

El propósito de este artículo es analizar la teoría de las correspondencias de Baudelaire con el fin de desvelar sus implicaciones teológicas, filosóficas y poéticas. Los símbolos poéticos se revelan como redes de armonías y de analogías que permiten entrever la unidad fundamental de los sentidos y del alma. La naturaleza corrompida, sin embargo, es desplazada por el culto al arte, el vértigo de la metrópolis, la sensualidad, los perfumes, y la idea de modernidad. Baudelaire participa en las revoluciones de la época moderna: Revolución romántica, revolución social, revolución de la estética moderna.

¿Baudelaire revolucionario?

Puede parecer paradójico, Baudelaire el gran poeta de las armonías, de las analogías, de las *correspondencias*, es al mismo tiempo un gran revolucionario. Que Baudelaire es un revolucionario, lo podemos afirmar desde varios aspectos: como poeta moderno que inaugura un nuevo comienzo para la poesía y la estética moderna. Como individuo que participa en los movimientos sociales y revolucionarios de la segunda mitad del siglo XIX. Uno de los misterios de la crítica es cómo asociar a este dandi impasible que se encierra en su torre de marfil con uno de tantos fervientes revolucionarios de 1848 que desataron las masas populares en el centro de la esfera política contra el orden burgués establecido. ¿Baudelaire socialista? ¿Baudelaire fourierista? Baudelaire se enternece desde 1846 por los *Cantos de los obreros* de Pierre Dupont. ¿Qué extraña relación puede establecerse entre la poesía de Baudelaire y la idea de Revolución? Baudelaire participa activamente en la revolución de 1848 que da fin a la monarquía de Julio (1830-1848) para dar paso a la Segunda República (1848-1851) que ocupa un periodo muy corto: en 1851, el presidente de la República Louis-Napoleón Bonaparte fomenta un golpe de Estado instaurando de este modo el Segundo Imperio (1848-1870). Napoleón III es influenciado por las ideas socialistas de Saint Simon, quien afirma, además, la fe en el progreso y la industria. Baudelaire, después del golpe de Estado, se despolitiza y se encierra en su propia melancolía y soledad. Termina asumiendo ideas reaccionarias contra las ideas revolucionarias siguiendo a De Maistre. El poeta camina solitario y sin rumbo por un París que cambia más rápido que un mortal. Baudelaire revoluciona la poesía de su tiempo y dejará las semillas de la poesía futura. Baudelaire no pertenece a la bohemia romántica, sino a la bohemia de los escritores realistas y naturalistas, los cuales aniquilan la poesía a favor de la novela y el teatro. El arte social adquiere en la época de Baudelaire su pleno apogeo. En la época de Baudelaire se produce el silencio de las musas románticas, y se promueve el arte realista de la novela. El arte y la poesía se convierten en instrumentos para las revoluciones políticas y las nuevas ideas revolucionarias. La revolución romántica fue tildada de exageradamente idealista, egocéntrica, sublime; la revolución moderna en la cual Baudelaire se siente atrapado pretende ser real, es decir, desarrollarse en la realidad social. La poesía de Baudelaire no sucumbe totalmente a este realismo que no deja espacio para la imaginación y desarrollará una poesía sugestiva que será tan importante para la Revolución Surrealista y su exploración de los sueños, de lo inconsciente, de la parte oscura y desconocida del espíritu humano.

Las correspondencias de Baudelaire

Marcel Raymond en su obra *De Baudelaire al surrealismo*, sostiene que los orígenes de la poesía de nuestro tiempo se remontan más allá del pre-romanticismo europeo (Raymond, 1995: 9). La *doctrina de las correspondencias* de Baudelaire hace referencia a la tradición mística que recupera contra la Ilustración el valor de lo irracional y de lo inconsciente como

profundo del alma donde se funden todas las sensaciones y todos los sentimientos. Los tercetos, en cambio, en un movimiento contrario, parten de una sensación limitada y específica para comunicarnos la experiencia de una expansión infinita" (Austin, 1956: 197).

La *doctrina de las correspondencias* en Baudelaire parece confirmar la idea de Mallarmé según la cual el universo tiene como finalidad un libro. En otras palabras, que la naturaleza contiene los símbolos que serán utilizados por el poeta y, por tanto, que todo es poesía y, consiguientemente, que la poesía constituye la única vía para recuperar la salud del alma, en un mundo en descomposición, donde la acción no es hermana del sueño. El Soneto "Correspondencias" refleja este optimismo que contrasta con la situación real de soledad y de desamparo del poeta moderno:

Vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir / comme un parfait chimiste et comme une âme sainte. / Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence. / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or [Sed testigos de que he hecho mi deber, como un perfecto químico y como un alma santa. Pues de cada cosa he extraído la quintaesencia. Tú me has dado barro y yo lo he convertido en oro]. (Baudelaire, 2003: 354)

Referencias

Obras de Baudelaire:

- Baudelaire, C. 1975. *Ouvre Complètes* (Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois). 2 vols. Paris: Gallimard.
 ———. 2000. *Baudelaire Correspondance* (Selección y presentación de Claude Pichois y Jérôme Thélot). Paris: Gallimard.
 ———. 2003. *Obra poética completa: texto bilingüe* (Traducción y notas de Enrique López Castellón). Madrid: Ediciones Akal.

Bibliografía sobre Baudelaire:

- Austin, L. J. 1956. *L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique*. Paris: Mercure de France.
 Balakian, A. 1969. *El movimiento simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
 Béguin, A. 1991. *L'Âme romantique et le rêve*. Paris: J. Corti.
 Benjamin, W. 1998. *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
 Camus, A. 1951. *L'homme révolté*. Paris: Gallimard.
 De Azúa, F. 1991. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamiela.
 Fairlie, A. 1984. *Baudelaire: Les Fleurs du Mal*. London: Edward Arnold.
 Friedrich, H. 1974. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
 Gilman, M. 1943. *Baudelaire the critic*. Nueva York: Columbia University Press.
 Jauss, H. R. 1995. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.
 Leakey, F. W. 1969. *Baudelaire and Nature*. Manchester University Press.
 Lemaitre, H. 1993. *La poésie depuis Baudelaire*. Paris: Colin.
 López Castellón, E. 1999. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid: Akal.
 De Man, P. 1984. *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press.
 Raymond, M. 1995. *De Baudelaire al surrealismo*. México, D.F.: F.C.E.
 Rosset, C. 1974. *La antinaturalista*. Madrid: Taurus.
 Richard, J. P. 1995. *Poésie et Profondeur*. Paris: Seuil.
 Rincé, D. 1984. *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris: PUF.

Un éclair... puis la nuit! —Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?
(Baudelaire, 2003: 214)

Un rayo... ¡Luego la noche! —Fugitiva belleza
Cuya mirada me ha hecho de pronto renacer,
¿no te veré de nuevo más que en la eternidad?
(Baudelaire: 2003, 215)

La belleza efímera y transitoria contrasta con la melancolía sempiterna y eterna del poeta. En la ciudad se produce la experiencia del choque que describe Benjamín como una sensación de dolor por la caducidad de todas las cosas. La ciudad representa la disgregación de la unidad de la naturaleza en la multiplicidad de los individuos que persiguen su propio ideal y sus propios sueños de una manera individualista. La ciudad significa la muerte de la belleza ideal y el apogeo de la multiplicidad de las bellezas esparcidas por toda la tierra. El paisaje urbano representa al individuo aumentado y exaltado por la multiplicidad del número que simboliza la multitud de las grandes ciudades:

Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre [El placer de estar en la multitud es una expresión misteriosa del placer de la multiplicación del número].
(Baudelaire, 1975: 649)

La ciudad permite al individuo desaparecer a través de los baños de multitud. Según Walter Benjamín, el rasgo más destacado de la ciudad es la destrucción de las huellas individuales (Benjamín, 1998: 58). El poeta se convierte, dentro de la multitud anónima, según el modelo creado por Poe en su obra *El hombre de la multitud*, en un detective que busca las huellas de una identidad fluida e indeterminada en un mundo también extraño e indeterminado. La ciudad es, por tanto, una fuente de ensueño y de contemplación pero también un lugar lleno de peligros para la unidad del alma. En la ciudad se conjugan los sentimientos más contradictorios de amor y de odio, de pasión y de horror, a la vez atrayente y repulsivo, una flor del mal que corresponde con las contradicciones interiores del alma: "Je t'aime, ô capitale infâme!... [¡Yo te amo, oh capital infame!...]" (Baudelaire, 1975: 191).

La ciudad es una fuente inagotable de sensaciones que despiertan la imaginación poética por lo misterioso y lo desconocido. El poeta percibe en cada fragmento de vida individual el reflejo de un infinito fascinante que le atrae y le aterra. Baudelaire descubre en el interior de la ciudad la posibilidad de afirmar su individualismo y su gusto por el infinito.

Conclusión: el soneto "Correspondencias"

La *doctrina de las correspondencias* de Baudelaire tendrá una gran influencia en los poetas simbolistas como Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Su influencia será decisiva para la poesía posterior en la medida en que inaugura la despersonalización de la poesía, pues sustituye la lírica del corazón por la lírica del alma. De este modo, según Hugo Friedrich, "Baudelaire empieza la despersonalización de la lírica moderna" (Friedrich, 1974: 49).

Como sostiene Alison Fairlie (1984:21), el soneto "Correspondencias" ganaría en ser leído como un poema y no como una teoría. Lloyd Austin afirma que las *correspondencias* no sólo hacen referencia a una doctrina sino también un soneto que sirve de punto de partida para demostrar las verdaderas virtudes poéticas de las *correspondencias*, y por otra parte, para poner a prueba las esperanzas místicas del poeta (Austin, 1956: 195). "Imágenes visuales, auditivas, olfativas, táctiles, cinestésicas, se reúnen en este poema llamado 'Correspondencias' que afirma la unidad fundamental y la armonía final de todas las sensaciones" (Austin, 1956: 195).

Los sentidos están repartidos de una forma ordenada a lo largo del poema: "en los cuartetos, la metáfora esencial es de orden esencialmente auditiva; en los tercetos, el lugar de honor está reservado a los perfumes" (Austin, 1956: 195). Austin distingue dos tipos de viaje en este soneto: "los cuartetos nos conducen a lo más

aspectos profundos del espíritu humano. Esta tradición mística tuvo una gran repercusión en los románticos alemanes, ingleses y franceses, como demuestra Albert Béguin en su gran obra *El alma romántica y el sueño* (Raymond, 1995: 10). Mi punto de partida es la *doctrina de las correspondencias* tal como Baudelaire la retoma de diversos autores como Swedenborg, Lavater, Novalis, etc. Sin embargo, el término "correspondencias" no sólo hace referencia a una doctrina mística sino también a un poema de Baudelaire donde éste afirma la unidad mística de todos los sentidos:

*La nature est un temple où de vivants piliers
Laisserent parler de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans un ténébreux et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répandent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
—Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*
(Baudelaire, 2003: 48)

Es la Natur a templo cuyos pilares vivos
dejan salir a veces palabras en desorden;
El hombre lo atraviesa por un bosque de símbolos
Que al acecho lo observan con familiar mirada

Como esos largos ecos que a lo lejos se funden
En una tenebrosa y profunda unidad
tan vasta cual la noche y cual la luz del día,
se responden perfumes, sonidos y colores.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,
tan dulces cual oboes, tan verdes cual praderas
—Y hay otros, corrompidos, dominantes y ricos,

que se expanden lo mismo que una cosa infinita
Como el almizcle, el ámbar, el benjuí, y el incienso,
Que cantan los transportes del alma y los sentidos.
(Baudelaire: 2003, 48)

Austin (1956: 20) descubre a través de la *doctrina de las correspondencias* de Baudelaire un simbolismo personal que no remite a una realidad trascendente sino que refleja los estados del alma. Las *correspondencias* de Baudelaire no hacen referencia a un significado que está más allá de la naturaleza, sino a un sentido oculto de la naturaleza cuyo significado se revela en el interior del poeta. En este ensayo me propongo demostrar que la visión sobrenatural del arte no sólo refleja los estados excepcionales del alma sino también las esperanzas místicas del poeta de recuperar el paraíso perdido donde el hombre vivía en armonía con el mundo y la naturaleza. Por esta razón, el punto de partida para entender la *doctrina de las correspondencias* en Baudelaire es la idea de Naturaleza, la cual representa una nueva religión para la Ilustración y el Romanticismo.

Gilman (1943: 161) distingue tres significados distintos de "naturaleza" en la obra de Baudelaire: la naturaleza como un templo (Swedenborg), como crimen (Sade) y como diccionario (Delacroix). La naturaleza como diccionario remite a la reforma del arte y a la naturaleza como verbo, es decir, a la naturaleza como Verbo sagrado que espera ser descifrado por el poeta. Por otra parte, la naturaleza como crimen remite al pecado original que implica la primera ruptura del hombre con la naturaleza. La naturaleza como diccionario permite relacionar el soneto "Correspondencias" con las artes y las aspiraciones espirituales del poeta. El sobrenaturalismo refleja las aspiraciones espirituales del poeta ya no tanto desde el plano metafísico y trascendente sino en el plano exclusivo de las artes y de la poesía. Baudelaire explora a través de la poesía los espacios desconocidos de la sensibilidad romántica, dejando abierta la vía hacia la modernidad, la cual desemboca en la exaltación sin límite de los sentidos. Dicho

sobrenaturalismo se manifiesta a través de los estados excepcionales del alma que Baudelaire traduce como aspiración al infinito. La obra estética y poética de Baudelaire refleja la tensión no resuelta entre el arte y la naturaleza (Rosset, 1974: 94-100). A través del arte, Baudelaire intenta recuperar la unidad perdida de la naturaleza: "Se trata de restituir a la naturaleza su naturaleza perdida, según una perspectiva que participa tanto del platonismo como del cristianismo" (Rosset, 1974: 99). Después del pecado, la naturaleza se revela como un verbo sagrado que espera ser descifrado y traducido por el poeta. La reforma del arte presupone la idea de una naturaleza imperfecta que es preciso transformar, sin embargo, la naturaleza también es un verbo sagrado que el poeta debe ser capaz de descifrar desde un plano espiritual. El arte espiritual de Baudelaire no remite a la obra de arte como puro juego de azar o fruto de la inspiración sino a un esfuerzo de la voluntad por recuperar la unidad entre el hombre y la naturaleza. La expansión de los sentidos está gobernada por una voluntad de concentración del yo, el cual se convierte en el artifice de su propia existencia y de su propia obra.

Desde el punto de vista humano y subjetivo, la *doctrina de las correspondencias* de Baudelaire se hace eco de los estados del alma que describe Rousseau en el quinto paseo de los *Enseñados de un paseante solitario*: "¿De qué se goza en situación semejante? De nada ajeno a uno mismo, de nada sino de uno mismo y de su propia existencia; mientras dura ese estado, se basta uno a sí mismo, como Dios" (Raymond, 1975: 11). La *doctrina de las correspondencias* remite a las aspiraciones espirituales del poeta que busca, a través de la poesía, superar la separación entre el alma y el mundo, lo subjetivo y lo objetivo:

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même [¿Qué es

el arte puro según la concepción moderna? Es crear una magia sugestiva que contenga a la vez al objeto y al sujeto, el mundo exterior al artista y al artista mismo]. (Baudelaire, 1976: 598)

Las correspondencias horizontales o sinestias

La primera vez que Baudelaire utiliza la palabra "correspondencias" fue en la Exposición Universal de París en 1855, donde hace referencia al "immense clavier des correspondances [el inmenso teclado de las correspondencias]" (Baudelaire, 1976: 577). Sin embargo, la *teoría de las correspondencias* ya aparece esbozada en su "Salón de 1846", mediante la referencia a un libro de Hoffmann titulado *Kreislariana*. Baudelaire expone en 1846 la *teoría de las sinestias* de Hoffmann, que consiste en la transposición o traducción simbólica de los diversos registros sensoriales; lo cual nos permite hablar del color de un sonido o de la melodía de una pintura. Baudelaire expone la *doctrina de las sinestias* de Hoffmann en "El Salón de 1846" en el capítulo titulado "Sobre el color":

Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède de sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert [Es no solamente en sueños, y en el ligero delirio que precede al sueño, es aún despierto, cuando escucho música, que encuentro una analogía y una reunión íntima entre los colores, los sonidos y los perfumes. Me parece que todas estas cosas han sido engendradas por un mismo rayo de luz, y que deben reunirse en un maravilloso concierto]. (Baudelaire, 1976: 425)

La *doctrina de las correspondencias* de Baudelaire se hace eco de la teoría romántica de la imaginación creativa. No obstante, "para Baudelaire, la experiencia de Hoffmann lleva desde

febrero de 1848. Sustituye los versos por las armas y durante el fervor revolucionario, según el testimonio de su amigo Buisson, Baudelaire hace escuchar su peculiar grito de guerra: "¡Hay que ir a fusilar al general Aupick!". En *Mi corazón al desnudo* Baudelaire describe sus motivos de exaltación durante la revolución de 1848: "*Mon ivresse en 1848. De quelle nature était cette ivresse? Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition* [Mi embriaguez de 1848. ¿De qué naturaleza era esta embriaguez? Gusto de la venganza. Placer natural de la demolición]" (Baudelaire: 1975, 679). El furor revolucionario de Baudelaire se ha interpretado como una acción de carácter no político sino metafísico. Baudelaire empieza a fraternizar con los hombres de la Revolución. Su fiebre revolucionaria le lleva a inscribirse en la Sociedad Republicana dirigida por Blanqui, a quien Baudelaire compara con Robespierre. Baudelaire participa como sublevado en las jornadas de junio de 1848, mostrando una gran valentía en aquellos terribles momentos de inestabilidad política. Baudelaire juzga más tarde aquellos momentos:

Les horreurs de Juin. Folie du peuple et folie de la bourgeoisie. Amour naturel du crime [Los horrores de Junio. Locura del pueblo y locura de la burguesía. Amor natural del crimen]. (Baudelaire: 1975, 679)

Baudelaire conoce en agosto de 1848 a otro gran personaje de la revolución: Proudhon. Este héroe de la revolución es considerado por Baudelaire como un individuo tan auténtico como Blanqui, además de un gran escritor. Baudelaire, después de la revolución de 1848, no olvidará nunca que ha formado parte de los que han sido derrotados. El sueño de unidad es destruido definitivamente en diciembre de 1851, con el golpe de Estado. La conclusión que extrae Baudelaire de aquellos años de tumulto está contenida en la última estrofa del poema titulado "La negación de San Pedro":

*— Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve.* (Baudelaire, 2003: 276)

—Por lo que a mí respecta, dejaré complacido un mundo en el que la acción no es hermana del sueño. (Baudelaire, 2003: 277)

Desilusión y decepción por un mundo donde la acción no es hermana del sueño. Baudelaire es testigo ocular de la revolución y del fracaso de la Segunda República. Baudelaire condena como Víctor Hugo el golpe de Estado del 2 de diciembre que supone el paso de una república social a una monarquía autoritaria regida por Luis Napoleón Bonaparte. Baudelaire se pasea solitario por París, totalmente despolitizado, en busca de su propio ideal, de su propia idea de Belleza que irrumpe de manera inesperada en la calle en medio del tráfico, y de la ciudad moderna.

La revolución estética y el paisaje urbano

La unidad de la naturaleza se disgrega en la multiplicidad de las miradas que nos contemplan desde el bosque de símbolos. Estos bosques con ojos que miran al poeta corresponden a la experiencia del hombre en la ciudad, asediado por las múltiples miradas de la gente que pasa. Atravesar el bosque de símbolos, como afirma Paul de Man, puede muy bien significar permanecer encerrado en el bosque de la misma manera que el caminante solitario es atrapado por la muchedumbre ciudadana (Man, 1984: 248). La ciudad se convierte en el nuevo paisaje de la poesía moderna inaugurada por Baudelaire. La ciudad despierta en el poeta las reminiscencias de un paraíso perdido para siempre. Desde este punto de vista, las *correspondencias* representan las reminiscencias y los recuerdos del poeta que siguen influyendo en la visión del presente y de la modernidad (Benjamin, 1998: 156). La belleza que el poeta descubre en la ciudad no es la belleza eterna de Platón que escapa al poder del tiempo sino la belleza efímera que sólo ocurre una vez y nunca más volverá a aparecer. Benjamin percibe en el poema "A una transeúnte" el momento culmen de la modernidad en el que se produce el choque del poeta con la ciudad y la aparición fortuita de la belleza efímera:

como pecado: "—Aussi la nature entière participe du péché originel [También la naturaleza participa del pecado original]" (Baudelaire, 2000: 121). El pecado original permite explicar, por una parte, la misantropía del poeta, y por otra parte, su culto al arte. Baudelaire, desde este punto de vista, es un discípulo de Gautier que defiende contra la efusividad romántica el ideal de impasividad y de imperturbabilidad. Baudelaire se distancia del romanticismo a través del ideal heroico de concentración. Los románticos se dejaban arrastrar por sus sentimientos naturales traicionando la virtud propia del arte que permite elevar al artista creador por encima de la naturaleza. El texto más representativo de Baudelaire contra el culto a la naturaleza está incluido en *El pintor de la vida moderna*, en el capítulo titulado "El elogio del maquillaje":

La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIII^e siècle relative à la morale. (...) Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art [La mayoría de los errores relativos a la belleza nacieron de la falsa concepción del siglo XVIII sobre la moral. (...) El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte] (Baudelaire, 1976: 715-716)

La naturaleza deja de ser un modelo a imitar, para convertirse en la materia que hay que transformar mediante la imaginación. Baudelaire sustituye el culto romántico de la belleza natural por el culto al arte humano que surge de la voluntad. El arte, para Baudelaire, se opone a la naturaleza que sólo enseña el mal y la fealdad, en cambio, el bien es artificial, producto del arte. El ideal de perfección del artista, como demuestra Leakey, se manifiesta en la naturaleza como ausencia, como un ideal imposible, que desgarrar el alma del poeta entre los deseos de elevarse y la inclinación a rebajarse. El poeta capaz de descifrar el sentido oculto de la naturaleza, sin embargo, no logra encontrar el sentido de su vida en este mundo, lo cual le condena a convertirse en un eterno caminante en busca de un ideal imposible. El

poeta logra a través de la poesía descifrar todas las *correspondencias*, sin embargo, no encuentra por ninguna parte su propia correspondencia. Su existencia es un fragmento de la vida que no tiene sentido en este mundo, lo cual lleva al poeta a gritar con total desesperación: "N'importe où! N'importe où! Pourvu que ce soit hors de ce monde! [En cualquier lugar! ¡En cualquier lugar! ¡Mientras sea fuera de este mundo!]" (Baudelaire, 2003: 498).

La naturaleza como crimen y la Revolución de 1848

Baudelaire es un lector de Sade y de Laoclos, impregnado de la ideología católica de De Maistre. El poeta francés no concibe el erotismo sin sangre ni crueldad. La sangre derramada cumple una función expiatoria en el sentimiento de culpa y de remordimiento propios del siglo XIX. Baudelaire sigue el razonamiento del marqués de Sade: la naturaleza nos enseña el crimen, y por tanto, legítima el mal. No obstante, el sadismo de Baudelaire representa "una forma exasperada de caridad cristiana" (Richard, 1955, p. 123). El sadismo puede servir tanto para acceder al otro que sufre, como para mantenerse a distancia respecto a la naturaleza demasiado alegre y fecunda. En unas notas incluidas en su crítica literaria bajo el título "Las relaciones peligrosas", Baudelaire compara a Georges Sand con el Marqués de Sade. Georges Sand representa el mal que se realiza por ignorancia, mientras que Sade remite al mal que se realiza conscientemente. El mal que surge del conocimiento es superior espiritualmente al mal que se hace sin saberlo, por mera ignorancia.

En la línea abierta por Sade, y en muchos aspectos también por Milton, Baudelaire podría ser incluido entre los "rebeldes metafísicos" tal como los define Albert Camus: "El rebelde metafísico es el movimiento por el cual un hombre se rebela contra su condición y la creación entera. Es metafísica porque contesta los fines del hombre y de la creación" (Camus: 1951, 41).

Baudelaire participa en el movimiento revolucionario el 24 de

la subjetividad romántica a un estado de máxima objetividad" (Jauss, 1995: 146). La experiencia estética a través de los sentidos es el núcleo temático del soneto "Correspondencias": "Los perfumes, los colores y los sonidos se responden". En este contexto Baudelaire no sólo afirma la unidad o la equivalencia entre los diversos sentidos, los perfumes, los colores y los sonidos, sino también la unidad entre las artes. Baudelaire inaugura la búsqueda moderna de la poesía a través de la estética, retomando el ideal romántico de la síntesis entre las artes. Baudelaire se hace eco de la sabiduría de Novalis según la cual "todo lo visible descansa sobre un fondo invisible", y por tanto, la experiencia de los sentidos puede llevarnos hasta lo oculto (López Castellón, 1999: 27).

Las correspondencias verticales: "la naturaleza es un templo"

El poema titulado "Correspondencias" ha sido interpretado también de forma trascendentalista, haciendo hincapié en las *correspondencias* verticales que hacen referencia a las relaciones que van de la tierra al cielo. La *doctrina de las correspondencias* de Baudelaire se hace eco del romanticismo alemán. Baudelaire recibe la influencia de diversos autores como Hoffmann, Swedenborg, Lavater, Novalis, y de autores franceses como Victor Hugo, Sainte-Beuve, Nerval, Gautier, Balzac y Fourier. Baudelaire también recibe la influencia de Edgar Allan Poe. En el ensayo de 1861 titulado "Richard Wagner y Tannhäuser en París" Baudelaire hace referencia al soneto "Correspondencias".

Wagner significa para Baudelaire el gran descubrimiento para los oídos entre febrero de 1860 y febrero-marzo de 1861: "... Je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée [Le debo a usted el mayor placer musical que jamás he experimentado]". Estas palabras extraídas de la carta que Baudelaire

envía a Wagner el 17 de febrero de 1860 atestiguan el gran impacto que experimenta Baudelaire al escuchar la música del compositor alemán. Baudelaire compone el poema titulado "La música" que aparece en primera edición de *Las flores del mal* de 1857:

La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les pommons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autre fois, calme, plat, grand miroir
De mon désespoir! (Baudelaire : 2003, 162)

¡A menudo la música me arrastra como un mar!
Hacia mi blanca estrella,
bajo un techo de niebla o en un éter inmenso,
me hago a la vela;

sacando el pecho, los pulmones hinchados,
lo mismo que el velamen,
subo al lomo de montañas olas
que la noche me esconde;

siento vibrar en mí las múltiples pasiones
de un navío que lucha;
los vientos favorables, la tormenta agitada

sobre el abismo inmenso
me acunan. —Otras veces, bonanza, gran espejo
del que ya nada espera. (Baudelaire : 2003, 163)

La música de Wagner produce en Baudelaire un efecto sobrenatural que lo eleva hasta las alturas del ideal, desencadenando las aspiraciones hacia el infinito. El poema "Correspondencias" posee un carácter teológico y metafísico que concuerda con el efecto de la música wagneriana en relación concretamente a la unidad mística entre el color y el sonido:

Car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité [Pues lo que sería verdaderamente sorprendente es que el sonido no pudiera sugerir el color, que los colores no pudieran dar la idea de una melodía, y que el sonido y el color fuesen impropios para traducir unas ideas; las cosas habiéndose siempre expresado por medio de una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió el mundo como una compleja e indivisible totalidad]. (Baudelaire, 1976: 784)

La multiplicidad de las sensaciones nos remite a una unidad superior e inteligente que ordena el mundo según su voluntad. La doctrina de Swedenborg permite al hombre civilizado contemplar su propia imagen en la naturaleza y proyectar sobre ella la forma del hombre que fue creada a imagen de Dios. Según esta doctrina, el hombre y la naturaleza forman una unidad en la medida en que ambas derivan de un único creador divino. Baudelaire, en esta línea mística, afirma que "La nature est un temple [La naturaleza es un templo]".

La naturaleza corrompida y los sueños de evasión

La mujer constituye la fuente del mal, pero también es una vía de evasión. A través del arte de la apariencia, la mujer promete al hombre un paraíso en la tierra, que por medio del olvido y la embriaguez de los sentidos, el artista logra recrear en su imaginación. Baudelaire no concibe la belleza sin tristeza ni melancolía. El fundamento de dicha tristeza es la muerte que destruye la belleza efímera que sólo sobrevive en el recuerdo del poeta. El poema "Una carroña" refleja la destrucción de la unidad primigenia de la naturaleza a través del pecado:

*Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint.* (Baudelaire, 2003:84)

Recalentaba el sol aquella podredumbre como para cocerla en su punto adecuado y devolver cien veces a la Naturaleza todo cuanto un día ella uniera con cuidado. (Baudelaire, 2003: 85)

El sobrenaturalismo de Baudelaire no implica trascendencia sino la misma naturaleza transfigurada y aumentada por el poder sugestivo del arte (Fairlie, 1984: 16). Por tanto, la Naturaleza por sí misma no tiene ningún sentido ni ninguna fuerza poética sin el ropaje artificial del artista. Como afirma Félix de Azúa, "para el poeta moderna, la Naturaleza ha muerto. O más bien, ahora vive en París, selva, cumbre, estepa mil veces más sobrecogedora que el Amazonas, el San Golarado o Siberia" (Azúa, 1991:55). Baudelaire escribe entre 1853 y 1854 a su amigo Fernand Desnoyer una carta en la cual se manifiesta el desprecio que siente el poeta por la naturaleza:

Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes, et quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerai la mienne comme d'un bien plus haut prix que celles des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la Nature, florissante et rajeunie, quelque chose d'impudent et d'affligeant [Yo no creeré jamás que el alma de los Dioses habita en las plantas, y aunque fuera el caso, no me preocuparía gran cosa y consideraría la mía con un valor más alto que las de estas hortalizas santificadas. Siempre he pensado que había en la naturaleza floreciente y rejuvenecedora algo de impúdico y triste]. (Baudelaire, 2000 : 85-86)

Hans Robert Jauss define la revolución del arte moderno a partir de Baudelaire como la constatación de que es imposible volver a la idea romántica de la naturaleza: "La

oscuridad indispensable para preservar su carácter enigmático y misterioso:

Victor Hugo était, dès le principe, l'homme le mieux doué, le plus visiblement élu pour exprimer par la poésie ce que j'appellerai le mystère de la vie [Victor Hugo era, desde el principio, el hombre más dotado, el más visiblemente elegido para expresar por medio de la poesía lo que llamaré el misterio de la vida]. (Baudelaire, 1976: 131-132)

El paisaje natural que más atrae al poeta es el crepúsculo que traduce en el plano estético el tono elegíaco de la poesía romántica. La poesía elegíaca representa la sensibilidad melancólica y voluptuosa que ya estaba presente en la poesía de André Chénier, autor de *Elegías Antiguas* (Baudelaire, 1976: 110). En Francia, *Meditaciones poéticas* (1820) de Lamartine representa el principio de una nueva era del lirismo en la Francia del siglo XIX. Baudelaire considera la belleza crepuscular como una vía que tiene el poeta para reconciliarse con la naturaleza. La crisis del romanticismo es representada por Baudelaire a través del espectáculo natural de la puesta de sol que implica un punto de inflexión entre la nostalgia y la desesperación, el deseo ardiente de recuperar el ideal perdido y la impotencia de la voluntad. Sin embargo, la naturaleza, según Leakey, no es evocada por Baudelaire sino para un propósito ulterior de la imaginación —como un "ailleurs" que se opone vagamente y como un sueño a la realidad inmediata— (Leakey, 1969: 318). La naturaleza no ocupa un lugar central en el universo simbólico de Baudelaire sino periférico, al servicio de la imaginación humana: "la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle [la primera tarea de un artista es sustituir la naturaleza por el hombre y de protestar contra ella]" (Baudelaire, 1976: 473).

El culto al artificio: la naturaleza como pecado

La naturaleza, en la carta de 1856 dirigida a Toussenel, no sólo es definida como un verbo sino también

estética de la modernidad transforma el atrevido intento de una vuelta a la naturaleza, en un giro contra la naturaleza" (Jauss, 1995: 109). La autonomía del arte defendido por Baudelaire, seguidor de Gautier, implica una alianza entre el arte y el trabajo consciente que termina desplazando a la naturaleza como fuente de belleza para colocar en su lugar el arte humano consciente de sí mismo y de sus límites. La naturaleza ya no es el modelo del arte, sino que el arte tiene como misión transformar la naturaleza para crear una sobrenaturaleza que corresponda con la unidad del alma.

La naturaleza como misterio y la belleza crepuscular

El poeta aparece como un traductor o descifrador de símbolos y la naturaleza sólo es apreciada por las impresiones que produce en el interior del espíritu del artista. Baudelaire puede ser considerado un poeta impresionista en la medida en que no se interesa por la naturaleza en sí misma sino por las impresiones que ésta le produce en el alma. Baudelaire desarrolla una visión del arte que será retomada por los impresionistas: Manet, Degas, Renoir y Toulouse-Lautrec. Las únicas correspondencias que descubre Baudelaire en la naturaleza son las denominadas correspondencias horizontales o sinestias.

En la carta a Toussenel de 1856, Baudelaire afirma el status privilegiado del poeta que puede, mediante su inteligencia, descubrir las correspondencias ocultas de la naturaleza. En cambio, para el hombre en general, la naturaleza aparece como un templo que representa el misterio de la vida. Baudelaire, desde este punto de vista, hereda de Chateaubriand la estética del cristianismo según la cual el mundo natural representado por "los pilares vivientes" contiene un Verbo que comunica al hombre el terror, el misterio y el aspecto sobrenatural de la vida (Leakey, 1969: 199). Baudelaire elogia a Victor Hugo por ser capaz de transmitir a la humanidad este misterio sin tratar de resolverlo sino simplemente describiéndolo con la