



ROBERTO CALASSO,
La Folie Baudelaire,
traducción de Edgar-
do Dobry, Editorial
Anagrama, Barcelona,
2011, 426 pp. ISBN
978-84-339-7570-6.
(*La folie Baudelaire*,
2008).

Con un estilo similar a su anterior obra, *El rosa Tiépolo*, a mitad de camino entre la novela, el ensayo y el libro de arte, Calasso vuelve a proponer en *La Folie Baudelaire* una obra fragmentaria y elíptica en la que, a través de impactantes destellos de erudición, evita ofrecer un constructo uniforme y orgánico en favor de un recorrido intelectual en torno a un tema central (el hecho artístico en la segunda mitad del siglo XIX francés) que no sólo no agote el sentido, sino que lo abra a una reflexión alejada de los tratados de arte convencionales.

Las concomitancias con *El rosa Tiépolo* son evidentes si se recuerda además que en dicha obra Baudelaire es, con diferencia, el autor más veces mencionado. En cierto sentido, *La Folie Baudelaire* parece responder al deseo de Calasso de no pasar de puntillas sobre un autor tan influyente en el arte contemporáneo, sobre cuya importancia han disertado de forma tan dispar autores de la talla de Walter Benjamin o Jean Paul Sartre.

En este sentido, la figura de Baudelaire cumple un doble propósito en función de su doble naturaleza; por un lado, en tanto escritor y poeta, representa una nueva forma de entender el arte y de entenderse a sí mismo como artista (concepción que seguirán, de un

modo u otro, gran parte de los literatos del *fin de siècle*); por otro, en tanto autor teórico, interesan sus reflexiones en torno a uno de los grandes enigmas que Calasso insiste en poner en juego, el del nacimiento de la sensibilidad “moderna” y de todo lo que el término “modernidad” implica.

Situado en estas coordenadas espacio-temporales (el París de mediados del siglo XIX, erigido junto a Baudelaire como único personaje constante a lo largo de la obra), Calasso elabora un tejido de referencias que pasan de la descripción de detalles biográficos a disertaciones sobre el papel del artista en la sociedad, y de la recepción del hecho artístico a la plasmación de la diferente visión que pintores y escritores tienen de la acción creativa.

Para ello, Calasso ordena el material en una estructura circular con un primer capítulo, *La oscuridad natural de las cosas*, y uno último, *Kamchatka*, orientados en gran medida a situar su visión de Baudelaire, mientras que en otros cuatro capítulos (organizados simétricamente en torno a un capítulo central, *El sueño del burdel-museo*, glosa de uno de los pocos fragmentos narrativos de Baudelaire) se dedica a explorar la creación artística de algunos de sus contemporáneos. De este modo, dedica a Ingres el segundo capítulo, *Ingres el monomaniático*; a Delacroix el tercero, *Visitas a madame Azur*; a Constantin Guys, Degas y Manet el quinto, *El lábil sentimiento de la modernidad*; y a Rimbaud el sexto, *La violencia de la infancia*, mucho más breve.

Si Baudelaire es tema casi exclusivo del primer capítulo y del último (por el que también desfilan, aunque con menor intensidad, Sainte-Beuve, Flaubert, Proust, Lautreamont o Laforgue), no por ello Calasso deja de hilvanar todo el material teniendo siempre en

perspectiva y como contrapunto la mirada perspicaz y siempre crítica del autor de *Las flores del mal*.

Una parte importante de la obra viene a recrear, por tanto, la más o menos conocida imagen de Baudelaire: la ambigua relación con Caroline, su madre, totalmente alejada de cualquier relación filial al uso; la inquina hacia el padrastro Aupick, al que en vano intentó que la multitud fusilase durante las revueltas de 1848; los desagradables contactos con el chismoso notario-albacea Ancelle, ese voyeur dominado por una “curiosidad pueril y provinciana” al que debía recurrir en sus muchos momentos de penuria económica; la tormentosa y difícil relación con el mundo femenino, especialmente con la también ambigua mulata Jeanne Duval; los vínculos con la idolatrada Madame Sabatier; los infructuosos intentos de suicidio, etc.

Se va dibujando de este modo la imagen tradicional de un Baudelaire acostumbrado a frecuentar de joven esos territorios inexplorados que, solapados bajo el término “decadentismo”, adornan los últimos coletazos del romanticismo parisino: el vicio, las drogas, el sueño, el ocio... Sin embargo, toda esta parafernalia bohemia no logra empañar la relevancia de ese paso radical que sólo Baudelaire se atrevió a dar: el hecho de abandonar las convenciones burguesas para enfrentarse cara a cara con los propios temores, para caer voluntariamente en la vergüenza y en la autoinmolación. Toda la vida de Baudelaire es, parece decirnos Calasso, una búsqueda de caminos de expiación que (con palabras de Cioran, otro gran lector de Baudelaire) lo rescaten de ese gran inconveniente que es haber nacido.

Baudelaire se erige, pues, como un moralista que toma nota de sus propios pecados y que convierte la confesión de su culpa en motivo literario, aunque Calasso de manera reiterada (al menos en siete ocasiones) insista en hacerlo pasar por un poeta “metafísico”. Se ha de agradecer, por otro lado, que Calasso rehúya los intentos de disección psicológica; él mismo es consciente de que los innumerables intentos de hacer algo similar han sido siempre “torpes e inoportunos”.

Si no cae en la tentación de glosarlo psicológicamente (algo sencillo sólo en apariencia visto el peso inexcusable que el poeta francés otorga en su poesía a su propio devenir biográfico), sí que cede, por el contrario, al deseo de adoptar la que considera la virtud esencial de su prosa, una prosa “de la visión instantánea que descubre múltiples bastidores y se pierde”, una prosa que se desarrolla “a través de una multiplicidad de planos, de señales, de imágenes, sin ninguna garantía ni acerca del punto inicial, siempre arbitrario, ni sobre el punto final que, a falta de un canon, nunca se tenía la seguridad de haber alcanzado”.

Pero esta fragmentación, que en *El rosa Tiépolo* dota al texto de una cierta fluidez, no parece demasiado funcional cuando los temas que se apuntan son merecedores de un mayor detalle. Las frecuentes elipsis del texto hacen que en demasiados momentos la puerta abierta por Calasso se cierre de manera abrupta quedando en el aire la sensación de que, al menos como deferencia hacia el lector, algunos destellos de erudición deberían ser desarrollados. Da la sensación de que frases como que “la metafísica clandestina de Baudelaire se conectaba con la teoría védica del sacrificio, de la que no tenía noción” no deberían soltarse en mitad de un párrafo sin más consecuencias. Este sería tan solo un ejemplo entre muchos.

También es discutible la aversión que siente Calasso por la poesía de Baudelaire. Aseveraciones como que “escribió numerosos versos planos, insalvables, confundidos en la masa versificada de su época”, que “no hay un diseño en su conjunto o bien es irrelevante”, que “toda su poesía resulta como traducida de una lengua muerta e insistente, mezcla de Virgilio y liturgia cristiana”, o que





su poesía gravita en parte en torno a “temas obligados que la época deposita en la cuna de todo poeta”... resultan insuficientes en el que es considerado uno de los poetas más innovadores del siglo XIX, por no decir de la historia de la literatura. Frente a esta poesía que Calasso aborrece, parece también chocante que tienda a considerar su prosa crítica como su fenómeno más singular, en el momento en que supone “la cristalización de una sensibilidad de época”.

Vista la primacía que da Calasso a la prosa crítica de Baudelaire, especialmente a las obras *Salón 1845* y *Salón 1846*, no conviene perder de vista el objetivo de su “novela”: ofrecer un paseo por el *Salon Baudelaire* o, utilizando las palabras de Sainte-Beuve que sirven de título, realizar un recorrido por la folie Baudelaire, ese “quiosco raro, muy decorado, muy atormentado, pero coqueto y misterioso, donde se lee a Edgar Poe, donde se recitan sonetos exquisitos, donde nos embriagamos con hachís para después reflexionar sobre ello, donde se toma opio y mil drogas abominables en tazas de porcelana fina. Ese quiosco particular, hecho de marquetería, de una originalidad ajustada y compleja, que desde hace un tiempo atrae las miradas hacia la punta extrema de la Kamchatka romántica”.

A partir del segundo capítulo, la mirada de Baudelaire-Calasso se centra pues en observar detenidamente la creación artística de algunos contemporáneos que Baudelaire tuvo ocasión de conocer. Si en el primer capítulo es el mismo poeta el hilo conductor, en este caso también se observa un factor en común: la gran mayoría de las obras comentadas comparten la peculiar relación, siempre tortuosa y compleja, que establece cada pintor con el acto de plasmar plásticamente la figura femenina. Pero esta acción, que Calasso, refiriéndose a Ingres, califica “por razones teológicas y cósmicas” como la empresa más difícil del mundo, no estará en ningún momento exenta de inocencia: con frecuencia el tema será la fijación con el cuerpo femenino (frecuentemente negado, alienado o violentado); la confrontación del desnudo con las convenciones sociales; la definición del estatus mismo de la mujer latente en cada cuadro... A fin de cuentas, toda la galería de obsesiones que Baudelaire comparte con los autores mencionados.

En Ingres esta pulsión toma la forma de una bañista desnuda que posa dando la espalda y que le ocupará más de cincuenta años de insistente reelaboración desde *La Baigneuse Valpinçon*, de 1808, hasta llegar tras múltiples variaciones a *La Baigneuse Bonnat*, de 1864, testimonio del “encarnizamiento, la tenacidad y la suprema maestría de Ingres en la representación de las mujeres”.

En Delacroix, en concreto en su obra *Cama deshecha*, será la cama vacía y la consiguiente ausencia de figura humana la que le permitirá, mediante el vacío, mostrar “un mundo arrugado y abandonado por la presencia humana que finalmente se muestra en su integridad autosuficiente, sin requerir un suplemento de significado. Casi del todo elevado y eximido de toda función de soporte y de trasfondo”. Otro ejemplo es *Estudio para la muerte de Sardánápal*, cuadro por el que Baudelaire parecía sentir una especial predilección en el momento en que el tema del lienzo es el de la muerte de la criatura amada y “el papel masculino queda reducido al puro imperativo de la autodestrucción”.

En ningún caso la elección de la pintura deja resquicios a la contemplación sosegada. En el caso de Degas, no lo es la contemplación de la inquietante relación familiar presente en *La familia Betelli*, esa familia “cargada de asperezas, rencores y resquemores, que la convertían en un ejemplar infierno doméstico”; o el asfixiante ambiente que gravita en torno a la figura semidesnuda de *Interior* (más tarde titulado *El Estupro*), víctima tal vez de una probable violación; o en el caso de *Escenas de guerra*, el misterio cruel y terrorífico que late subterráneo en ese grupo de mujeres heridas y



abandonadas en mitad de un campo desolado en el que tal vez “se está experimentando una nueva manera de asesinar, para la que se requiere cierta calma”.

Más sutil es, por el contrario, la obsesión en Manet, quien centra toda la intensidad del cuadro en el perfil ondulante de un seno, como en *Rubia con el seno desnudo*.

Ante la presencia de tan grandes figuras de la pintura del XIX, sigue asombrando el hecho de que Baudelaire situara a un desconocido ilustrador medianamente célebre por sus bocetos de prostitutas, Constantyn Guys, como único “pintor de la vida moderna” en tanto “celebrador de la imagen multiforme de la belleza equívoca”. Y esto porque tal vez es ahí donde radique la modernidad, en la plasmación de “lo transitorio, lo fugaz, lo contingente”. Ejemplo sería su obra *Umbral de una casa de citas*, en la que dos figuras femeninas, representadas fantasmagóricamente, se yerguen en mitad de una sala como “muñecas vivas en cuyo ojo infantil se transparenta una luz siniestra”.

Dar cuenta de todos los detalles, sugerencias, insinuaciones, interconexiones y referencias cruzadas que pueblan este museo virtual que nos muestra Calasso supondría escribir una reseña casi tan extensa como el mismo libro, acostumbrado a abarrotar cada fragmento con múltiples puntos de fuga que recorren como chispazos eléctricos cada párrafo.

Quien haya visitado Venecia, habrá advertido, a fuerza de ensayo y error, que para ir de un punto A a un punto C de la ciudad se puede pasar por multitud de puntos B intermedios, tantos como canales, pasajes y callejuelas hay entre ellos. Vagando así por sus calles, alejándose de las concurridas rutas turísticas, cada recorrido, diferente a fuerza de no repetir nunca la misma ruta, viene a iluminar rincones de la ciudad que, de otro modo, quedarían relegados a la oscuridad. Pero al atractivo de poder realizar un mismo trayecto de cien formas distintas, de descubrir en cada encrucijada un camino nuevo, se le añade la también cierta posibilidad de quedar atrapado en un canal sin salida, en una callejuela cegada, en una plaza aislada. Y eso es justamente lo que Calasso propone a cada instante: salirse del lugar común, alumbrar un nuevo camino mediante destellos eruditos. Un trazo sutil en un cuadro de Degas, una revelación apenas dicha en un verso de Baudelaire sirven para desviarse por una de esas de callejuelas que, fragmentarias y múltiples, pueblan este particular Salón Baudelaire. Y esto aunque en ocasiones nos lleve a una vía muerta sin solución de continuidad o la prosa de Calasso parezca encaminada a oscurecer citas que, en la lectura original, se nos muestran claras y transparentes.

Ahora bien, si toda obra literaria es una invitación a emprender un viaje, ¡qué placer dejarse arrastrar por la particular topografía de Calasso y descubrir atónito, de tanto en tanto, que la ciudad que creías conocer está repleta de fascinantes rincones cuya existencia hasta entonces ignorabas!

Juan Pérez Andrés