concepción moral de la estética, como lo podemos comprobar en “Hymne à la Beauté”. La belleza también es al mismo tiempo “infernale et divine” y “Verse confusément le bienfait et le crime” (B, I: p. 24), pero no porque tienda simultáneamente hacia el bien y el mal, sino porque se encuentra más allá de ellos. La indiferencia ética de la belleza le permite al ser humano satisfacer las dos tendencias de su conciencia. La dualidad del hombre,

³²² Sucre, *op. cit.*, p. 58.

correspondida por el arte, será otro de los fundamentos importantes del simbolismo baudelairiano. Como hemos visto, el simbolismo permite comunicar el mundo sensorial con los intereses espirituales, por lo que sus analogías también son una consecuencia o una síntesis del conflicto de la conciencia escindida. Si el poeta quiere conectar lo ideal con lo terrenal, es porque busca ambos mundos.

La dualidad es una de las semejanzas que Villaurrutia encuentra entre el poeta francés y López Velarde: “¿Será necesario decir que esta dualidad de Ramón López Velarde está muy lejos de ser un juego retórico exterior y puramente verbal y que, en cambio, se halla muy cerca de la profunda antítesis que se advierte en el espíritu de Baudelaire?”.³²³ Sucre también concluirá que la de Velarde es “una conciencia dividida. En tal sentido, sus semejanzas con Baudelaire son indudables”.³²⁴ Incluso Ortiz de Montellano, quien refuta la influencia, admite esta semejanza.³²⁵ El fragmento de *Mon coeur mis à nu* que he citado antes le parece idéntico a este otro de “José de Arimatea”: “En la simultaneidad sagrada y diabólica del universo, hay ocasiones en que la carne se hipnotiza entre sábanas estériles” (LV: p. 316). Aun cuando sea imposible comprobar sin dudas la influencia directa de Baudelaire en esta idea de Velarde, la coincidencia es innegable. Si no los une la tradición, los junta el pensamiento. Ambos conciben lo divino y lo infernal como fuerzas simultáneas. Sin embargo, al menos en lo que concierne a estas dos citas, hay que señalar una diferencia. La simultaneidad baudelairiana describe la conciencia humana; la dualidad velardiana, el universo. Pero esta precisión sólo sirve para estas dos frases. Incluso si Baudelaire no hubiera dejado esa nota y ese poema de Velarde se hubiera perdido, habrían restado las obras poéticas

³²³ Villaurrutia, “Ramón López Velarde”, p. 80.

³²⁴ Sucre, *op. cit.*, p. 53.

³²⁵ Ortiz de Montellano, “P.S. Baudelaire y López Velarde”, p. 111.

de ambos para comprobar que los dos entendían la conciencia humana como esa constante tendencia hacia dos polos opuestos, como lo intuyó Villaurrutia. Además, hay otro texto de Velarde en el que atribuye directamente esa dualidad sagrada y diabólica al ser humano. El título ya es un indicio: “Magdalena” (1913). Después de observar un cuadro de Tiziano, el poeta descubre en el personaje bíblico una alegoría de los conflictos espirituales: “Magdalena es simbólica. Imán de apetitos y vaso de sueños, representa de manera cumplida a la humanidad loca, solicitada por la tierra bestial y atraída por las perspectivas que se dibujan más allá de lo azul, diáfanas como la esencia de la luz y gratas como una brisa de paz” (LV: p. 403). Baudelaire no podía concebir al mundo simultáneamente malvado y bondadoso, pues lo concebía indiferente ante la desgracia humana. El azur y la belleza permanecen impertérritos ante su dolor y el de los demás. Los valores humanos son demasiado pequeños para abarcarlos. Pero si López Velarde encontró en el universo la dualidad que define a los humanos se debe a que todo lo comprende desde la perspectiva propia. Su subjetividad radical lo hace ver el mundo como un reflejo de su persona, no porque entienda así el mundo, sino porque el poeta transforma lo exterior en un símbolo de su vida. Al final de ese párrafo de “José de Arimatea”, se afirma “que la naturaleza se pone al nivel del alma”. Su afirmación sobre el universo es, más que nada, una aseveración psicológica.

La cita de “Magdalena” revela otras de las perspectivas de esta dualidad. La división entre el bien y el mal se debe a una doble tendencia hacia lo terrenal y lo divino o, como dice Velarde, entre el apetito y el ensueño. Se aman los placeres de la tierra y se anhelan los del paraíso. Paz lo señaló en su ensayo: “Hay en los dos [López Velarde y Baudelaire] la misma continua oscilación entre la realidad sórdida y la vida ideal”.³²⁶ En Baudelaire esta forma de

³²⁶ Paz, “El camino de la pasión”, p. 82.

la dualidad está presente desde el título de la primera parte de *Les fleurs du mal*: “Spleen et idéal”. El mismo poeta que ama oler cabelleras, beber vino y entregarse a la lujuria, añora un mundo utópico –no necesariamente el paraíso cristiano–, donde la conciencia no tendrá más pesares. Pero la dualidad del deseo es dualidad de la desgracia: la satisfacción de la carne provoca tedio y sufrimiento; el ideal es inalcanzable.

También la concepción baudelairiana del poeta en el mundo surge de esta escisión. El poeta es un ser elevado hacia el ideal, pero no logra abandonar la tierra. El contraste entre sus aspiraciones y su entorno real lo convierten en una figura ridícula. En *Les fleurs du mal*, después de “Bénédiction”, donde el poeta aparece como una víctima de la sociedad, Baudelaire coloca “L’albatros”, poema en el que se compadece de su estancia en un mundo que no le corresponde:

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l’archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géante l’empêchent de marcher. (B, I: p. 10)

López Velarde representará una imagen similar de su existencia (“Un lacónico grito”), pero en este caso quien le impide volar hacia el ideal es un diablo burlón:

Siempre que inicio un vuelo
por encima de todo,
un demonio sarcástico maúlla
y me devuelve al lodo. (LV: p. 171)

Como lo indica el título de su segundo libro, el poeta zozobra en su afán de elevarse. El demonio lo obliga a vivir a ras de tierra. También el título de su primer libro acusa esta dualidad, pero ya no en una conjunción, como en Baudelaire, sino en la síntesis de una frase: *La sangre devota*; es decir, el cuerpo busca el ideal religioso, pero sin abandonar su condición material. Este deseo bicéfalo sólo puede llevarlo a naufragar en el lodo, como el cisne que el poeta francés encuentra en las sucias calles de París. A la conciencia de este problema y de

la imagen ridícula que nace de él se debe, en parte, la ironía de ambos poetas. López Velarde describe como sarcástico al demonio que lo devuelve a la realidad. Baudelaire alegoriza la imagen. A su vez, se sirve de una referencia musical para indicar la desentonación de su existencia dividida:

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord ? (B, I, “L’Héautontimorouménos”: p.
78)

Es la ironía –la conciencia en el mal, como la llama Baudelaire– la que impide que los poetas se cieguen ante el hecho de que sus ideales son idealizaciones. López Velarde traducirá, por decirlo así, la dualidad baudelairiana con palabras distintas a tedio e ideal, las cuales ya habían sido usadas con frecuencia por los modernistas. Prefiere hablar de “ensueño” y “fastidio”. Los conceptos, además, cambian ligeramente en su poesía.

A pesar de que su panerotismo lo hace amar todas las cosas, en la obra del zacatecano el poeta reniega de su existencia. Ama la vida en general, pero no la suya. Uno de los versos de “Hermana, hazme llorar” expresa este disgusto: “el tiempo amargo de mi vida inútil” (LV: p. 160). Como Baudelaire, López Velarde también revela una conciencia del tiempo en su descubrimiento del tedio (o del fastidio). Como está más alejado del romanticismo, el zacatecano no anhela la eternidad, pero sí padece la nostalgia del tiempo pasado, tan imposible de obtener como la inmortalidad –por lo que, a pesar del prosaísmo, sigue siendo un romántico. Esta distancia temporal se vuelve también espacial.

Cuando en “Poema de vejez y de amor”, el poeta considera “Mi vida, enferma de fastidio” (LV: p. 151), lo dice para contar de inmediato que alivia el malestar guareciéndose en la vieja casa de sus abuelos, en Jerez. Pero más que un espacio, como advierte Paz, en López Velarde la provincia es un tiempo: “Símbolo de la lejanía física y de la inocencia

perdida, la provincia pertenece al *antes* y al *después*. Es una dimensión temporal: encarna el pasado pero igualmente prefigura lo que volverá a ser”.³²⁷ En la casa provinciana de los abuelos el poeta encuentra “la paz divina de las cosas de antaño”. Su ideal es la inocencia, conservada, según el recuerdo del poeta, en los espacios y las costumbres de su pueblo. La provincia no es un lugar, sino una época de su vida, y no olvidemos que López Velarde siempre antepone su subjetividad.

A este ensueño de la provincia corresponderá una imagen negativa de la ciudad. Esa será la dualidad espaciotemporal con la que represente una dualidad espiritual, la que existe entre la inocencia y el pecado. El poeta le recomienda a una “paisana” que se encuentra en la capital: “Para que no se manche tu ropa con el barro / de ciudades impuras, a tu pueblo regresa” (LV: p. 125). En “A la gracia primitiva de las aldeanas”, para elogiar las mujeres de su pueblo, el poeta declara que “esta hambre de amores y esta sed de ensueño” no puede saciarlas en la vida urbana:

Hambre y sed padezco: Siempre me he negado
a satisfacerlas en los turbadores
gozos de ciudades –flores de pecado–. (LV: p. 144)

La ciudad es, entonces, el espacio del fastidio y la provincia el del ensueño. La ciudad satisface lo carnal; sus ensueños espirituales, en cambio, son satisfechos por los pueblos de provincia o, más bien, por las provincianas.

En Baudelaire también se encuentra la condenación de la ciudad. El poeta habla del deseo de estar “Loin du noir océan de l’immonde cité” (B, I: p. 63). Pero si Baudelaire también encuentra el tedio en la ciudad se debe a que identifica este espacio con el tedio de lo real y lo temporal. Por lo tanto, no coloca el ideal en provincia –él era de París– sino en

³²⁷ *Ibid.*, p. 94.

lugares exóticos e imaginarios. “L’invitation au voyage” es la invitación a un lugar que no existe: “Là, tout n’est qu’ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté” (B, I: p. 53). Si tal lugar es pensado como real, lo ubica en Oriente,³²⁸ lo cual, en esa época, era casi lo mismo que un lugar inaccesible para un parisino sin recursos. El título y la conclusión de un poema en prosa revelan lo utópico de esta idealización espacial: “Any where out of the world” (B, I: pp. 356-357). Pero es otro el poema en prosa donde desarrolla esta dualidad espiritual. En “La chambre double”, el poeta imagina un espacio de ensueño: “Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*, où l’atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu” (B, I: p. 280). Describe entonces el lugar que satisfaría las necesidades de su alma. Se trata de un espacio sin tiempo: “Non ! il n’est plus de minutes, il n’est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c’est l’Éternité qui règne, une éternité de délices” (B, I: p. 281). Esta ensoñación es destruida por la realidad. Alguien toca a la puerta, el poeta abre los ojos y mira su recámara real. Quienes tocan son distintos personajes que pertenecen al prosaísmo de la vida cotidiana: un ujier que representa a la ley, una concubina, el director de un periódico. El poeta no puede negar que habita “ce séjour de l’éternel ennui” y que “le Temps règne en souverain maintenant”. Si bien la dualidad espaciotemporal de Baudelaire, en sus términos precisos, es muy distinta a la de López Velarde, ambas comparten el mismo

³²⁸ También López Velarde practicará el orientalismo, pero no como una idealización geográfica, sino como la posibilidad de una religión erótica. Su orientalismo es sobre todo arabismo, sin llegar a mostrar un conocimiento vasto de estas culturas ni del islam. En “Treinta y tres”, el poeta señala la condición de su desdoblamiento:

Me asfixia, en una dualidad funesta,
Ligia, la mártir de pestaña enhiesta,
y de Zoraida la grupa bisiesta. (LV: p. 247)

Arabia, entonces, no representa otra forma de la existencia o del espacio, sino del erotismo espiritual, otra mitología. Sobre esta cuestión, Pacheco escribió lo siguiente: “Pero tal vez la obsesión del harén –y por contagio, la obsesión de imágenes de Arabia– no responde en López Velarde a un simple anhelo promiscuo de poligamia. Quizá tenga un sentido más espiritual. Sólo el harén –pluralidad en que cada mujer sigue siendo única– puede reconciliar en su imaginación la pasión casta –hacia *Fuensanta* y hacia Margarita– con la avidez que le despiertan las otras” (*op. cit.*, p. 353). Su orientalismo es, entre otras cosas, una reflexión erótica.

conflicto: habitan un espacio que les impide satisfacer el espíritu y anhelan un lugar que no está presente.³²⁹

Pero no siempre odiaban a la ciudad. Esto lo notamos en Baudelaire por el gusto que encuentra en contemplar incluso los espectáculos más grotescos de París. Su ciudad le parece fea, pero en esa fealdad descubre placeres y belleza. En un texto de *El minuterero*, López Velarde confiesa que encuentra en la ciudad un deleite simbolista y sinestésico:

La ciudad causará el tedio de los espíritus enfermizos, mas al reflexionar que atesora desde el tráfico visible hasta los espejos morgánicos en que la diosa sempiterna copia su dibujo piramidal, se concluye su estupenda categoría. Durante la noche, cuando se desenvuelve la fábula tripartita de alumbramientos, enlaces y defunciones, y el silencio se materializa para que lo gocemos por el olfato, se atraviesa la ciudad con el fervor con que Santa Genoveva velaba el sueño de París. (LV: p. 307).

En la noche citadina se encuentra el símbolo del transcurso de la vida: nacimiento, amor y muerte. Esto lo escribe en la “Oración fúnebre” que dedica a Saturnino Herrán, a quien considera un pintor nutrido por el paisaje urbano. No deja de considerar que la ciudad sea una flor de pecado; pero si el pecado le gusta, entonces no la detesta del todo.

A diferencia de Baudelaire, quien tenía un ideal extraordinario, fuera de este mundo, el ensueño de López Velarde no se encontraba tan lejos. En apariencia, podía dejar la ciudad y volver al pueblo que anhelaba. Pero si la provincia es más temporal que espacial, y si su tiempo es el pasado, entonces es tan inaccesible como un lugar imaginario; es, como indica Phillips, “una nostalgia perenne de aquello a que tal vez le gustaría volver, pero que le es inaccesible”.³³⁰ La crítica ha indicado oportunamente el contexto histórico de “El retorno maléfico”. Pero leído en relación al resto de la obra velardiana, el poema también tiene un

³²⁹ Gutiérrez Girardot ha descubierto en el tópico del desprecio a la ciudad un impulso de la individualidad estética: “la experiencia y la crítica de la gran ciudad son el punto de partida de un intento de superarla mediante la ‘construcción’, si así cabe decir, de la ‘interioridad’” (*op. cit.*, p. 112).

³³⁰ Allen W. Phillips, *Retorno a Ramón López Velarde*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988, p. 102.

sentido particular. Cuando regresa a su provincia, el poeta descubre que tampoco ahí puede encontrar la satisfacción espiritual que deseaba. Al contrario, el poeta descubre “su esperanza deshecha” (LV: p. 206). Antes ha deseado el regreso, que para él significa la cura del fastidio de vivir. Cuando escribe un poema en el que, en vez de evocar su provincia, regresa a ella, descubre su ideal en ruinas:

Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.

No es sólo la violencia de la Revolución, sino también la del tiempo en sí. El lugar idealizado es irrecuperable, si es que no es, como en Baudelaire, una invención de su memoria. De ahí que el desengaño, como lo advierte Martha Canfield, desemboque en la ironía:

Y sin embargo, este frustrante regreso a la provincia, esta dolida comprobación de que el pasado no vuelve y de que el clima donde creció su infancia es irrepetible, no sólo porque la infancia no se repite, sino porque además una guerra civil, la Revolución del '10, ha desfondado las viejas estructuras, rompiendo el equilibrio que permitió que las cosas fueran como fueron, le dan a López Velarde una nueva lejanía de sí mismo y una nueva perspectiva enriquecida. El nuevo tono es de una ironía que, desde los primeros hasta los últimos poemas de *Zozobra*, se va haciendo cada vez más sutil.³³¹

En “Humildemente”, poema con el que cierra *Zozobra*, el poeta dice que volverá a su pueblo cuando esté a punto de morir y necesite agradecer a Dios. El consuelo de la provincia siempre está en el pasado o en el final de la vida. Cuando se busca en el presente, es un ensueño “subvertido”.

La dualidad espaciotemporal de los dos poetas, es decir, la constante comparación entre el lugar anhelado y el lugar que habitan, corresponde a su escisión individual entre la

³³¹ Martha Canfield, *La provincial inmutable (Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde)*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-provincia-inmutable-estudios-sobre-la-poesia-de-ramon-lopez-velarde/>, consultado el 17 de abril del 2021, originalmente publicado en Casa Editrice d'Anna, Florencia, 1981.

carne y el espíritu. Ciudad y lugar ideal son la expresión exterior de un drama interno: el conflicto entre lo material y lo metafísico. El problema nunca se resuelve ni encuentra una síntesis. Como señala Sucre sobre López Velarde: “Nada sería esto si el poeta pudiera optar por una u otra naturaleza; el drama es que se siente atraído por ambas sin lograr conciliarlas”.³³² En el poeta zacatecano, esta antítesis consiste en una competencia entre la religiosidad y el sexo, o, como dice el poeta sobre unas tías suyas, en el ardor simultáneo de “la devoción católica y la brasa de Eros” (LV: p. 181). Ambos poetas son católicos y comparten, de una forma u otra, el misticismo simbolista, pero ya no sufren, como los místicos católicos de antes, el padecimiento del cuerpo y el anhelo de dejarlo para alcanzar la gracia del alma. Son católicos, pero también paganos, pues aunque anhelan el ideal metafísico también disfrutaban los placeres sensoriales.

Lo que define a ambos poetas, como lo señalaron ellos mismos y como lo detectó Sucre, es esa simultaneidad irresoluble. Por eso, en uno de sus poemas, López Velarde duda de los términos de la escisión:

Si digo carne o espíritu,
paréceme que el diablo
se ríe del vocablo;
mas nunca vacilé
mi fe si dije “yo”. (LV: p. 223)

No puede definirse por ninguno de los dos términos, sino por la unidad que constituye conflictivamente su persona. No es carne o espíritu, sino la imposibilidad de resolver esa dualidad. En un texto de 1916, López Velarde supone que el ser humano sería más puro y armonioso “si integrásemos el misticismo de la vida con la carne” (LV: p. 463). No desea,

³³² Sucre, *op. cit.*, p. 54.

entonces, poder elegir definitivamente una u otra tendencia, sino conjugarlas en una síntesis, de ahí la búsqueda de las analogías simbolistas.

Este anhelo por resolver el conflicto entre cuerpo y espíritu, aun cuando se sabe irresoluble, también se encuentra en la obra de Baudelaire, quien en un soneto escribe sobre una amante: “Sa chair spirituelle a le parfum des Anges” (B, I: p. 43). Pero a esta amante idealizada sólo espera verla como un fantasma, del cual imagina que hablará para decirle: “Je suis l’Ange gardien, la Muse et la Madone” (B, I: p. 43). La amante no es como las otras mujeres a quienes dedica poemas, sino más bien es una alegoría de aquello que lo acercará a la belleza. La “carne espiritual”, por lo tanto, también es un ideal –un deseo– de su fantasía.

La idealización de la alegoría baudelairiana tiene semejanzas con la definición de la carne que López Velarde usa para concluir su “Fábula dística”. En estos versos dedicados a la bailarina Tórtola Valencia, el poeta remite a la creación divina del cuerpo humano:

La pobre carne, frente a ti, se alza
como brincó de los dedos divinos:
religiosa, frenética y descalza (LV: p. 211).

Para Velarde, en su origen la carne es religiosa. De ahí que no crea necesario sacrificar lo corporal para alcanzar lo espiritual, sino que más bien busca encontrar la armonía entre los dos elementos que constituyen su conciencia. En la danza, según el poeta, el cuerpo recupera su condición “religiosa”; mas, fuera de las maravillas del arte, conserva su inarmonía y su pecaminosidad.

Cuando compara la dualidad de ambos poetas, Paz encuentra la correspondencia entre un verso de Baudelaire y una frase de López Velarde: “su erotismo está teñido de una crueldad que se revuelve contra ellos mismos: al *Je suis la plaie et le couteau* responde el

mexicano con el *ser en un solo acto el flechador y la víctima*".³³³ Paz no se equivoca cuando compara ambas frases, tampoco cuando señala el complicado erotismo que comparten los poetas; sin embargo, ni el verso de Baudelaire ni la aseveración de López Velarde tratan sobre el erotismo. Comparten la idea: el sujeto es víctima y verdugo. Las imágenes también apuntan una dualidad que se resuelve en una complementación contradictoria. Pero "L'Héautontimorouménos", el poema del francés, tiene como asunto la desgracia de la autodestrucción; "La última flecha", la prosa del zacatecano, desarrolla una disquisición sobre el paso del tiempo y la muerte. La semejanza entre las dos imágenes acaso sea una coincidencia; pero esa coincidencia nace de la concepción dual del ser humano. En el poema de Baudelaire se representa un ser risible que, a causa de su escisión, se convierte en su propia víctima; López Velarde encuentra esa dualidad, en su prosa, en la temporalidad humana, pues cada hora es un suicidio que culmina en la muerte final, en la que cada uno es su propia víctima.

Si acaso los poetas encuentran una síntesis al conflicto de su dualidad, lo hacen en la autodestrucción. El problema se complica por la simultaneidad. En este par de imágenes se descubre esa forma paradójica del problema: no sólo son verdugo y victimario, sino que lo son al mismo tiempo. Esta simultaneidad, además de ofrecer una imagen más compleja del ser humano, también proveyó nuevas posibilidades estéticas. La contradicción no fue el punto final de una búsqueda angustiosa, sino el punto de partida de una nueva forma de escribir poesía. De la conciencia de la simultaneidad nacía la mezcla y la exploración de nuevos terrenos.

³³³ Paz, "El camino de la pasión", p. 82.

III.2.4. La otra dualidad: el poema en prosa y el verso prosaico

Cuando comenta las “poéticas prosas” de *El minuterero*, Villaurrutia señala con entusiasmo el hallazgo de la misma dualidad que había encontrado años antes en su lectura de los versos velardianos: “el compás binario, la oscilación característica del poeta, entre los mundos de lo religioso y lo sexual”.³³⁴ Aunque no los llama poemas en prosa, Villaurrutia quiere mostrar la enorme correspondencia entre *El minuterero* y los libros en verso, y sugiere que no son tan distintos entre sí. Sin duda, concluye Villaurrutia, se trata del libro de un poeta.

Villaurrutia no lo menciona, pero la relación entre prosa y poesía también vincula a Velarde con Baudelaire. Dado que éste legitimó la práctica, todos los poetas que escriben poemas en prosa son descendientes de *Le spleen de Paris*, aun cuando su forma de escribir sea muy diferente. Las *Illuminations* de Rimbaud tienen un propósito y una forma bastante distintas a los poemas en prosa baudelairianos, de los cuales, sin embargo, son una continuación. Esto se debe, más que a una obligación de reconocer el inicio histórico del género, a que Baudelaire no propuso una forma –mucho menos una fórmula–, sino una búsqueda: usar la prosa para hacer lo que sólo se había hecho en verso, pero también buscar en la prosa posibilidades poéticas que el ritmo de la versificación no lograba alcanzar: “le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux sobresauts de la conscience” (B, I: pp. 275-276). Los poetas prosistas no necesariamente siguen a Baudelaire en los procedimientos que usó para los párrafos de *Le spleen de Paris*, pero sí comparten la búsqueda estética que propuso. Velarde, por supuesto, también participó en esta exploración.

³³⁴ Xavier Villaurrutia, “Prólogo a *El minuterero* de Ramón López Velarde”, *RLV visto por...*, p. 132.

Pero los parecidos de sus poéticas en prosa van más allá de la tradición del género. Una de las semejanzas más notables entre ambos es la mencionada correspondencia entre los versos y las prosas. El francés usó los dos formatos para tratar las mismas preocupaciones o incluso para escribir el mismo poema. En su obra, los ejemplos más evidentes son los textos sobre cabelleras. Respecto a la relación, señalada por Villaurrutia, entre los versos y las prosas de Velarde, Phillips dedica varias páginas a analizar los temas que se repiten en los dos tipos de poemas y a demostrar que la prosa velardiana logra la misma calidad estética de sus versos.³³⁵ Celene García Ávila, al respecto, menciona el ejemplo del escritor francés.³³⁶ Así que Velarde no sólo hereda de Baudelaire el poema en prosa, sino su vinculación con el poema en verso. Esto no significa que los consideraran formatos indistintos. Al contrario, la reescritura del poema en otro formato surge de la búsqueda de nuevas posibilidades poéticas. Manifiesta la curiosidad experimental de descubrir hasta dónde puede llegar la poesía: ir al fondo de la prosa, para hallar lo nuevo.

Una comparación rápida entre los *Petits poèmes en prose* y *El minuterero* manifiesta que ambos libros son muy diversos. Ambos contienen algunos poemas que no desbordan el género lírico y que desarrollan en párrafos el tipo de evocación lírica que suelen ser comunes en el verso. Se trata de aquellos textos que no dejan dudas sobre si son o no poemas en prosa, pero que tampoco prescriben esa fórmula para el género. Son, por decirlo así, poemas que no recurren a la hibridez genérica. Acaso los ejemplo más obvios en Baudelaire son “Énivrez-vous” y “Un hémisphère dans une chevalure”; en López Velarde, “Eva” y “El bailarín”. Pero estos textos son los menos. Lo común es que los dos poetas escriban poemas en prosa que se

³³⁵ Phillips, *El poeta y el prosista*, pp. 292-316.

³³⁶ Celene García Ávila, *De la crónica al poema en prosa en México: un acercamiento a Manuel Gutiérrez Nájera y Ramón López Velarde*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2006, p. 197.

sirven de recursos narrativos y/o ensayísticos. Esta característica va implícita en la propuesta baudelairiana. El rigor académico puede hacernos juzgar que varios de los textos de *Le spleen* no son auténticos poemas en prosa, pues pesan más las formas y convenciones de otro género que las cualidades líricas. El resultado se debe, en esas pocas excepciones, a un “fracaso” y no al deseo de hacer pasar por poema lo que es un cuento. Es verdad que algunos de los cincuenta textos que componen el libro no son poemas en prosa, pues Baudelaire prefirió seguir las reglas del cuento breve o de la parábola y termina por escribir algo que no es un poema, aunque tiene destellos de poesía en algunas líneas. Estas excepciones, paradójicamente, no dejan de parecerse a los poemas en prosa del resto del libro. Surgen de la misma voluntad estética y quizá persiguen el mismo propósito, pero obtienen resultados diferentes. Respecto al resto de los casos, no tiene sentido ser puristas. Baudelaire demuestra el mérito de la hibridez: un cuento puede ser también un poema en prosa. En este sentido, Julio Torri fue uno de sus mejores continuadores.

La hibridez es un efecto de la exploración propia del poema en prosa: servirse de los géneros prosísticos para hacer poesía.³³⁷ De ahí que, a veces, la hibridez funcione más bien como metamorfosis. Un texto comienza en un género y salta a otro. Así lo ha detectado Anthony Stanton respecto a varias prosas de López Velarde:

Hay varias composiciones que arrancan en una modalidad pero terminan transformándose en otra cosa. Por ejemplo, «Metafísica» empieza como una reseña de un libro reciente de Vasconcelos, pero pronto se vuelve una confesión lírica; «Semana mayor» promete ser una crónica, pero se bifurca en secuencias narrativas y

³³⁷ Propósito que, como advirtió Alfonso Ruiz Soto, ha provocado muchas confusiones: “Su compleja y elusiva naturaleza ha provocado que muchos poemas en prosa, de los más diversos autores, se hayan extraviado bajo el rubro genérico de leyendas, fábulas, crónicas o prosas de varia invención, sin que se perciba el carácter netamente poético de su estructura. Nada más natural. El proceso de gestación del nuevo género se ha singularizado por una evolución que se despliega a contrapelo de las convenciones establecidas” (“Los poemas en prosa de López Velarde”, *Cuadernos Americanos*, núm. 12, 1998, p. 201).

líricas que terminan por desvirtuar su naturaleza cronística; «Noviembre» también arranca como una crónica pero se transforma en un poema en prosa.³³⁸

Es verdad que no todos los textos de *El minuterero* son poemas en prosa ni quieren serlo. También es verdad que en todos hay poesía. Cuando no son poemas, contienen, sin excepción, lirismo, lo cual no siempre puede decirse de las prosas breves de Baudelaire. El poeta francés no recurre siempre, en la prosa, a las mismas palabras, imágenes o figuras que usa en sus versos. Busca, de hecho, un estilo más sencillo –lo que no significa menos ambicioso. Velarde no. En sus prosas uno descubre los mismos vocablos rebuscados y el mismo tipo de tropos elaborados que caracterizan sus versos –lo que tampoco significa que sus prosas no posean hallazgos estéticos particulares.³³⁹ Esta característica de la prosa velardiana se debe a que también está influido por la prosa estética modernista, en la cual la crónica o el ensayo funcionaban como pretextos o “lienzos” para practicar las habilidades poéticas. ¿Para qué limitarse al poema en prosa si, en la prosa, la poesía tiene otras posibilidades?

Aunque los dos poetas coinciden en la hibridez de sus poemas en prosa, también la hibridez los distingue. Los dos mezclan, pero no mezclan las mismas cosas. Baudelaire recurre con frecuencia a la narración. No es extraña en sus poemas en prosa la digresión reflexiva propia del ensayo –que también hallamos en sus versos y en su crítica de arte–; pero predomina el uso del cuento, la anécdota, la fábula, la parábola, la crónica... La narración

³³⁸ “Los poemas en prosa de Ramón López Velarde”, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-poemas-en-prosa-de-ramon-lopez-velarde/>, consultado el 21 de mayo de 2021. Publicado originalmente en *Trilce*, 2009, 24, pp. 15-25.

³³⁹ Este gusto velardiano toma por sorpresa a varios lectores, como le ocurrió a Gerardo Deniz: “Y he aquí que, después de aquella prometedora entrada acerca de la “descomposición cerebral”, tropiezo con este descrédito de fiambre que me resulta tan galimatías, hasta que advierto que en un poema me encantaría” (“Curiosidades Velardianas”, *De marras. Prosa reunida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016, p. 637).

nunca tiene como fin la narración por sí misma. Lo narrado se convierte en un tropo, es decir, termina por cumplir la misma función que una metáfora o una imagen poética: significar otra cosa. Se sirve, en los poemas en prosa, de dos recursos simbolistas que abundan en sus versos. Busca analogías en la calle y convierte esas analogías en sugerencias, más que en mensajes inequívocos. A veces pareciera que Baudelaire quiere proporcionar una moraleja, pero esa moraleja es ambigua o inmoralista, como en “Le mauvais vitrier”, donde la moral pasa a segundo plano, pues el poeta prefiere mostrar las paradojas del comportamiento humano. Convierte, mediante la ambigüedad simbolista, un género moral en uno psicológico. Una anécdota sobre una anciana y un bebé esconde una reflexión sobre la belleza y el bien, reflexión que retoma, por medios distintos, una obsesión de *Les fleurs du mal*. Baudelaire narra para llegar a una epifanía simbolista, donde la lección queda apenas sugerida. Narración y epifanía no son ajenas a sus poemas en verso, aunque no tengan la misma forma que les permite la prosa. O más bien, por los medios de la prosa, se cumple el mismo propósito estético: el poeta cuenta cómo, en una imagen o una anécdota que ha visto u oído en las calles de París, se le ha revelado el sentido de otro fenómeno. Así ocurre en “Le joujou du pauvre”, donde ve un niño pobre que le muestra su juguete a un niño rico. El juguete es una rata; al final, los niños sonríen mostrando dientes de igual blancura. Las ideas que se pueden sacar de esa pequeña narración quedan apenas sugeridas, por obvias que parezcan. Pero el procedimiento es el mismo: la narración se convierte en una imagen poética, por lo que deja de ser cuento o anécdota para convertirse en poema.

Velarde también recurre a la narración para sugerir ideas. Alfonso García Morales ha señalado dos ejemplos de este tipo de poema en prosa y ha indicado su parecido con los poemas de *Le spleen*: “‘La necesidad de Zinganol’ y ‘Caro data vermibus’ son cuentos, pero también pueden ser leídos como poemas en prosa, como el tipo de poema en prosa, si se

quiere, con fuerte carga narrativa practicado por Baudelaire”.³⁴⁰ Me detendré, en específico, en “Caro data vermibus”, que se parece, por su estructura y su intención, a “Les vocations” y “Portraits de maîtresses”, en los que varios personajes cuentan su experiencia. Cuando terminan de platicar, en el poema hay una conclusión sobre el tema, a veces aludida, a veces explícita.

El primero de los poemas de Baudelaire trata sobre cuatro niños. El primero cuenta su asombro tras una visita al teatro; el segundo hace un comentario sobre la puesta de sol; el tercero desprecia lo que han contado sus dos amigos y les cuenta, como algo maravilloso, la noche que durmió con su niñera y pudo acariciar su piel y oler sus cabellos. Sobre el tercero, el narrador juzga: “Il était facile de deviner que celui-là ne perdrait pas sa vie à chercher la Divinité dans les nuées, et qu’il la trouverait fréquemment ailleurs” (B, I: p. 333). El cuarto y último relata que ha visto un grupo de músicos viajeros y declara su deseo de vivir como ellos. En él, el narrador sugiere la figura del artista bohemio y maldito: “L’air peu intéressé des trois autres camarades me donna à penser que ce petit était déjà un *incompris*” (B, I: p. 335). El poema recuerda a otro en verso en el que también se acude, aunque en menor medida, a la narración y al diálogo y en el que se muestra al poeta como una figura incomprendida: “Bénédiction”. El otro poema en prosa repite el procedimiento. Limitaré mi resumen a decir que son varios hombres hablando sobre mujeres y el último confiesa, para la incomodidad del resto, que ha asesinado a su mujer porque la consideraba perfecta, con lo cual el narrador sugiere la hipotética incapacidad humana de aceptar el ideal. La estructura, por supuesto, es anterior a Baudelaire, como lo prueban chistes y cuentos que lo anteceden por muchos años o que pertenecen a la tradición oral. Sin embargo, usa esta estructura narrativa como un tropo

³⁴⁰ “La liturgia secreta del tiempo. Una revisión de la génesis, publicación y recepción de *El minuterero* de López Velarde”, *Literatura Mexicana*, 27 (2016), pp. 61-62.

poético, en el que deposita sus pensamientos sobre alguna de sus obsesiones. El resultado es similar al de varios poemas, aunque el medio sea diferente.

El poema en prosa de Velarde repite el procedimiento poético que Baudelaire aplica al género. Pero en “Caro data vermibus”, el zacatecano, además, recurre a la prosopopeya y al humor. Tres gusanos comentan los cadáveres que se han comido recientemente. La cuestión no es evidente, pero tampoco es ambigua. Se trata de un comentario irónico al miedo ante la putrefacción de la carne. Los tres cadáveres coinciden en haber intentado evitar la descomposición natural del cuerpo. El primero es definido como un marido, el segundo como un filósofo y el tercero como una mujer sentimental. Los gusanos se burlan o se quejan de los vanos intentos por escapar de ellos y cuentan qué parte del cadáver se comieron. El narrador termina, como lo haría un irónico narrador baudelairiano, con una conclusión que alude apenas al sentido de la fábula: “Convinieron los tres gusanos en que el temor, la indiferencia y el odio serán baldíos mientras los cainitas no sepan entregar, en vez de su cadáver, su bagazo...” (LV: p. 314).

Además del cuento y la fábula, la narración también se manifestará en los textos de Velarde como crónica, aunque sea en párrafos o fragmentos, efecto debido, como ya he señalado, a la tradición prosística modernista. Pero mientras Baudelaire frecuenta los recursos narrativos, Velarde prefiere el ensayo. Este rasgo no distingue sus prosas; al contrario, también las vincula a sus versos. El poeta de la introspección seguirá el ejemplo de Montaigne y se servirá de la prosa, con mayor lirismo, para analizarse a sí mismo. Pero se diferencia del inventor del ensayo en el sentido de su escritura. Montaigne empieza, como él mismo explica, en el yo, para terminar hablando sobre la condición humana. En “Obra maestra”, texto que abre *El minuterero*, Velarde comienza con una imagen poética, que lo lleva a reflexionar sobre la soltería en términos generales y que concluye en una justificación sobre

su decisión personal de no tener hijos; es decir, Velarde comienza su camino reflexivo en la condición humana y termina en el yo. Esta fórmula, debo aclarar, es frecuente, pero tampoco es absoluta ni mayoritaria.

En los poemas en prosa ensayísticos de Velarde, los tropos y el lirismo no funcionan meramente como florituras añadidas, sino que sirven a la argumentación. El poeta provee la idea de una imagen que acaso no la vuelve más clara, pero le otorga una mayor solidez expresiva. Sus exclamaciones líricas son parte de la argumentación, como ocurre en “La flor punitiva”, un texto en el que parece hablar en términos generales, pero expresa más bien una convicción sobre su forma de entender la sexualidad.

Hay que añadir que Velarde, así como usa digresiones líricas en sus cuentos y crónicas, también se vale de digresiones ensayísticas. Y que hay poemas en prosa en los que se sirve de varios recursos, como en “La última flecha”, donde las imágenes poéticas desarrollan una reflexión sobre el tiempo, sin impedir la aparición de líneas narrativas o argumentativas. Pareciera, por momentos, que se trata de un ensayo en el que quiere persuadir al lector de su interpretación particular sobre el tiempo, pero hacia el final se convierte en un poema en el que se manifiesta la condición temporal del ser humano. La reflexión ensayística deriva en lamento lírico.

El propósito de convertir la prosa en poesía tuvo su contraparte en los versos de ambos poetas, aunque de manera distinta: su lirismo se define, entre otras cosas, por lo prosaico. En Baudelaire el prosaísmo rara vez aparece en las palabras o las frases y se encuentra, sobre todo, en la representación. Parte de su programa de encontrar la belleza en el mal implicaba una descripción más cruda de la realidad, una observación impúdica de la urbe y una mayor cercanía a la materia, lo cual no estaba vedado para la prosa, pero sí para la poesía. El prosaísmo aparece también como un efecto de su comprensión de la contradictoria conciencia

humana. Baudelaire no tuvo que rechazar ni refutar los ideales románticos; le bastó con contraponerlos a la realidad y reducirlos a su condición de añoranza. No reniega del lirismo, pero entiende que no puede usarlo para maquillar la situación real de cualquier poeta. Conserva la solemnidad romántica, pero añade la ironía moderna. Si ve un cisne en la calle, mencionará el lodo que ensucia su plumaje. Así que, cuando leamos sus poemas en prosa, junto con el lirismo que introduce en ellos, conviene reconocer también el prosaísmo poético, que descubre, en ese formato breve, otros espacios y posibilidades. No olvidemos que los escribe con el afán de hacer poesía sobre París: “C’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant” (B, I: p. 276). Ahí comienza la modernidad de Baudelaire: en vez de ver la vida moderna como una negación de la poesía, la vio como una nueva veta, y esa posibilidad ofrecía caminos llamativos en la prosa y lo prosaico.

En el lenguaje lírico de López Velarde, el prosaísmo ya se manifiesta, con mayor frecuencia, en las frases y las palabras. Pero también se encuentra en la representación de la cotidianidad. Ya he mencionado que este rasgo se debe a un deseo de hablar de la experiencia inmediata, la cual es parte importante de la introspección del poeta. Hay que añadir que este prosaísmo forma parte de la transformación que sufrió la estética modernista, con la notable excepción precursora de Martí. Dicho en términos formales, el modernismo empieza con prosas líricas y termina en la ironía y el desencanto del verso prosaico. Cuando Vallejo escribe, algunos años después, que “prosa” sus versos, el comentario va más allá del formato. Sigue en el mismo camino que Baudelaire: meter en los versos el prosaísmo de la vida.

III.2.5. *Friolenta y cardenalicia: comparación de necrofilias*

En dos de las pocas ocasiones en que López Velarde cita a Baudelaire, lo hace para hablar sobre la relación entre el sexo y la muerte. Si antes hemos visto, en ambos poetas, sus complicadas dualidades, ahora observaremos esa síntesis compartida: la cercanía del lecho y la tumba. Esta conjunción es un lugar común de las culturas occidentales, pero el poeta zacatecano se interesa en específico por la representación baudelairiana del tema, en la que el acto sexual parece concluir en un *memento mori*: “según la torturante insinuación de Baudelaire, las alcobas no preparan más que el hediondo festín de las fosas” (LV: p. 516). Esta cita no es una paráfrasis, sino una interpretación. Hasta donde sé, el poeta francés no expresa tal cual esa idea en ninguna parte, aunque algunos poemas la representan o la sugieren. Acaso López Velarde interpretaba a partir de los siguientes versos:

Et la bière et l’alcôve en blasphèmes fécondes
Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes soeurs,
De terribles plaisirs et d’affreuses douceurs. (B, I: p. 115)

Estos versos pertenecen a “Les deux bonnes soeurs”, soneto en el que el poeta invoca al Libertinaje (“Débauche”) y la Muerte, las dos hermanas a las que alude el título. La alcoba no aparece como una preparación para el féretro, pero sí se confunde con él, y ambos comparten ese par de oxímoros: los placeres terribles y las espantosas dulzuras.

Tal vez López Velarde recordaba “Remords posthume”, poema que cita para referir, también, la relación entre el sexo y la muerte: “¿Cuál de ellos [los espíritus fuertes], imitando a Baudelaire, llamará cortesana incompleta a la que en su primera noche de cementerio no sabe provocar el celo de los muertos?” (LV: p. 462). Ya he señalado que, en esta cita, López Velarde probablemente se sirve de la traducción de Balbino Dávalos o de la de Marquina, en cuyas versiones la “courtisane imparfaite” de *Les fleurs du mal* recibe el adjetivo “incompleta”. Sin embargo, sobre el resto de la cita el cambio en el significado no procede

de los traductores, sino de una modificación velardiana. En el original se reclama a la prostituta “De n’ avoir pas connu ce que pleurent les morts” (B, I: p. 35); en la versión de Dávalos: “no saber, de los muertos, lo que exita [*sic*] el lamento”;³⁴¹ y en la de Marquina: “con cerrar tus oídos a todo sufrimiento”.³⁴² “Provocar el celo” de los muertos es invención del zacatecano. Sin embargo, no se alejaba mucho de Baudelaire cuando imaginaba cadáveres erotizados. Si sospecho que pensaba en este poema cuando adjudica a Baudelaire la idea del sexo como preparación para la muerte, se debe a que, en el primer cuarteto, se confunden el lecho y la tumba: “Et lorsque tu n’ auras pour alcôve et manoir / Qu’ un caveau pluvieux et qu’ une fosse creuse” (B, I: p. 34). En el lecho de la pasión, el autor de *Les fleurs du mal*, renovando un tópico barroco, observa una analogía con el “descanso” en la tumba. La idea cautivó a Velarde, quien reflexionaba sobre la esterilidad y la nada en relación al acto sexual.

Ambos poetas se muestran constantemente conscientes de su muerte y ambos también coinciden en imaginar sus propios cadáveres. Baudelaire escribe “Le mort joyeux”, en donde desprecia los ritos funerarios —algo con lo que Velarde no concordaría— y se interesa por la parte material de la muerte, es decir, la putrefacción del cuerpo:

Je hais les testaments et je hais les tombeaux ;
Plutôt que d’ implorer une larme du monde,
Vivant, j’ aimerais mieux inviter les corbeaux
À saigner tous les bouts de ma carcasse immonde (B, I: p. 70).

En este poema, irónico, el poeta se representa llegando feliz a la muerte, la cual imagina como un acceso a la libertad y como el fin del dolor. No se trata de una visión metafísica. El poeta no goza por llegar a otro mundo, sino por desaparecer de éste. Si la vida está cargada

³⁴¹ Dávalos, *op. cit.*, p. 37.

³⁴² Baudelaire, *Las flores del mal*, p. 119.

de tedio y sufrimiento, su final aparece como un descanso. En “Brumes et pluies”, el poeta agradece a la niebla y la lluvia de otoño e invierno por rodearlo con una atmósfera fúnebre:

Ô fins d’automne, hivers, printemps trempés de boue
Endormeuses saisons ! je vous aime et vous loue
D’envelopper ainsi mon coeur et mon cerveau
D’un linceul vaporeux et d’un vague tombeau (B, I: p. 100).

En estos versos el poeta no se sirve de la referencia material de la putrefacción, pues le basta deleitarse con las analogías fúnebres entre el ambiente invernal y el fin de la vida. El paisaje melancólico del invierno corresponde a su alma “muerta”. Los románticos habían convivido con la angustia y la fascinación ante la muerte. Baudelaire lleva esa fascinación más allá y trasciende la angustia, pues se deleita con la imagen posible de su propio cadáver. Su melancolía se deberá al tiempo; si la muerte significa el fin de la existencia temporal, entonces puede convertirla en otro de sus ideales, ya sea en su grotesca forma material o en su analogía paisajística.

Con un humor más mundano, López Velarde también representará la putrefacción de su cuerpo en “Un lacónico grito”. Se sirve de un recurso singular: cita sus propias palabras e ironiza su propio discurso –otro hallazgo de su poesía. Tanto en los versos directos como en aquellos que pone entre comillas, el poeta le habla a su alma, a quien primero, entre comillas, le dice que ““mañana has de volver / al metálico nimbus”” (LV: p. 171). Pero esta idealización metafísica es rebajada de inmediato por la conciencia de su mortalidad. El poeta contrasta el retorno del alma a la eternidad con la aniquilación del cuerpo:

Mas mi labio que osa
decir palabras de inmortalidad,
se ha de pudrir en la húmeda
tiniebla de la fosa. (LV: p. 171)

Esta estructura adversativa se repite en la segunda estrofa, en la cual imagina que su corazón “engendrará al gusano”. Al final, la conciencia material de su cuerpo lleva al poeta a una

negación metafísica. Ya no cree ni en sus ideales ni en la sobrevivencia de su alma tras la muerte. El desencanto es vertido en cuatro de sus mejores versos:

sólo serás en breve
un lacónico grito
y un desastre de plumas, cual rizada
y dispersada nieve. (LV: pp. 171-172)

Velarde encuentra la imposibilidad de sus ideales en la experiencia inmediata de la vida; también la descubre en el desvanecimiento corporal. Las palabras sobre la inmortalidad salen de un cuerpo que habrá de morir. Después de entenderse a sí mismo en la dualidad conflictiva cuerpo-alma, perder uno de los dos elementos significa perderse por entero. A causa del humor, la herejía velardiana pasa casi inadvertida: le resulta difícil creer en un más allá incorpóreo.

En el lecho, los dos poetas encontrarán una analogía –y con ella una síntesis– entre dos fenómenos corporales: la putrefacción y el erotismo. Baudelaire preferirá las comparaciones más grotescas y explícitas. En un verso, el poeta se acerca a su amante “Comme après un cadavre un choeur de vermisseeaux” (B, I: p. 27); en ese mismo poema (“Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne”), declara que la amante lo atrae por su frialdad: “cette froideur par où tu m’es plus belle !” En otro, cuenta que estaba acostado junto a una prostituta “Comme au long d’un cadavre un cadavre étendu” (B, I: p. 34). Y en “Les métamorphoses du vampire”, la amante se convierte, después del sexo, en un esqueleto. Las tres analogías son diferentes –en una el poeta es el gusano, en otra ambos amantes parecen cadáveres y en la última sólo el cuerpo de la mujer se descompone–, pero las tres expresan la cercanía entre lo erótico y lo macabro. Esta cercanía refiere, por una parte, la angustia poscoital; por otra, concluye en un proceso de conciencia que comienza en el placer y termina en el redescubrimiento de la condición corporal y mortal del ser humano.

Baudelaire también se sirve de la analogía en sentido contrario: los cuerpos en descomposición pueden parecer cuerpos erotizados, como lo descubre en una carroña que observa, durante un paseo en la ciudad, junto a su amada:

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons. (B, I: p. 31)

El poema concluye cuando, en otra reelaboración del motivo barroco, le recuerda a su amada que habrá de morir y padecer el mismo destino de la carroña:

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera des baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés ! (B, I: p. 32)

También se repite el tópico del poeta que inmortaliza a su mujer en sus versos, pero ahora con ironía. Velarde duda de la eternidad del alma ante la irrefutable descomposición material; Baudelaire afirma que guardará la forma de sus “amores descompuestos”. La mujer queda resguardada en el poema, pero como un cadáver. En otro poema, el poeta se compara a un gusano; en éste cambia la imagen y ahora es el gusano el que, como un amante, se come (literalmente) a besos el cuerpo de la mujer.

José Luis Martínez juzga que sólo un poema de Velarde es auténticamente baudelairiano: “En un caso único, ‘Te honro en el espanto’, aparecen un ambiente y un espíritu que han dejado de ser los de los afanes angélicos y de pecador arrepentido del resto de su obra para proclamarse tan satánico o perverso como pudo serlo su modelo” (LV: pp. 15-16). No creo que el resto de la obra de Velarde represente el conflicto de un pecador arrepentido. Su personaje es más complejo. Tampoco considero que en este poema Velarde sea satánico o perverso. A pesar de estos desatinos, la intuición de Martínez es acertada. El poema coincide con la estética baudelairiana en la necrofilia, lo cual no evita que el desarrollo

del tópico sea propio. Como me lo ha hecho notar Anthony Stanton, Velarde llega más lejos que Baudelaire, pues representa una situación que el francés nunca describió: el encuentro erótico con una mujer muerta.

Las referencias de Velarde a la destrucción del cuerpo son sutiles; también lo son las alusiones sexuales. El cuerpo de la amada lo hace consciente de la muerte:

Ya que tu voz, como un muelle vapor, me baña
y mis ojos, tributos a la eterna guadaña,
por ti osan mirar de frente el ataúd (LV: p. 229).

Esta conciencia se debe sobre todo al juego simbolista de hallar analogías en las percepciones. A diferencia de Baudelaire, Velarde evita lo grotesco y la descomposición de la carne, por lo que el cuerpo de su amada pasa, en un salto retórico, al esqueleto. Pero, igual que el francés, encuentra en la recámara una imagen lóbrega:

te honro en el espanto de una perdida alcoba
de nigromante, en que tu yerta faz se arroba
sobre una tibia, como sobre un cabezal.

Además de aludir a sus supersticiones, la mención del nigromante comprueba la relación entre el amor y lo escatológico: en el lecho se invoca a la muerte; el deseado encuentro con la amada difunta es imaginado mediante el erotismo. Honra a la amada porque le otorga la conciencia de su mortalidad; en esta conciencia mortal-erótica le brinda un poco de armonía, en medio del caos de la existencia. Tampoco para Velarde la muerte resulta abominable. Lo espanta, pero la acepta:

y porque eres, Amada, la armoniosa elegida
de mi sangre, sintiendo que la convulsa vida
es un puente de abismo en que vamos tú y yo,
mis besos te recorren en devotas hileras
encima de un sacrílego manto de calaveras
como sobre una erótica ficha de dominó.

Velarde no sugiere, como Baudelaire, que la muerte sea un descanso del tedio. Pero si la vida le parece convulsa y un puente de abismo, la muerte aparece erotizada y, por lo tanto, armónica. Al final se revela que la sacrílega devoción se debe a que la Amada le recuerda a la muerte. En ese espanto descubre una consolación. No hay que pasar por alto la mayúscula de la Amada. Se trata de un ideal alcanzado, por decirlo así. Este recurso también lo distingue del francés. Velarde no dedica esa devoción necrofílica a cualquier mujer, sino a la “armoniosa elegida”. A este prototipo religioso se debe la mayúscula. El amor imposible en vida se vuelve realizable cuando la vida se acaba.

Hay otro poema en el que trata la cercanía entre lo escatológico y lo erótico, y también en él recurre a las mayúsculas. Pero en “La última odalisca” la tipografía tiene su causa en la alegoría:

Voluptuosa Melancolía:
en tu talle mórbido enrosca
el Placer su caligrafía
y la Muerte su garabato,
y en un clima de ala de mosca
la Lujuria toca a rebato. (LV: p. 220)

Los versos desarrollan una metáfora corporal de la melancolía “voluptuosa” –un adjetivo usado con frecuencia por Baudelaire. Placer y muerte coinciden en ser escrituras que se posan en el cuerpo de la melancolía; pero el primero es caligrafía y el segundo un garabato. El placer tiene forma, la muerte es una escritura absurda. El poeta no niega la parte negativa de la conjunción de lo fúnebre y lo erótico: la melancolía y el espanto. Pero eso, en vez de disminuir su necrofilia, acaso la incita.

“La última odalisca” trata, entre otras cosas, sobre la disfunción sexual. También este temido padecimiento hará al poeta pensar en la muerte. Lo anticipa como una defunción en vida: “un día, al entreabrir los ojos, / antes que muera estaré muerto”. “Hormigas”, otro

poema que refiere la temida pérdida de la potencia erótica, concluye en un pensamiento fatalista. Pero, en esta ocasión, el poeta no piensa en la muerte propia, sino en la de la Amada:

Antes de que deserten mis hormigas, Amada,
déjalas caminar camino de tu boca
a que apuren los viáticos del sanguinario fruto
que desde sarracenos oasis me provoca.

Antes de que tus labios mueran, para mi luto,
dámelos en el crítico umbral del cementerio
como perfume y pan y tósigo y cauterio. (LV: p. 212)

La inminencia de la muerte provoca la urgencia del erotismo. Pero aquí la pasión sexual no sólo desemboca en una analogía con la muerte, sino en una imagen en la que los amantes se besan por última vez en el cementerio, y no en el lecho. El poeta quiere robarle a la vida, incluso en “el crítico umbral”, un momento de pasión. El beso, a su vez, se compara con una variedad de funciones: afecta el olfato y el gusto, y es veneno y cura. La relación entre el lecho y la tumba resulta contradictoria. Si bien le recuerda a la muerte, el erotismo también presenta analogías con varios placeres sexuales que la muerte le impediría. El poeta quiere aprovechar hasta el último momento posible el goce. Pero esa voracidad pasional se origina en la conciencia de la pérdida que conlleva la muerte, y no sólo la pérdida del propio cuerpo, pues también piensa en la defunción de la mujer.

Velarde no asume su necrofilia como una elección. En su poesía, la cercanía del amor y la muerte es parte de la definición velardiana del amor, al menos en *Zozobra*, como lo muestran estos versos:

la dicha de amar es un galope
del corazón sin brida, por el desfiladero
de la muerte. (LV: p. 185)

El dramatismo de la definición está diluido por el resto de los irónicos versos que la acompaña, pues pertenece a “Para el zenzontle impávido...”. Sin embargo, aunque lamentar

que un zenzontle desconozca la “dicha del amor” es un toque humorístico, esta concepción del amor no se desmiente. La felicidad del erotismo, para Velarde, consiste precisamente en que se acerca al final de la vida. Lo macabro, antes que una condición molesta de la pasión, se revela como uno de los aspectos que la vuelven atractiva.

Aunque la desarrolla mejor en *Zozobra*, la necrofilia velardiana se manifiesta desde sus primeros poemas. Acaso donde es más obvio es en “Rosa mística”, escrito, al parecer, en 1907. Todo el poema refiere la cercanía del amor con la muerte, pero los versos que concluyen la tercera estrofa sintetizan la idea: “tan solo puedo quererte / con amor de camposanto” (LV: p. 110). Velarde desarrollará este amor de camposanto en tres formas, cada una de las cuales refiere a un tipo distinto de relación con la muerte, los tres siempre mediados por la mujer: la muerta, la enlutada y la de los guantes negros. El amor por la muerta se expresa como lamento –una elegía no necesariamente necrofílica, pues una cosa es erotizar los cadáveres y otra hablar de una amante fallecida. En uno de los poemas donde aparece esta lamentación, la muerta es todavía agonizante. Velarde escribió “Hoy como nunca...” desde la perspectiva del amante que vive en “el minuto de hielo en que los pies que amamos / han de pisar el hielo de la fúnebre barca” (LV: p. 179). Esta forma del amor funerario no es original ni extraña, lo cual tampoco implica que las imágenes y los tropos del poema no sean singulares. En este caso, la relación entre el amor y la muerte es sentimental y no sexual: la muerte como otra forma del desamor. Pero ese luto es un rito que no termina:

No soy más que una nave de parroquia en penuria,
nave en que se celebran eternos funerales,
porque una lluvia terca no permite
sacar el ataúd a las calles rurales. (LV: p. 179)

Tampoco esta idea es novedosa, pero tiene un matiz dentro de la poética velardiana. El poeta que admirará la estética del luto es él mismo, a causa del amor por una muerta, un enlutado que no logra superar el rito; es decir, el rito funerario se convierte en una forma de existir.

Más singular es la representación y el elogio de la mujer enlutada. Aquí su necrofilia se separa más de la de Baudelaire, quien solía preferir la parte perceptible de los ritos religiosos –la más fácil de transgredir con su forma del sacrilegio– a la simbólica o cultural. El gusto velardiano por la estética del luto es, valga la obviedad, parte del catolicismo del poeta. Una de las mujeres enlutadas que elogia es la patrona de Jerez. Nótese que el poeta, tras referir a la virgen, describe una imagen vitalista de su pueblo:

Vestida de luto eres,
Nuestra Señora de la Soledad,
un triángulo sombrío
que preside la lúcida neblina
del valle; la arboleda que se arropa
de las cocinas en el humo lento;
la familiaridad de las montañas;
el caserío de estallante cal;
el bienestar oscuro del rebaño,
y la dicha radiante de los hombres. (LV: p. 172)

El poeta busca a la virgen para salir de la melancolía y encontrar los placeres castos de la existencia; además, le agradece por consolar a su amada. Sus atavíos funerarios, por lo tanto, sólo tienen la relevancia de asemejar su figura religiosa a las otras mujeres en luto.

Otra de las memorables mujeres vestidas de negro es la prima Águeda, caracterizada

con un contradictorio
prestigio de almidón y de temible
luto ceremonioso. (LV: p. 143)

Como lo advierte el poeta, en esta época de su vida, en vez de la necrofilia está la contradicción. El luto, de hecho, aparece como la antítesis de la sensualidad, sugerida en la metonimia de los ojos verdes. Pero este poema pertenece a *La sangre devota*. Habrá que

esperar a *Zozobra*, en específico a “Día 13”, para encontrar la necrofilia del luto: una mujer que resulta atractiva para el poeta por su fúnebre atavío. El “corazón retrógrado” puede ser interpretado, al menos, en dos sentidos. Uno señala la voluntad de recuperar el pasado mediante la rememoración. A ese sentido puede sumarse el del gusto por lo macabro, pues el gusto escatológico es, a su modo, un gusto retrógrado: el deleite de la decadencia. Esta mujer enlutada adquiere un significado especial por la fecha en que la conoce el poeta: un día 13, día de mal agüero, según la superstición tradicional. Si el gusto por lo ritual lo aleja del autor de *Le spleen de Paris*, hay en este poema un concepto oximorónico que los acerca: la oscuridad luminosa. Así que el gusto por el luto de esta mujer en específico no es sólo el luto, sino la iluminación que encuentra en la negrura de su atuendo:

Adivinaba mi acucioso espíritu
tus blancas y fulmíneas paradojas:
el centelleo de tus zapatillas,
la llamarada de tu falda lúgubre,
el látigo incisivo de tus cejas
y el negro luminar de tus cabellos. (LV: p. 191)

La imagen de la falda se asemeja bastante a otra de Baudelaire, que se encuentra en “Le crépuscule du soir”, un poema en prosa en el que el poeta admira la iluminación espiritual que le provee el paisaje nocturno: “La nuit, qui mettait ses ténèbres dans leur esprit [el de dos de sus amigos], fait la lumière dans le mien” (B, I: p. 312). La iluminación no será sólo espiritual. El poeta también admira la plasticidad de las luces que provee el crepúsculo, las cuales “imitent tous les sentiments compliqués qui luttent dans le coeur de l’homme aux heures solennelles de la vie”. Después compara el crepúsculo con el vestido de una bailarina. Entonces aparece la falda resplandeciente: “On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d’une jupe éclatante, comme sous le noir présent transperce le délicieux passé”. El pasaje es,

borgeanamente, precursor de Velarde. No me atrevería a afirmar que el mexicano tomó de ahí su imagen, pero la coincidencia asombra.³⁴³ No se trataría de una alusión, sino de una apropiación magnífica.

En el capítulo anterior he mencionado que, para Baudelaire, el mal es un faro irónico, es decir, una forma de conocimiento que ilumina la conciencia. Conceptos comúnmente asociados a la oscuridad y la noche, el diablo y el mal, son convertidos en conceptos ilustrados. Pero la oscuridad luminosa, tal cual, tiene un desarrollo más evidente en “Le désir de peindre”, otro poema en prosa. El procedimiento es similar al faro irónico, pero ahora no revierte el valor del mal, sino que transforma el sol negro de la melancolía –que Nerval tomó de Durero– en la metáfora de una mujer cuya aparición lo hace feliz: “Je la comparerais à un soleil noir, si l’on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur” (B, I: p. 340). El final es necrofílico, en una manera que se volverá un tópico decadentista: “celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard”. No es, como en Velarde, una mujer enlutada, pero el poeta indica: “En elle le noir abonde”.

La oscuridad luminosa depende de la perspectiva de ambos poetas. En el caso de Baudelaire, el efecto corresponde al deseo de trastocar los valores estéticos y morales. En el de Velarde, esa negrura es significativa para “mi corazón oscurantista”. Las manifestaciones comunes de la mala suerte –regar la sal, romper un espejo– resultarán afortunadas para el poeta, pues le recordarán esa mujer:

Superstición, consérvame el radioso
vértigo del minuto perdurable
en que su traje negro devoraba
la luz desprevenida del cenit,
y en que su falda lúgubre era un bólido

³⁴³ Octavio Paz, en “Nocturno de San Ildefonso”, retoma la imagen dislocándola. Además, junta a Velarde con Nerval: “un taconeo lúgubre, lascivo: / bajo un cielo de hollín / la llamarada de una falda. / C’est la mort –ou la morte” (*Obra poética*, p. 631).

por un cielo de hollín sobrecogido... (LV: pp. 191-192)

La mujer enlutada le gusta, no por el luto en sí, sino por la luz que descubre en ella. La necrofilia está reducida, pues lo relevante del luto no es la muerte, sino la negrura y su asociación convencional con la mala fortuna. Pero es coherente con la necrofilia. No sorprende que dos poetas que consideran erótica la muerte encuentren luz en la oscuridad.

El punto climático de la necrofilia velardiana es “El sueño de los guantes negros”, donde el poeta sueña que se encuentra con su amante resucitada. Lo fúnebre desborda el atuendo de la mujer y abarca toda la ciudad: “Soñé que la ciudad estaba dentro / del más bien muerto de los mares muertos” (LV: p. 258). El encuentro erótico se limita a la unión de las manos. La resucitada aparece como una figura religiosa, elevada; de ahí que: “Para volar a ti, le dio su vuelo / el Espíritu Santo a mi esqueleto”. El poeta se refiere a sí mismo como si su cuerpo se hubiera reducido a su estructura ósea. Esta sospechosa sinécdoque corresponde a la ambigüedad sobre el cuerpo de la amada: “¿Conservabas tu carne en cada hueso?”. El encuentro necrofilico, disimulado por las prendas, consiste en un contacto descarnado: “quedarán ya tus huesos en mis huesos”, verso que se parece –si no reelabora– a uno de Lugones en “Nebulosa Thulé”, de *Las montañas del oro* (1897): “¡Une tu frágil esqueleto al mío –para soñar la vida, oh reina rubia!”.³⁴⁴ En el poema de Velarde, más que la vida, los amantes sueñan la muerte. Pero la idealización es la misma: un amor que sobrevive en el más allá. O incluso la muerte representa un espacio donde por fin es posible el amor: “La muerte, terror final, certeza absoluta, es una fuente especial de voluptuosidad y, paradójicamente, la oportunidad única de preservar en los amantes una misma felicidad”.³⁴⁵

³⁴⁴ Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas*, Aguilar, Madrid, 1952, p. 67. Además, el poema, en general, se parece a otro de Lugones: “El canto de la angustia”.

³⁴⁵ Felipe Garrido, “La pasión risible”, en *Minutos velardianos*, p. 105.

Baudelaire no soñará resucitadas esqueléticas, pero expresará un gusto estético por el esqueleto en sí, un gusto más plástico que erótico. En “Danse macabre”, el poeta declara: “Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher !” (B, I: p. 97). Como ya hemos visto, la erotización necrofílica ocurrirá, para Baudelaire, sobre todo en la putrefacción. La limpidez de los huesos se halla muy lejos ya del placer de la carne, aunque sigue obedeciendo al mismo impulso postromántico de hallar belleza en lo grotesco y lo temido. La idea también se desarrolla en el *Salon de 1859*:

Le sculpteur comprit bien vite tout ce qu’il y a de beauté mystérieuse et abstraite dans cette maigre carcasse, à qui la chair sert d’habit, et qui est comme le plan du poème humain. Et cette grâce, caressante, mordante, presque scientifique, se dresse à son tour, claire et purifiée des souillures de l’humus, parmi les grâces innombrables que l’Art avait déjà extraites de l’ignorante Nature. (B, II: p. 678)

El párrafo termina con un elogio memorable: “Il a réussi [Émile Hébert, con su escultura *Toujours et jamais*], et son fantôme est *plein de vide*”. Baudelaire admira la forma purificada de los esqueletos. Dado que no tiene una imagen del alma liberada del cuerpo, se deleita con este otro cuerpo limpio de sangre y carne. También es esta búsqueda de purificación lo que explica la necrofilia velardiana, quien acaso no podría amar ni encontrar sensual un cuerpo en descomposición. Su necrofilia es, en este sentido, límpida. Pareciera sugerir que el amor no depende sólo de la carne, dado que los esqueletos pueden amarse. Sin embargo, los esqueletos velardianos sólo están purificados de carne, pues al final de su poema admite un sutil toque grotesco. Su idealización de la muerte amorosa no niega la realidad escatológica de la materia: “la ceniza y [...] del cementerio / gusté cual rosa [...]” (LV: p. 259).³⁴⁶

³⁴⁶ Aunque cito la edición de José Luis Martínez, he decidido no incluir las palabras que añade entre corchetes a este poema incompleto. El crítico no argumenta en ningún momento su decisión; sus adiciones no cuentan como conjeturas, sino como rellenos arbitrarios. Además, como propone Canfield: “La última imagen del poema ha quedado trunca; pero no deja dudas sobre sus connotaciones necrofílicas” (*op. cit.*).

III.2.6. La embriaguez del espíritu

Hay otro aspecto que caracteriza a la mujer enlutada de “Día 13” y que tiene relación con la poesía baudelairiana: la embriaguez. He preferido, en vez de una apurada digresión, dedicarle este breve apartado, pues se trata de una idea que aparece en varios poemas de la obra de Velarde y que se relaciona con el conflicto de la dualidad entre ensueño y fastidio. En ambos poetas se trata de la sabida alteración de las percepciones, pero dotada además de un sentido espiritual. Hablan de ella como de un estado excepcional e ideal de la existencia. No es una idea nueva y es fácil asociarla al éxtasis místico o a ritos religiosos que requieren embriagarse. Que la idea sea manida no impide que los poetas logren darle un sentido particular.

El interés de Baudelaire por las drogas fue y sigue siendo famoso. Lo importante para él es el resultado, que no define como estupefacción, sino como un goce del espíritu. “Enivrez-vous”, uno de sus poemas en prosa, declara este ideal: “Il faut être toujours ivre. Tout est là : c’est l’unique question. Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve” (B, I: p. 337). Para Baudelaire, la embriaguez permite escapar de la angustia provocada por la conciencia del tiempo. No importa cómo se llegue a ese estado, si con sustancias o con experiencias estéticas o existenciales: “Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous”. La idea no es sólo escapista, sino vitalista; se huye de la conciencia temporal, pero también se refinan los sentidos. El goce del espíritu corresponde al del cuerpo.

En “Bénédiction”, para la caracterización del poeta, lo imagina hipersensible y “ebrio” desde la infancia:

Pourtant, sous la tutelle invisible d’un Ange,
L’Enfant déshérité s’enivre de soleil,
Et dans tout ce qu’il boit et dans tout ce qu’il mange

Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil. (B, I: p. 7)

Algo similar dice, en “Le voyage”, sobre los viajeros que sobreviven a los hechizos de Circe: “Pour n’être pas changés en bêtes, ils s’enivrent / D’espace et de lumière et de cieux embrasés” (B, I: p. 130). La embriaguez perceptiva no está asociada, como lo será para los bohemios decadentistas, a la noche, sino a los ambientes solares y luminosos. Más que un escape, se trata de una apertura de la conciencia. La embriaguez se convierte en una versión moderna del éxtasis de los místicos, pero para el poeta francés ya no consiste en comunicarse con lo divino, sino con el mundo material, en donde se satisface lo sensual. La embriaguez constituye, de esta manera, otro ideal de su teoría de las correspondencias. Por ello dedica uno de los párrafos sobre el hachisch, en *Les paradis artificiels*, para explicar la relación entre la embriaguez y las analogías simbolistas: “Cependant se développe cet état mystérieux et temporaire de l’esprit, où la profondeur de la vie, herisée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu’il soit, qu’on a sous les yeux, – où le premier objet venu devient symbole parlant” (B, I: p. 430). Así que la embriaguez no sólo desconecta del tiempo a quien la experimenta, sino que además lo comunica con los “símbolos parlantes” de la naturaleza. Se trata, entonces, de un método sensitivo para experimentar el mundo, es decir, un método para hacer poesía.

Para ambos poetas es un estado ideal de la conciencia. ¿Pero qué tan similar es la embriaguez velardiana a la de Baudelaire? La idea velardiana de la embriaguez aparece desde los primeros poemas y se desarrolla con mejor resultado en *Zozobra*. En “Pobrecilla sonámbula”, de *La sangre devota*, el poeta habla de una mujer que vuelve “inocente a los hombres y las cosas” (LV: p. 142). Como en varios poemas de ese libro, Velarde admira en ella una pureza asociada a lo religioso. Su rostro es “como un éxtasis / que se dilata en una transparencia”. En esa imagen, según le dice ella al poeta, éste encuentra a su vez la imagen

de “la clara embriaguez de tu conciencia”. En la embriaguez inocente de la amada, el poeta encuentra un reflejo de la propia.

Una diferencia notable entre la embriaguez de Baudelaire y la de Velarde es que para el primero consiste en un acto de soledad y para el segundo depende de una correspondencia amorosa. Por eso la embriaguez velardiana suele necesitar la presencia de una mujer. Como lo ha anotado Blanca Rodríguez, “en la suprarrealidad velardiana [la embriaguez] es equiparable al estado que obtendría mediante la unión mística a que aspiraba, de alguna manera, el poeta”.³⁴⁷ La unión amorosa, por lo tanto, se vuelve mística mediante la embriaguez. De ahí que las mujeres “embriagantes” de las que habla Velarde tengan algún aspecto religioso, ya sea el luto o la castidad. En “¿Qué será lo que espero?”, el poeta refiere a una mujer, de la que ha dicho que “en bienestar de placidez me embriagas” (LV: p. 169) y a quien ha llamado “persona etérea”. Quiere invocarla “con una *a* impregnada / del licor de un banquete espiritual” (LV: p. 170). Igual que la embriaguez baudelairiana, la de Velarde provee bienestar. En otros versos, el poeta imagina una embriaguez infinita:

Y pensar que pudimos
en una onda secreta
de embriaguez, deslizarnos,
valsando un vals sin fin, por el planeta... (LV: p. 174)

Sólo en ese estado excepcional puede experimentarse, al menos un momento, el ideal que casi siempre aparece imposible, lejano o deshecho.

Si en los poemas de *La sangre devota* se encuentra una definición de la embriaguez que resulta clara por obvia y convencional, en *Zozobra* el concepto se vuelve opaco y distintivo. En “Hormigas” lo hallamos vinculado al tiempo. El poeta dice que, a la vida:

³⁴⁷ Blanca Rodríguez, *El imaginario poético de Ramón López Velarde*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 176.

“responde, en la embriaguez de la encantada hora, / un encono de hormigas en mis venas voraces” (LV: p. 211). Su idea de la embriaguez, según lo sugiere en esa estrofa, es vitalista. El poeta no dice que logre huir de su conciencia temporal, pero ocurre durante una “encantada hora”, por lo que el tiempo corre de manera placentera y de forma que permite la apertura de las percepciones, de manera similar a como ocurre en los poemas de Baudelaire. Pareciera, además, que se trata de una excepción, pues la embriaguez no aparece reflejada en una mujer. Sin embargo, en las siguientes estrofas, el poeta vincula a su amada el vitalismo que describe.

En la enlutada de “Día 13”, la embriaguez se menciona reiteradamente y tiene una función central dentro del poema. Se trata, de hecho, del otro aspecto que define a la mujer, aparte del luto. Ambos rasgos comparten el efecto inesperado de la luminosidad: “Día 13 en que el filo de tu rostro / llevaba la embriaguez como un relámpago” (LV: p. 191). Como la luz, la embriaguez de la enlutada envuelve todo el ambiente, incluido el poeta:

¿En qué embriaguez bogaban tus pupilas
para que así pudiesen
narcotizarlo todo?

La mujer embriagante no es un tópico nuevo. Existe en la poesía amorosa de muchos tiempos y tipos, y también se repite, en cierta forma, en la *femme fatale*. La enlutada no es una mujer fatal, pero comparte con ella esa capacidad de “narcotizar” a su amante y la cercanía con la muerte, como si Velarde hubiera tomado el lugar común para darle un giro. En vez de ser una causa de perdición, esta mujer, ebria y embriagante, orienta espiritualmente al poeta. La oscuridad y la embriaguez se convierten en faros que iluminan el camino hacia el ideal del alma:

Tu tiniebla
guiaba mis latidos, cual guiaba
la columna de fuego al israelita.

Velarde desarrolla una idea de la embriaguez más reducida que el ideal baudelairiano, al menos en cuanto a los medios para conseguirla. Velarde depende del ser amado y de un contexto religioso. Pero su definición del éxtasis asociado a la embriaguez y sus resultados son similares: un estado sensorial refinado, en el que el tiempo pasa de forma placentera y se alcanza, por un momento, un ideal místico –aunque no por místico menos terrenal, como lo termina siendo todo misticismo, si lo pensamos bien.

Hay que agregar que la embriaguez espiritual que idealiza Velarde también manifiesta cómo idealiza a la mujer. La idea corresponde a su dualidad; por un lado la tendencia hacia lo sensual, por el otro las necesidades del espíritu. De ahí que sea la mujer quien le provea ese estado, pues también a ella la interpretará desde la liturgia, sin por ello negar su cuerpo. En ella se encuentran, siempre desde una perspectiva masculina limitada, los dos caminos de la pasión: el erótico y el religioso.

III.2.6. La herejía velardiana

Según Paz, otra semejanza importante entre Baudelaire y Velarde es su catolicismo complicado y, con ello, “la sistemática y voluntaria confusión entre el lenguaje religioso y el lenguaje erótico, no a la manera natural de los místicos sino con una suerte de exasperación blasfema... En una palabra, hay el mismo amor por el *sacrilegio*”.³⁴⁸ Pero Baudelaire, más que confundir, usurpa el lenguaje religioso para rendir devoción a una mujer. Su sacrilegio, como vimos en el capítulo sobre Tablada, consiste en negar la religión para afirmar su erotismo, o, para alterar la frase de Paz, en afirmar el amor mediante el sacrilegio. Profana la liturgia y la reduce a un deleite de los sentidos. Velarde coincide con él, como lo hizo

³⁴⁸ Paz, “El camino de la pasión”, p. 82.

Tablada, en la devoción religiosa por la amada. En su caso no hay usurpación, sino confusión, como señala Paz, pero una confusión que se debe a su deseo de integrar ambos polos. Los conflictos de la carne y el espíritu no lo hicieron decidirse, como Baudelaire, por el sacrilegio. Al contrario, buscaba la síntesis, y esa búsqueda termina en una herejía: quiere que eros se introduzca en la liturgia y que el amor sea religioso. O como lo expresó Carlos Monsiváis: “En López Velarde es obsesión casi omnímoda la identidad entre el culto religioso y la pasión sensual. O mejor, en la poesía de López Velarde es muy profunda la unidad entre la contemplación mística de lo sexual y la sexualización del mundo de las alegorías y los símbolos religiosos”.³⁴⁹

Pero si no practica el sacrilegio como Baudelaire y Tablada, Velarde sí coincide con ellos en una de las imágenes religiosas que refieren: Nuestra Señora de los Dolores. Ya que no es sacrílego, no la usará para compararla o igualarla a su amada. En 1913 le dedicó un texto en su columna de *El Eco de San Luis*, titulada “Dolorosa”. Como Baudelaire, el joven Velarde descubre en esta imagen la estética del dolor, pero no desde una perspectiva sádica, sino catártica. En la imagen de la Virgen, encuentra una sublimación del sufrimiento, el cual pierde su aspecto terrible y adquiere una belleza familiar: “Yo comprendí la belleza del dolor, mirando, en el altar de un crucero, la escultura de una mujer cuyas pupilas se nublan con una sombra simpática, cuyos dedos se enlazan como los dedos de una madre en desolación, y cuyas lágrimas corren sin esperanza sobre la castidad de las mejillas” (LV: p. 398). No es arbitrario que sea una figura femenina. No la compara con la amante ni la erotiza, pero sí descubre en ella un ideal casto de la mujer: “Reconozcamos en estas Dolorosas, que lo mismo presiden el fausto de las catedrales que la miseria de las parroquias aldeanas, la escultura de

³⁴⁹ Carlos Monsiváis, “López Velarde: el furor de gozar y de creer”, en *Minutos velardianos*, p. 165.

la Mujer, cuya principal excelencia radica tal vez en ser un vaso de lágrimas” (LV: p. 399). En “À une Madone” de Baudelaire, para igualar la imagen de su amada a la de la Virgen, el poeta le clava siete cuchillos metafóricos. Velarde encuentra en la representación de la Dolorosa, en cambio, la representación de todo el dolor femenino; nada de erotismo, sólo una idealización casta, en la cual se nota ya, sin embargo, la devoción a la mujer y la necesidad de vincularla a la liturgia.

La Dolorosa también es mencionada en “Cuaresmal”, poema de *La sangre devota*, en donde su imagen corresponde al dolor que define al poeta. Por ello, la boda debe ocurrir en un Viernes de Dolores, ante el altar de esa virgen específica: “y nos dará la Dolorosa / la bendición sacramental” (LV: p. 147). Además de corresponder al sufrimiento del poeta, la Virgen funciona como un elemento que legitima el amor con Fuensanta en un matrimonio cumplido dentro de las normas religiosas. Las referencias al catolicismo reafirman la espiritualidad del amor. El poeta dedica una estrofa a declarar que prefiere a Fuensanta por casta. Curiosamente, la castidad está referida por las manos, es decir, como si fuera una virtud de su cuerpo:

Fuensanta: al amor aventurero
de cálidas mujeres, azafatas
súbditas de la carne, te prefiero
por la frescura de tus manos gratas. (LV: p. 147)

El poeta prefiere a Fuensanta porque en ella encuentra la satisfacción espiritual, que, al menos en este caso, prefiere al placer de la carne. No podría consagrar sus amores en la iglesia con las cálidas azafatas. Cuando ubica sus amores en la iglesia, se trata de amores idealizados, es decir, espirituales antes que corpóreos.

La iglesia como lugar de enamoramiento aparece desde los primeros poemas. Acaso porque es más convencional, en uno de ellos, “Eucarística”, se acerca más al sacrilegio. El

poeta observa a su amada durante la liturgia: “te he visto comulgar entre azahares / de la iglesia en el ángulo desierto” (LV: p. 108). Si ella recibe la comunión de la iglesia, el poeta, en cambio, necesita recibirla de ella. No compara el lecho con un templo ni a su amada con una virgen, pero sí le otorga las funciones de la religión. Esta forma de usurpar las funciones del rito para otorgárselas a su amada lo asemeja a las profanaciones de los postrománticos. Es un amor no correspondido: “Pero tú te resistes, hostia ingrata” (LV: p. 109); sin embargo, el poeta no pierde la fe en que algún día la mujer de su devoción lo corresponderá:

aguardo humildemente, amada mía,
de rodillas al borde del camino
la luz de mi radiosa eucaristía.

Pero esta usurpación es aparente, pues no niega la religión, sino que la repite en el amor. En los poemas velardianos, el poeta no deja de asistir a la iglesia. Al contrario, la religión ocupa de tal modo su conciencia que sólo mediante ella puede entender sus relaciones sentimentales. Su devoción a la mujer no es un abandono de la fe tradicional. No traspasa lo religioso a lo erótico, sino que quiere que lo erótico sea incluido y legitimado por la religión. Por ello no escribirá, como lo hizo Tablada, ningún poema de satánico arrepentido.

Hay un soneto de 1907 que sí será deliberadamente sacrílego, pero este sacrilegio será particular. Se titula “A doña Inés de Ulloa”. El poeta desea visitar a la antigua amante de don Juan, en el convento en el que está recluida. El poeta lo expresa como si el encuentro con la monja fuera una forma de absolución de sus pecados: “De tus monjiles hábitos, contritos / absolución demandan mis delitos”. El poeta interpreta un posible encuentro erótico con la monja como un acto de redención. No es él quien profanará un lugar religioso; al contrario, imagina el encuentro hipotético como una forma de volver religioso al amor: “y haz llover en mi erótica locura / los besos conventuales de tu boca” (LV: p. 112). Lo que podría parecer un fetiche sacrílego termina siendo una forma de salvarse. En este poema no hay usurpación,

sino mediación. El amor con doña Inés es un recurso para cumplir con los deberes espirituales. Esa idea será la que aleje a Velarde del sacrilegio. El amor no es para él un sustituto de la religión, sino otra liturgia.

Pero si Velarde interpreta a la mujer como un medio para continuar la religión, no podrá negar que también en la mujer encuentra el erotismo. Es en ella donde intenta resolver la dualidad de su conciencia, pero fracasa. Su trayectoria poética comienza con tanteos sacrílegos, después aparenta, todavía en sus poemas juveniles, hallar una síntesis que favorece lo religioso, pero en *Zozobra* la vacilación se complica. A diferencia de los sacrílegos, Velarde no quiere cambiar la misa por la cama. Su deseo por la síntesis, como él mismo declara, le trae muchos problemas:

el afán temerario
de mezclar tierra y cielo, afán que me ha metido
en tan graves aprietos en el confesionario. (LV: 182)

No es la lamentación de un profanador arrepentido, sino la de un hereje insatisfecho. Sus problemas surgen al confesarse; no desea abandonar el catolicismo. En “Que sea para bien...” Velarde utiliza una de sus metáforas más arriesgadas respecto al sacrilegio. El poeta le atribuye a su amada un “milagro” de Cristo:

Ya no puedo dudar... Consumaste el prodigio
de, sin hacerme daño, sustituir mi agua clara
con un licor de uvas... Y yo bebo
el licor que tu mano me depara. (LV: p. 186).

La conversión del agua en vino narra el descubrimiento del erotismo. Pero recordemos que el licor que ella le provee no sólo señala un conocimiento erótico, sino también la embriaguez espiritual que hemos revisado en el apartado anterior. De nuevo, hay que matizar el atrevimiento. Velarde no intenta negar a Cristo, sino señalar el cambio que sobreviene en su espíritu cuando le es revelado el aspecto sexual de la vida. La voluntad de sintetizar lo

religioso y lo erótico no es sólo un capricho, sino el intento de armonizar dos aspectos de la vida que aparecen mezclados en su experiencia.

El conflicto queda irresuelto, no sólo a causa de la muerte temprana del poeta, sino porque se manifiesta irresoluble. En *El son del corazón*, pareciera que Velarde ha hallado, al menos en la mujer, la síntesis que resuelve el conflicto entre el erotismo y la religión. Así parece suceder en “El sueño de los guantes negros” y también en “El perro de San Roque”, poema donde la Mujer –como concepto más que como una persona concreta– forma parte de los deleites espirituales que el poeta encuentra en el mundo material:

Admiro el universo como un azul candado,
gusto del cristianismo porque el Rabí es poeta,
veo arriba el misterio de un único cometa
y adoro en la Mujer el misterio encarnado. (LV: p. 253)

La frase también se refiere a Cristo, al misterio de la encarnación. El verso en el que declara su “gusto” por el cristianismo evita la interpretación sacrílega del último verso, pero la complica. Justifica su cercanía a la religión mediante la poesía. El gesto de unir tierra y cielo, mujer y liturgia, también surge como un recurso poético para definir su conciencia. La Mujer no sustituye a Cristo, sino que, de nuevo, provee el erotismo como medio para alcanzar la espiritualidad. No reemplaza a Cristo, pero sí contiene el misterio de la encarnación. La síntesis es aparente o insuficiente, pues en el resto del poema aparecen varios versos que señalan el conflicto de su dualidad: “Mi carne es combustible y mi conciencia parda”; “he besado mil bocas, pero besé diez frentes”; “como el can de San Roque, ha estado mi apetito / con la vista en el cielo y la antorcha en las fauces”. Que el poeta logre encontrar en la mujer la mezcla de lo corpóreo y lo espiritual no significa que esa síntesis baste para resolver su problema.

Baudelaire también encontrará en la mujer lo misterioso y lo espiritual. En “Chanson d’après-midi”, por ejemplo, dice sobre la amada: “Ta tête a les attitudes / De l’énigme et du secret” (B, I: p. 59). Pero en este poema, Baudelaire sí recurre al sacrilegio y al masoquismo. Su amada ha sustituido a la religión y por eso encuentra en ella un alivio espiritual: “Mon âme par toi guérie” (B, I: p. 60). Además, el misterio de la mujer baudelairiana se vincula con la teoría de las correspondencias, que atribuye a la naturaleza misterios particulares. Eso no impide que, en otros poemas, Baudelaire deje de un lado el sacrilegio y describa a una mujer en términos cristianos, anticipando, como un precursor borgiano, las expresiones que preferiría Velarde, como en estos versos de “Le flambeau vivant”: “Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique / Qu’ont les cierges brûlant en plein jour” (B, I: p. 44). Velarde no seguirá el sacrilegio baudelairiano, pero coincidirá con él en estas expresiones que buscan mezclar lo corpóreo con los términos espirituales proveídos por el cristianismo. A pesar de que ambos son necrófilos, de que gustan utilizar elementos de la liturgia y de que comparten una conciencia dividida entre el espíritu y la carne, resolverán su dualidad de manera distinta: el francés se volverá un profanador; Velarde no quiso rechazar su religión, pero su vitalismo lo volvió un hereje. El profanador y el hereje se asemejan porque, aunque sus actitudes son antitéticas, concluyen en el mismo punto: uno, a pesar de que la ultraja, no puede abandonar la religión; el otro, a pesar de que desea acatar las normas religiosas, no puede evitar traicionarlas. También coinciden en el deseo: buscan sacralizar la carne y encarnar el alma.

LLEGADA AL OASIS. CONCLUSIONES

Casi un siglo después de la publicación de *Les fleurs du mal* y tras casi medio siglo después de la muerte de López Velarde, Octavio Paz considera a Baudelaire el iniciador de una nueva época en la poesía occidental. Se trata de una época que, para cuando escribe, Paz considera todavía vigente y que, por convención, es llamada moderna. Acaso el rasgo más notorio de esa influencia tan extensa en el tiempo y el espacio sea que los poetas que lo consideran fundador o “padre” de la era en la que escriben no creen necesario escribir como él. Paz no se reconoce en su poesía. No comparten las formas, por lo que no es una escuela ni un movimiento, como el petrarquismo, sino una era. Pero Paz reconoce que escribe como escribe gracias a Baudelaire. Se trata de un reconocimiento histórico. Paz no escribe como Baudelaire, pero sabe que lo hace en una era que Baudelaire comenzó. Y esa era, más que por una ideología concreta, está caracterizada por una actitud o, si se prefiere, un impulso estético diferente.

No fue el primer mexicano del siglo XX que lo señaló. En “El diablo en la poesía” (1934), Jorge Cuesta lo dice tal cual: “Lo que se llama ‘poesía moderna’, a Baudelaire debe la novedad revolucionaria de su carácter. ‘Poesía moderna’ significa, en rigor, poesía posterior a Baudelaire”.³⁵⁰ Cuando Cuesta escribe esto, más que definir a Baudelaire, define a la poesía. ¿Y qué es eso que, según Cuesta, le da el poeta francés a la literatura para cambiarla? ¿En qué consiste el paradigma de lo moderno? En la conciencia, explica Cuesta, para quien, fiel a Baudelaire, se trata de una conciencia diabólica: “Se dice que en Baudelaire nació una nueva poesía. Es cierto, cuando menos, que desde Baudelaire la poesía ha adquirido una conciencia de sí misma tan clara y tan libre como no tuvo jamás”.³⁵¹ No es la conciencia

³⁵⁰ Jorge Cuesta, *Ensayos críticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991, p. 425.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 424.

de sí misma la que constituye por sí sola a la poesía moderna; lo sustancial se encuentra en la forma de esa conciencia, en su claridad y su libertad, según Cuesta.

Paz desarrolla esta idea un poco más. Tampoco le basta con señalar la conciencia del moderno. Necesita agregar un adjetivo que termine por definir la nueva poesía. Escribe en *El arco y la lira* (1956): “Lo que hace a Baudelaire un poeta moderno no es tanto la ruptura con el orden cristiano, cuanto la conciencia de esa ruptura. Modernidad es conciencia. Y conciencia ambigua: negación y nostalgia, prosa y lirismo”.³⁵² Pero, al igual que a Cuesta, no le interesa tanto definir a Baudelaire como a la poesía que funda. Después, en *Los hijos del limo* (1974), describe esa nueva conciencia para llegar a una conclusión estética: “Los dos extremos que desgarran la conciencia del poeta moderno aparecen en Baudelaire con la misma lucidez –con la misma ferocidad. La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza *bizarra*: única, singular, irregular, nueva. [...] Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día. Su otro nombre es desdicha, conciencia de finitud”.³⁵³ Ya no se trata, como en Cuesta, de claridad y libertad, sino de un nuevo conocimiento y un nuevo propósito de la belleza, es decir, un nuevo pensamiento estético, el cual tiene su causa en la nueva conciencia del tiempo, que es a su vez, señala Paz, una nueva conciencia de la muerte: “El arte moderno se sabe mortal y en eso consiste su modernidad”.³⁵⁴ Este conocimiento va más allá de que el artista se vuelva consciente de su muerte; implica que el artista relaciona su conciencia con su época, con el constante cambio de la modernización y con la reacción que tiene ante ello. Baudelaire, advierte Paz, se da cuenta de la parte efímera y singular de la belleza. En ello va su desdicha, pero también su libertad, es decir, la posibilidad de

³⁵² Octavio Paz, *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, 2ª ed., p. 87.

³⁵³ *Ibid.*, p. 362.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 379.

reinventarse. Los artistas modernos no son los primeros en ver la muerte, sino en ver, a través de la muerte, la historia.

La era Baudelaire sobrepasa la literatura. Como esa conciencia afecta a toda la estética, tendrá repercusiones en todas las artes. En su ensayo sobre la crítica de arte del poeta francés, Paz concluye: “El pensamiento de Baudelaire otorgó una conciencia crítica y estética a casi todos los movimientos artísticos de nuestra época, desde el impresionismo hasta nuestros días”.³⁵⁵ Y termina por considerarlo no sólo como el primer poeta moderno, sino como el poeta de la modernidad. Pero ser poeta de la modernidad significa criticarla: “Fue el poeta de la modernidad y su crítico, su apologista y su detractor”.³⁵⁶ De nuevo encontramos la dualidad: el gusto y el disgusto simultáneos. La modernidad lo atrae y lo repele, lo vuelve moderno y antimoderno.

Además de señalarlo como pionero de una nueva actitud estética, Paz también reconoce a Baudelaire, de manera específica, como el creador de una nueva mirada en el arte. El poeta francés, según lo entiende el mexicano, libera al color y la forma de su función de medios: “A partir de Baudelaire la relación se rompe: colores y líneas cesan de servir a la representación y aspiran a significar por sí mismos. La pintura no teje una presencia: ella misma es presencia [...] La otra dirección, presentida por Baudelaire, se condensa en la fórmula: el color piensa, la pintura es lenguaje”.³⁵⁷ Esa nueva mirada crítica anuncia el camino hacia la abstracción. Si son más importantes el color y las líneas, la representación pasa a segundo plano. Los pintores seguramente llegaron al impresionismo y al arte abstracto

³⁵⁵ *Obras completa, IV. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, 2ª ed., p. 45. Aprovecho esta nota para declarar una opinión. Cuando mejor analiza y comenta Paz a Baudelaire es cuando habla sobre su crítica de arte.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 73.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

sin haber tenido que leer a Baudelaire. Pero los textos del poeta francés documentan la conciencia de ese cambio.

Curiosamente, es en el ensayo sobre la crítica de arte, y no en el ensayo sobre la poesía, en el que Paz llega, de manera más evidente, a la conclusión de que la actitud moderna es una voluntad de constante transformación: “¿Qué es la modernidad si no es el apetito por el cambio –y más: la *conciencia* del cambio?”.³⁵⁸ De nuevo la misma idea: modernidad es conciencia, pero una conciencia conflictiva, pues lo que comprende no es estable, sino voluble. Paz se identifica con Baudelaire en las diferencias: no ve en él a un igual, sino a quien ha permitido que los poetas puedan ser “otros”. No es que el moderno no busque la trascendencia de los antiguos, sino que busca ser trascendental mediante el cambio: no alguien que resiste a la transformación, sino alguien que se inscribe en la historia mediante la búsqueda de la novedad. No la novedad superficial y necesitada de atención que reprochaban los comentaristas del siglo XIX, sino la novedad que comprende el tiempo de otra forma. Es en esa conciencia específica que Paz coloca a Baudelaire como el origen de la estética moderna:

Nuestra modernidad no es la de Baudelaire, pero sin ella la nuestra no existiría: somos sus descendientes. Su visión del arte moderno nos sigue inspirando y sigue siendo un instrumento poderoso para comprender el arte de su época y el de la nuestra. Fue el primero en señalar que el arte moderno está fundado no en principios eternos o metahistóricos sino en la temporalidad misma. Es un arte que busca lo nuevo y lo insólito; así, es un arte enamorado del tiempo y de la congénita dolencia que lo hace, a un tiempo, infinitamente deseable y aterrador.³⁵⁹

Es en el reconocimiento de que vive en una época –una modernidad– distinta, es decir, el reconocimiento de la conciencia que le permite entender esa distancia histórica lo que hace reconocerse como descendiente de Baudelaire. La era Baudelaire no consiste en una

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 74.

repetición de Baudelaire, sino en el rechazo a repetirlo, en ese cambio de conciencia que ama el tiempo y le teme, pero que, sobre todo, lo acepta en su inestabilidad.

Paz escribe estos ensayos sobre la crítica de arte más de cien años después de que se publicó *Les fleurs du mal*. Esa distancia le permite interpretar así el pasado y contemplar la nueva era poética a la que pertenece. También le sirve para interpretar el presente, pues, en su lectura, Baudelaire marca el nacimiento de una actitud estética y filosófica que Paz comparte y considera como general en todos los escritores modernos. Además, no lo escribe desde la perspectiva de una literatura nacional. Paz usó con frecuencia la categoría “literatura mexicana moderna”, pero el fin de esa etiqueta consistía en señalar que la literatura mexicana participaba en un fenómeno que sobrepasaba los límites geográficos y lingüísticos. Aunque está definiendo la modernidad como un fenómeno deliberadamente inestable, Paz asume una situación estable dentro de la modernidad, tanto que la reconoce como una tradición, por más que sea la “tradición de la ruptura”.

Para los primeros intérpretes y seguidores mexicanos de Baudelaire, la situación era muy distinta. Participar en la modernidad estética era más un deseo que un hecho. En la introducción he señalado que los modernistas se enfrentaron a un momento de transición en la literatura europea que, a la vez, produjo una transición en la literatura hispanoamericana. La crisis fue un problema –la obligación de ser originales, pues los modelos proponían una rebelión contra la noción de “escuela literaria”–, pero también un momento de júbilo, pues la literatura moderna representó una inevitable originalidad –aunque no en todos los escritores– y la oportunidad de hacer una literatura propia en un sentido individual y no como una obligación nacionalista –lo que, como hemos visto en el primer capítulo, fue una de las discusiones de la prensa.

Los escritores e intelectuales mexicanos del fin de siglo fueron conscientes de la transición moderna, pero no tanto respecto al problema temporal que descubrió Baudelaire y que señalaría Paz. Como vimos, la morbidez y los pensamientos sobre la muerte eran entendidos como un simple pesimismo. Para los detractores, esta postura contradecía el impulso vitalista del progreso. Los baudelairianos lo entendían como un rasgo obligatorio de la bohemia.

La modernidad estética fue, primero, un escándalo. Esto también puede decirse, si se revisa la recepción que tuvo en Francia, sobre Baudelaire. Lo primero que fue notado de la estética moderna fue lo más chocante. Eran conscientes de la libertad y de la originalidad. Los detractores señalaban la primera como un libertinaje nacido del afán superfluo de los escritores por lograr la segunda. Paradójicamente, los poetas decadentistas mexicanos, en su deseo de ser modernos, imitaron al principio la originalidad de los europeos. Imitaron la ruptura, por lo que la convirtieron, al principio, en una escuela y no rompieron con ella – como sí lo hizo Rimbaud–, sino porque imitaron aquello que rompía con las convenciones estéticas y morales, es decir, aquello que era más evidentemente nuevo y extraño. Esto explica las polémicas que provocó, en la prensa francesa y después en la mexicana, el arribo de la modernidad literaria y los discursos científicistas que fueron utilizados para catalogarla como literatura “enferma, loca, inmoral”. Antes de entender la libertad estética y la conciencia del tiempo de la literatura moderna, los primeros receptores –aunque no todos– sólo vieron sus productos y no el impulso que los precedía. Insisto en la inmediata excepción de Martí; un escritor que no buscó la escuela, sino la autenticidad. La constante renovación fue entendida como evidencia de lo efímero y lo superfluo, como una pose, una desviación juvenil. Ese primer shock –entre el rechazo de unos y el deseo de otros– impidió que se apreciara la conciencia temporal de la estética moderna y las posibilidades de sus libertades

creativas y que fueran desdeñadas, por los detractores, como provocaciones o amenazas; en el caso de los modernistas mexicanos, la impresión de esas propuestas diversas y novedosas, junto a la costumbre de entender lo que llegaba de Europa como una escuela, provocó una imitación superflua en los primeros años. Podría pensarse que estos primeros momentos de la transición fueron un fracaso, al menos en el verso. Sin embargo, las polémicas ya señalan que la estética moderna había comenzado a surtir efecto. Además, como ya lo he anticipado en la introducción, la imitación esta vez ocurría de forma diferente. Pero si no hallaron de inmediato la originalidad, sí acertaron en otro aspecto: fueron diversos. Aun cuando coincidían en Baudelaire y Huysmans, es decir, en el decadentismo, lograron ser suficientemente diferentes entre sí.

En la influencia de Baudelaire sobre la obra de Tablada se nota esta transición, tanto en su imitación como en la diferencia respecto a la relación con la literatura europea. Cuando toman como punto de partida a Baudelaire y otros escritores europeos modernos, lo hacen todavía bajo la costumbre de la “escuela”. Señalan a Tablada como “importador” de una forma, es decir, el primero que ya sigue la nueva moda europea. El procedimiento de estos poetas todavía consiste en copiar y exagerar aquello que parece, en ese momento, más distintivo y notable de la literatura occidental contemporánea. Pero el hecho de que el baudelairianismo de Tablada conviva, en el mismo libro, con otro tipo de fórmulas y modelos, nos muestra ya, si no el impulso moderno de la originalidad individual, sí la imposibilidad de una escuela coherente. Hay que ser rigurosos: el Tablada baudelairiano es un poeta casi siempre malo; pero también hay que ser justos: en esa poesía se nota ya el afán inventivo que caracteriza el Tablada de las siguientes décadas.

No hay que esperar a que llegue otro escritor para encontrar a alguien que, en vez de tomar a Baudelaire como modelo, siga el llamado hacia la búsqueda propia. Tablada entiende

relativamente pronto que la búsqueda estética ya no consiste en apropiarse de modelos sino en buscar la sensibilidad y las formas propias. El primer Tablada es un imitador de lo moderno, pero el segundo ya ha asumido plenamente la actitud. Ya no es baudelairiano, pero ha entrado de lleno en la era Baudelaire, de ahí que sea sobre todo este Tablada el que Paz antologa en *Poesía en movimiento*. La influencia baudelairiana pasa del tópico a la actitud.

En López Velarde notamos al mismo tiempo los tópicos y la voluntad. Velarde coincide en varios temas, imágenes y técnicas con Baudelaire –tanto en los poemas en verso como aquellos en prosa–, pero los ha asimilado y reelaborado de tal forma que los vuelve propios y, por lo tanto, más difícil de señalar con certeza. Su coincidencia más importante, sin embargo, sigue siendo aquella que detectó Villaurrutia: la conciencia moderna. Conciencia que, como escribió Paz, se caracteriza por su ambigüedad, la cual a su vez se debe a la contradicción que la rige y que Baudelaire y Velarde describieron en diversos poemas y prosas. Esta conciencia va acompañada inevitablemente de la ironía, un tropo fundamental para los modernos, pues representa una válvula de escape ante la angustia provocada por el tiempo. Para los Contemporáneos resultaba muy importante descubrir un poeta que representara esa conciencia moderna. Para Villaurrutia, sospecho, no era tan urgente demostrar la influencia de Baudelaire en Velarde como demostrar que ya había un poeta mexicano plenamente moderno. No lo habrían entusiasmado los parecidos formales tanto como lo hizo el hallazgo de esa conciencia irónica.

El Baudelaire de Tablada y el de Velarde son bastante distintos; sin embargo, el cambio no es tajante, ni mucho menos absoluto. El Baudelaire velardiano, menos evidente, es más notorio en los aspectos que coinciden con el de Tablada: la necrofilia y la mezcla de religión y erotismo. El Baudelaire decimonónico, el poeta inmoral, satánico y enfermizo, ya se iba desvaneciendo, pero algunos de sus rasgos atraían todavía a Velarde. Esa coincidencia,

sin embargo, no impide las enormes diferencias. Velarde y Tablada coinciden en dos o tres tópicos baudelairianos, pero sus baudelarianismos no se parecen entre sí.

Esto se explica, en parte, porque no hay una continuación. López Velarde no retoma la poética baudelairiana de Tablada. No se puede negar que la lectura que hizo Velarde de Baudelaire estuviera mediada o influida por las traducciones y las ideas de los decadentistas. Pero Velarde no quería ser decadentista y debió hallar en el francés cosas que los decadentistas pasaron por alto.

Una de esas cosas fue la técnica poética derivada del simbolismo. Tablada, por ejemplo, a pesar de que sí toma técnicas y tropos de Baudelaire y otros poetas franceses, muestra una influencia más bien temática. López Velarde, en cambio, como lo hace notar en ese verso en el que nombra al autor de *Les fleurs du mal*, ya ha asimilado mejor el simbolismo y sus posibilidades poéticas. No sólo eso. Supo adaptar esa técnica poética a sus gustos y a los temas de su obra.

La otra gran diferencia entre Tablada y Velarde, respecto al baudelairianismo, es la representación de la conciencia en conflicto. Tablada representa, en “Hostias negras”, una conciencia lineal: primero peca, profana, blasfema, y después se arrepiente y vuelve a la religión. Primero vemos un poeta que disfruta el goce de la carne y después uno que sufre por su extravío espiritual. No hay dualidad, ni siquiera cambio, sino retorno a la gracia. La fe se pierde y se recupera. En cambio, aquello que hizo a Villaurrutia vincular a Velarde con Baudelaire fue la conciencia dividida, no lineal, sino simultánea, es decir, repartida en la dualidad de la carne y el espíritu. Pero Velarde no sólo refiere ese conflicto, sino que lo representa de forma compleja y singular. Su “dualidad funesta” se asemeja a la de Baudelaire, pero no es exactamente la misma, como tampoco es idéntica la ironía con que la describe.

La influencia de Baudelaire en Velarde es más compleja que en Tablada, pero Velarde no es baudelairiano, como sí lo es el Tablada de *El florilegio*. El segundo, en su afán de ser baudelairiano, lo fue de acuerdo a una interpretación de su época, limitada a una interpretación que se fijaba, antes que nada, en la parte escandalosa del autor francés, es decir, en su satanismo, su sacrilegio, su bohemia, su gusto por las drogas... López Velarde, en cambio, no toma a Baudelaire como centro de su poética. De nada le serviría en su momento. Toma del poeta francés aquello que le interesa para construir su propio estilo. No hay que desestimar la preposición que usa en el verso donde lo menciona: “sin Baudelaire”. Velarde quería probar que su “baudelairianismo” es anterior a su conocimiento del poeta, así como Baudelaire quería convencer a sus lectores de que su lectura de Poe fue un reconocimiento más que un descubrimiento. Para ofrecer una conclusión compacta sobre la influencia de Baudelaire en Velarde, parafraseo el verso: un poeta con Baudelaire, pero no un poeta baudelairiano.

La historia de la influencia de Baudelaire en México no es lineal en el sentido de que no hay una línea causal estricta entre el poeta satánico y maldito que leen los primeros lectores del siglo XIX y el punto de inflexión que señala Octavio Paz. Sin embargo, los momentos de la influencia baudelairiana muestran también la asimilación de la modernidad en la literatura mexicana. Primero, el escándalo y los intentos de apropiación directa; después la aparición de una conciencia irónica, la asimilación de la modernidad estética; luego, pero no por último, la conciencia histórica de la propia escritura: es decir, el paso de la importación de Baudelaire al reconocimiento de la era Baudelaire. Tablada, Velarde, los Contemporáneos, Paz. Cuatro momentos muy distintos de la lectura e influencia de Baudelaire, los cuales, sin embargo, coinciden en algo: toman al autor francés como un espejo de la modernidad. Cuando los colegas de Tablada lo señalan como el importador de Baudelaire señalan en

realidad la importación de la poesía moderna; cuando Villaurrutia compara la dualidad velardiana con la baudelairiana señala una conciencia moderna; cuando Paz retrocede hacia Baudelaire, lo hace como un reconocimiento histórico, para entender el momento en el que está situado. Todos leen a Baudelaire de manera distinta, pero bajo el mismo método: como una vara para medirse ante la modernidad.

Por lo tanto, el estudio de la influencia moderna no se limita a reconocer parecidos, sino que busca el reconocimiento en la diferencia. Uno de los mejores elogios al modernismo hispano lo hace Paz en su ensayo sobre Darío: “La originalidad del modernismo no está en sus influencias sino en sus creaciones”.³⁶⁰ Digamos que la actitud moderna obliga a cambiar de sentido de la literatura comparada: ya no basta con revisar de dónde provienen los estilos y las poéticas, sino hay que indagar a dónde llegaron con ellas los poetas. En la era Baudelaire, es decir, en la era moderna, nada se queda fijo. La influencia se convierte en un camino cuyo punto final resulta impredecible.

¿A qué lugares llegó, o más bien, qué lugares creó la influencia de Baudelaire en México? Espero haber respondido alguna parte de esta cuestión. Debería terminar con otra pregunta que invite, así como Baudelaire invitaba al viaje, hacia otros derroteros críticos: ¿Cuál es la influencia del primer poeta moderno en nuestra época? Pero me excederé con un comentario tangencial. Uno de los mejores aciertos de Roberto Bolaño en *2666* fue la elección del epígrafe, tomado de Baudelaire: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. La frase se vuelve todavía más elocuente conforme se avanza en la lectura de una novela que yuxtapone el nazismo y los feminicidios. Baudelaire ha pasado de ser una referencia para entender la historia del arte occidental a ser el proveedor de una imagen para

³⁶⁰ “El caracol y la sirena”, p. 17.

interpretar la historia y el mundo actuales. El epígrafe proviene de “Le voyage”, un poema en el que Baudelaire, observador agudo de su siglo, notaba ya que el mundo se volvía más pequeño y en el que la pausa del tedio no se encontraría en el ideal, sino en el horror. Mediante Bolaño, Baudelaire sigue presente, ya no para encontrar belleza en el mal, sino para mostrar el peso del mal en la historia humana. La modernidad se convirtió en un oasis, y no necesariamente uno placentero.

BIBLIOGRAFÍA

- AGGELER, William F. *Baudelaire judged by Spanish critics. 1857-1957*, University of Georgia Press, Athens, 1971.
- AGUILAR, Luis Miguel, *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*, Cal y Arena, México, 1988.
- AGUINAGA, Luis Vicente de, “Mallarmé (todavía) entre nosotros”, en Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard / Un lance de dados jamás abolirá el azar*, trad. Francisco Estrada y Samuel Bernal, Ámbar, Guadalajara, 2016.
- BALAKIAN, Anna, *El movimiento simbolista*, trad. José Miguel Velloso, Guadarrama, Madrid, 1969.
- BANDY, W.T., *Baudelaire judged by his contemporaries (1845-1867)*, Columbia University, Nueva York, 1922.
- BARRA, Eduardo de la, “Prólogo”, Rubén Darío, *Azul...*, Imprenta y Litografía Excelsior, Valparaíso, 1888, pp. III-XXXIV.
- BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, ed. Claude Pichois y Jean Ziegler, Gallimard, París, 1973.
- , *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1975, 2 vols.
- , *Las flores del mal*, trad. Eduardo Marquina, pról. José María Álvarez, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, París, 1959.
- BLANCO, José Joaquín, “La alcoba submarina”, en *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pp. 19-26.
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Alphonse Lemerre, París, 1883.
- BUENO GARCÍA, Antonio, “*Les fleurs du mal* de Baudelaire: historia de su traducción, historia de la estética”, en *La traducción. Metodología / Historia / Literatura. Ámbito hispanofrancés*, ed. Francisco Lafarga, Albert Rivas y Mercedes Tricás Preckler, PPU, Barcelona, 1995, pp. 263-272.
- BURGOS, Fernando, *Vertientes de la modernidad hispano-americana*, Monte Ávila, Caracas, 1992.
- CANFIELD, Martha, *La provincial inmutable (Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde)*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-provincia-inmutable-estudios->

- sobre-la-poesia-de-ramon-lopez-velarde/, consultado el 17 de abril del 2021, originalmente publicado en Casa Editrice d'Anna, Florencia, 1981.
- CAMPOS, Marco Antonio (comp.), *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*, Instituto Zacatecano de Cultura, Zacatecas, 2008.
- CARBALLO, Emmanuel (comp.), *Visiones y versiones. López Velarde y sus críticos 1914-1987*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1989.
- CHAVES, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura del fin del siglo XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
- CLARK DE LARA, Belem, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (ed.), *La construcción del modernismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011.
- CUESTA, Jorge, *Ensayos críticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.
- DARÍO, Rubén, *Obras completas I. Poesía*, ed. Julio Ortega, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.
- DÁVALOS, Balbino, *Musas de Francia*, Limitada, Lisboa, 1913.
- DENIZ, Gerardo, *De marras. Prosa reunida*, FCE, México, 2016.
- DÍAZ MIRÓN, Salvador, *Poesía completa*, ed. Manuel Sol, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- ENGLEKIRK, John Eugene, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1934.
- FLORES, Ernesto, *López Velarde y el demonio de la analogía*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1997.
- GÁLVEZ DE TOVAR, Concepción, *Ramón López Velarde en tres tiempos*, Porrúa, México, 1971.
- GARCÍA ÁVILA, Celene, *De la crónica al poema en prosa en México: un acercamiento a Manuel Gutiérrez Nájera y Ramón López Velarde*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2006.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, “La liturgia secreta del tiempo. Una revisión de la génesis, publicación y recepción de *El minuterio* de López Velarde”, *Literatura Mexicana*, 27 (2016), pp. 51-67.

- GARRIDO, Felipe, “La pasión risible”, en *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pp. 99-106.
- GAUTIER, Théophile “Charles Baudelaire”, en Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Calmann-Lévy, París, 1868.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, *Jardines de Francia*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1985 (Primera edición: 1915).
- , *Obras*, El Colegio Nacional, México, 1995, t. 1.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona, 2005.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, FCE, Bogotá, 2004, 3a ed.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Obras*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, t. I, 2ª ed.
- HELGUERA, Luis Ignacio, *Antología del poema en prosa en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther, *El crisol de las sorpresas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1994.
- HERNÁNDEZ ROURA, Sergio Armando, *La recepción e influencia de Edgar Allan Poe en México (1859-1922)*, tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2016.
- JIMÉNEZ, José Olivio, “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (Algunos testimonios)”, en José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 45-64.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Aguilar, México, 1962.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo, *La discusión del modernismo en México (1893-1903)*, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- JIMÉNEZ MONTELLANO, Bernardo, “Baudelaire y Ramón López Velarde”, *Revista Iberoamericana*, 11 (1946), pp. 295-309.
- LITVAK, Lily, “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)”, *Hispanic Review*, 45 (1977), pp. 397-412.

- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obras*, ed. José Luis Martínez, FCE, México, 2014, 2a ed.
- LUGONES, Leopoldo, *Obras poéticas completas*, Aguilar, Madrid, 1952.
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio, “*Las flores del mal* en México. Pequeña contribución a un centenario”, *México en la Cultura*, 20 de octubre de 1957, p. 3.
- , *Algunos epígonos del modernismo y otras notas*, Camelina, México, 1966.
- MARTINO, Pierre, *Parnasse et symbolisme*, Armand Colin, París, 1967.
- MEDINA ARJONA, Encarnación, “Lectura. Recepción de Baudelaire en España”, *Rapsoda. Revista de Literatura*, 1 (2009), pp. 120-134.
- MIER, Raymundo, “Ramón López Velarde: la combustión de las aguas”, en *Ramón López Velarde*, Terra Nova, México, 1985, pp. 9-49.
- MOLLOY, Silvia, “Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo”, en Juan Villegas (ed.), *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas. I. De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas*, University of California, Irvine, 1992, pp. 17-28.
- MONSIVÁIS, Carlos, “López Velarde: el furor de gozar y de creer”, en *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pp. 157-169.
- ONÍS, Federico de (ed.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Las Americas Publishing Company, Nueva York, 1961 (Primera edición: 1934).
- PACHECO, José Emilio (ed.), *Antología del modernismo (1884-1921)*, Universidad Nacional Autónoma de México/ ERA, México, 1999, 3ª ed (Primera edición: 1970).
- PAZ, Octavio, *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. 2. Modernistas y modernos*, ed. Octavio Paz y Luis Mario Schneider, FCE, México, 1989, 2ª ed.
- , *Obra poética (1935-1988)*, Seix Barral, México, 1990.
- , *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1991.
- , *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, FCE, México, 2014, 2ª ed.
- , *Obras completa, IV. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México*, FCE, México, 2014, 2ª ed.

- PENZKOFER, Gerhard, “Las máscaras del *ennui*. La recepción de Baudelaire en Rubén Darío”, en José Morales Saravia (ed.), *Un Baudelaire Hispánico. Caminos receptivos de la modernidad literaria*, San Marcos, Lima, 2009, pp. 83-109.
- PÉRUS, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, Siglo XXI, México, 1978, 2ª ed.
- PHILLIPS, Allen W., *Ramón López Velarde: el poeta y el prosista*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962.
- PINEDA FRANCO, Adela E., “De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*”, en *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, coord. Javier Pérez Siller y Chantal Cramaussel, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ El Colegio de Michoacán/ Cemca, México, 2004, pp. 403-423.
- PRAZ, Mario, *The Romantic Agony*, trad. Angus Davidson, Oxford University, Londres, 1951.
- PUGA Y ACAL, Manuel, *Lirismos de antaño*, Victoria, México, 1923.
- RAMOS, Gabriel, “Influencia, tradición y crítica en tres poemas de Ramón López Velarde”, *Temas y Variaciones de Literatura*, 2016, núm. 43, pp. 75-84.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, R.A. Corrêa, París, 1933.
- REBOLLEDO, *Salamandra/ Caro Victrix*, próls. Luis Mario Schneider y Enrique González Martínez, Factoria, México, 1997, ed. facsimilar.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies/ Une saison en enfer/ Illuminations*, ed. Louis Forestier, pr. René Char, Gallimard, París, 1965, 2a ed.
- RODRÍGUEZ, Blanca, *El imaginario poético de Ramón López Velarde*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- RUISÁNCHEZ, José Ramón, “(Pobre) Baudelaire en México”, *Saga Revista de Letras*, 2018, núm. 8, pp. 227-246.
- RUIZ SOTO, Alfonso, “Los poemas en prosa de López Velarde”, *Cuadernos Americanos*, 1998, núm. 12, pp. 201-210.
- RUPRECHT, Hans-Georg, “Aspects du baudelairisme mexicain”, *Comparative Literature Studies*, 11 (1974), pp. 99-122.

- SANDOVAL CORNEJO, Martha Lilia, “La primera recepción de Baudelaire en México: Ramón López Velarde, lector clave”, *Caleidoscopio*, 2007, núm. 21, pp. 43-62.
- SARLO, Beatriz, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL*, 1992, núms. 9-10, pp. 9-16.
- SARTRE, Jean-Paul, “La temporalité chez Faulkner”, en *Situations I*, Gallimard, París, 1947, pp. 65-75.
- SCHULMAN, Iván, *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*, El Colegio de México / Washington University Press, México, 1966.
- , *El modernismo hispanoamericano*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969.
- , *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, Siglo XXI, México, 2002.
- SHERIDAN, Guillermo, “Ramón López Velarde: el fiel de la balanza”, en Ramón López Velarde, *Poesía y poética*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2006, pp. IX-LXXXII.
- SONTAG, Susan, *Illness as metaphor*, en *Essays of the 1960s & 70s*, ed. David Rieff, The Library of America, Nueva York, 2013.
- STANTON, Anthony, “Los poemas en prosa de Ramón López Velarde”, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-poemas-en-prosa-de-ramon-lopez-velarde/>, consultado el 21 de mayo de 2021. Publicado originalmente en *Trilce*, 2009, 24, pp. 15-25.
- SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, FCE, México, 2001.
- TABLADA, José Juan, *La feria de la vida*, Botas, México, 1937.
- , *Obras I. Poesía*, ed. Héctor Valdés, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.
- , *Obras IV. Diario (1900-1944)*, ed. Guillermo Sheridan, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.
- , *Las sombras largas*, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.
- , *Obras V. Crítica literaria*, ed. Adriana Sandoval, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.
- TAINE, Hyppolite, *Histoire de la littérature anglaise*, L. Hachette et Cie, París, 1863.

- TORRI, Julio. “La *Revista Moderna de México*”, en *Revista Moderna*, ed. facs., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, t. I, pp. IX–XIV.
- VAILLANT, Alain, “Métamorphoses littéraires. 2. La modernité littéraire”, en *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, ed. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant, Nouveau Monde, París, 2011, pp. 1523-1532.
- VELA, Arqueles, *Teoría literaria del modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica*, Botas, México, 1949.
- ZAIID, Gabriel, *Tres poetas católicos*, Océano, México, 1997.
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, “Retóricas de la enfermedad en el México porfiriano: el caso modernista”, *DECIRES. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, 10 (2007), pp. 167-180.
- , *En cuerpo y alma: ficciones somáticas en la narrativa mexicana de las últimas décadas del siglo XIX*, tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.
- , *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.
- , “Contornos diluidos: científicismo y literatura en la *Revista Moderna*”, *Zama*, 11 (2019), pp. 93-106.
- ZULETA, *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1988.

Prensa del siglo XIX e inicios del XX

– Sin autor (ordenadas por fecha):

- “Pláticas inocentes. Nuestros literatos”, *El Universal*, 9 de noviembre de 1890, p. 1.
- “El fantasma”, *El Universal*, 4 de enero de 1892, p. 1.
- “Autores y libros. *Efímeras*”, *El Correo Español*, 31 de agosto de 1892, p. 2.
- “La muerte de Manuel Gutiérrez Nájera”, *El Partido Liberal*, 7 de febrero, 1895, p. 2.
- “Excentricidades del genio”, *El Despertador* [Cuernavaca], II (18), 1896.
- “Nota a ‘À une femme’, de Charles Baudelaire”, *Revista Moderna*, I (2), 1898, p. 17.
- “Esbozos”, *Bohemia Sinaloense*, I (22), 1898, p. 176.
- “Muertos ilustres”, *El Nacional*, 2 de octubre de 1898, p. 1.
- “Los novelistas y los poetas del siglo”, *La Voz de México*, 21 de noviembre de 1900, p. 1.
- “La morfina”, *El Tiempo*, 13 de mayo de 1901, p. 1.
- “Lascas”, *La Patria*, 8 de agosto de 1901, p. 2.
- “La higiene de los literatos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de diciembre de 1901, p. 1.
- “La higiene de los literatos. II y último”, *El Siglo Diez y Nueve*, 22 de diciembre de 1901, p. 1.
- “Heráldica”, *El Mundo*, 14 de julio de 1906, p. 3.
- “Julio Flórez”, *El Tiempo Ilustrado*, VII (25), 1907, p. 407.

– Con autor:

- Baudelaire, Charles, “A una Madona. Ex-voto”, trad. José Juan Tablada, *El Universal*, 23 de octubre de 1892, p. 5.
- , “El loco y la Venus”, *Revista Azul*, I (11), 1894, p. 167.
- , “El haschich”, *Revista Azul*, III (22), 1895, pp. 339-340.
- , “Cabellera negra”, *Revista Azul*, IV (13), 1895, p. 77.

- , "Himno a la Belleza", trad. José Juan Tablada, *Revista Moderna*, II (11), noviembre de 1899, p. 323
- , "La literatura honesta. Fragmentos", *Revista Moderna*, V (17), 1902, pp. 265-266.
- , "El loco y la Venus", *El Informador*, 24 de julio de 1920, p. 2.
- , "Un hemisferio en una cabellera", *El Informador*, 17 de diciembre de 1920, p. 2.
- Bloy, Léon, "El cristo de los ultrajes. Cuadro de Henry de Groux", *Revista Moderna*, IV (11), 1901, pp. 180-181.
- Bonafoux, Luis, "Una muerte y una resurrección. Baudelare y Brunetière", *El Contemporáneo* [San Luis Potosí], 23 de marzo de 1907, p. 2.
- Bourget, Paul, "Teoría de la decadencia", *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de febrero de 1893, p. 2.
- Brunetière, Ferdinand, "La poesía de Lamartine", *La República Literaria*, I (2), pp. 89-96.
- Caballero, Manuel, "¡Guerra al decadentismo! Resurrección de la *Revista Azul...*", *El Entreacto. Bisemanal de Espectáculos, Literatura y Arte*, núm. 625, 1907, pp.1-2.
- Campos, Rubén M., "La literatura realista mexicana", *El Nacional*, 4 de abril de 1897, p. 2.
- Carrere, Emilio, "Edgar Poe. Un episodio de su vida", *El Imparcial*, 22 de mayo de 1907, p. 6.
- Carvalho, Elysio de, "Rubén Darío", *Revista Moderna de México*, noviembre de 1910, pp. 137-145.
- Cortadillo, "Caza y pesca", *El Partido Liberal*, 5 de enero de 1892, p. 1.
- , "Peor está que estaba", *El Partido Liberal*, 8 de enero de 1892, p. 1.
- Cortón, Antonio, "El poeta de los modernistas", *La Patria de México*, 2 de febrero de 1908, p. 2.
- Couto Castillo, Bernardo, "Caprichos de Pierrot", *Revista Moderna*, III (19), octubre de 1900, pp. 299-303.
- Darío, Rubén, "D. Rafael Núñez juzgado", *La Voz de México*, 24 de marzo de 1895, p. 2.
- Daudet, Alfonso, "La bohemia de Murger", *El Mundo Ilustrado*, VI (2), 1899, p. 163-166.
- Dávalos, Balbino, "Los grandes poetas norte-americanos", *Revista Moderna*, IV (21), 1901, pp. 329-338.

- Ferri, Enrique, “Los criminales en la novela contemporánea”, *La Patria*, 3 de diciembre de 1897, p. 2.
- Flores, M., “¡Julio Verne ha muerto! ¡Viva Julio Verne!” , *El Mundo Ilustrado*, XII (14), 1905, p. 11.
- González, Carlos D., “Sacrilégio”, *La Patria*, 10 de agosto de 1905, p. 1.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, “El arte y el materialismo”, *El Correo Germánico*, 1 (3,4,8,11,12 y 16), 5,8,17,24 y 26 de agosto y 5 de septiembre de 1876.
- , “Crónica del domingo” [con el seudónimo El Duque Job], *El Partido Liberal*, 2 de agosto de 1885, p. 1.
- “La vida artificial” [con el seudónimo El Duque Job], *Revista Azul*, I (12), 1892, pp. 177-179.
- , “El cruzamiento en la literatura”, *Revista Azul* I (19), 1894, pp. 289-292.
- Indolente, “Un decadente. Su estilo”, *El Demócrata*, 7 de febrero de 1893, p. 3.
- Jeanbernat, “Decadentismo”, *Diario del Hogar*, 22 de febrero de 1893, p. 1.
- Kaskabel, “Nuestros talentos y la borrachez”, *La Opinión* [Jalapa], 26 de diciembre de 1910, p. 4.
- Larbaud, Valery, “La influencia francesa en las literaturas de lengua castellana”, *Revista Moderna de México*, julio de 1910, pp. 300-304.
- Larrañaga Portugal, “La cuestión modernista”, *El Nacional*, 13 de febrero de 1898, pp. 4-5.
- Leduc, Alberto, “Decadentismo”, *El País*, 29 de enero de 1893, p. 2.
- Lombroso, Cesare, “Los grandes desequilibrios”, *La Patria*, 8 de julio de 1904, p. 2.
- López Orense, E., “Leonardo”, *La Patria*, 11 de junio de 1907, p. 2.
- López Portillo y Rojas, José, “Los poetas. III”, *La República Literaria*, I (1), 1886, pp. 129-149.
- Monroy, Atenedoro, “Valor estético de las obras de la escuela decadentista”, *Revista Positiva*, III (29), 1903, pp.175-225.
- Montorgueil, Georges, “La vuelta del diablo”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de septiembre de 1893, pp. 1-2.
- Navarro y Ledezma, F., “Poetas. Americanos”, *El Mundo Ilustrado*, II (1), 1897, p. 12.

- Nervo, Amado, “Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo” [Con el sudónimo *Rip-Rip*], *El Nacional*, 27 de junio de 1896, p. 2
- , “Los modernistas mexicanos. Réplica”, *El Mundo*, IV (394), 1898, p. 3.
- , “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, *El Mundo*, IV (418), p. 4.
- Nordau, Max, “El modernismo”, *El Contemporáneo* [San Luis Potosí], 26 de abril de 1907, p. 3.
- Olaguíbel, Francisco, “La cabellera”, *Revista Moderna*, I (3), septiembre de 1898, p. 35.
- Oro, “Causerie”, *La Patria*, 17 de julio de 1898, p. 1.
- Rebolledo, Efrén, “La cabellera”, *Revista Moderna*, III (16), agosto de 1900, p. 252.
- Rivera, José P. , “Borriones I. Decadentismo” [con el seudónimo Pílates], *Diario del Hogar*, 26 de enero de 1893.
- , “Teoría de la decadencia”, *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de junio de 1893, pp. 1-2.
- , “Literatura parda. Carta abierta a D. Martín González, distinguido crítico de la *Crónica Mexicana*”, *El Diario del Hogar*, 7 de enero de 1896, p. 1.
- , “Borriones. El verbo rojo”, *Diario del Hogar*, 14 de abril de 1898, p. 1.
- Rodenbach, Georges, “Hugo póstumo”, *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de julio de 1893, p. 2.
- , “La influencia del catolicismo en la poesía moderna”, trad. Alberto Leduc, *El Nacional*, 2 de agosto de 1894, p. 1.
- Salado Álvarez, Victoriano, “Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*”, *El Mundo*, III (390), 29 de diciembre de 1897, p. 3.
- , “Los modernistas mexicanos. Réplica al señor don Jesús E. Valenzuela”, *El Universal*, 25 de febrero de 1898, p. 4.
- Sawa, Alejandro, “Dos recuerdos del Rayo y de la Gloria”, *La Patria*, 31 de marzo de 1908, p. 2.
- Sierra, Justo, “El final de un prólogo”, *Revista Azul*, IV (22), 1896, pp. 344-347.
- Tablada, José Juan, “El fantasma”, *El Universal*, 3 de enero de 1892, p. 2.
- , “Cuestión literaria. Decadentismo”, *El País*, 15 de enero de 1893, p. 2.

- , “Estudios Literarios. Carlos Baudelaire”, *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de junio de 1893, p. 1.
- , “La poseída”, *Revista Azul*, I (3), 1894, p. 45.
- , “Marginalias. III”, *Revista Moderna*, I (IV), septiembre de 1898, pp. 50-52.
- Urbina, Luis G., “*El florilegio*, de José Juan Tablada (de *El Mundo Ilustrado*)”, *El Nacional*, 3 de febrero de 1900, p. 1
- Urueta, Jesús, “Hostia. A José Juan Tablada”, *El País*, 23 de enero de 1893, p. 1.
- , “Taine. La psicología literaria – El arte y la historia”, *Revista Azul*, V (21), 1896, pp. 321-323.
- , “M. Taine. La psicología literaria. El arte y la historia”, *Revista Moderna*, 2 (1899), pp. 233-234.
- Valenzuela, Jesús E., “El modernismo en México”, *El Universal*, 26 de enero de 1898, p. 3; *Revista Moderna*, I (9), pp. 143.