

POE, BAUDELAIRE Y MALLARMÉ (EN EL NACIMIENTO DEL POEMA MODERNO)

Javier del Prado Biezma
Universidad Complutense

RESUMEN

La recepción de la obra de Poe en la Europa de las décadas centrales del siglo XIX es particularmente cálida y fructífera en autores como Baudelaire y Mallarmé. Baudelaire descubre en 1847 a Poe, con el que se sintió profundamente identificado y a partir de ese momento realiza diversas traducciones. Mallarmé aprendió inglés para leer mejor y traducir la parte de la obra del escritor norteamericano que Baudelaire no había traducido, y siempre será su gran referencia. Les atraerá el Poe del virtuosismo intelectual, el del contraste entre la claridad lógica y el misterio siniestro, el autor que se aleja de las posiciones románticas y se acerca a la modernidad. Se han escrito diversos trabajos sobre esta influencia de Poe en estos poetas franceses y sobre el protagonismo que estos tuvieron en la recepción de la obra y el ideario del bostoniano, y en esta ocasión se vuelve sobre estas cuestiones para alumbrar detalles de interés y para hacer nuevas precisiones, en especial el hecho de que los textos y las ideas de Poe son comentadas, tamizadas y enriquecidas por las posiciones de Baudelaire y Mallarmé y todo ello constituye un cuerpo textual de particular relevancia que nos habla de la naturaleza de la poesía, de la esencia misma de los elementos transferibles e intransferibles de la poesía, de los problemas de su traducción y de la modernidad de la obra poética.

PALABRAS CLAVE: Poe, Baudelaire, Mallarmé, recepción, poesía, traducción.

ABSTRACT

«Poe, Baudelaire and Mallarmé (in the birth of the modern poem)». The reception of Poe's work in mid-nineteenth century Europe was especially warm from authors like Baudelaire and Mallarmé. In 1847, Baudelaire discovered Poe, profoundly identified with him, and began translating several of his texts. Mallarmé, on the other hand, learned English to better read and translate the part of the American author's work that Baudelaire had not translated, and kept him always as his reference. Both were attracted by Poe's intellectual virtuosity, his contrasting clarity of logic and sinister mystery, and his journey away from romanticism and into modernism. Much has been written about Poe's influence on these French poets, and the relevant role they played in the reception of the work and ideas of the Bostonian, and this essay revisits the subject to illuminate interesting details and to make new precisions, in particular the fact that Poe's works and ideas are commented and enriched by Baudelaire and Mallarmé's points of view, and all this forms a textual body of unusual relevance, in which there is a permanent discussion and analysis on the nature of poetry, on the essence of the elements of poetry, on the difficulties of translation, and on the modern concept of the poetic work.

KEY WORDS: Poe, Baudelaire, Mallarmé, reception, poetry, translation.



Un centenario de Poe es, en cierta medida, un centenario de Baudelaire; a no ser que lo que se celebre sea solo la memoria de su cuerpo y de su paso por la vida y no, también, la de su espíritu, es decir, lo que de él ha quedado en escritura, en *Obra*, tras la desintegración de su cuerpo. Bien es verdad que una vida como la suya se presta, en la mitificación, a estas simplificaciones que pueden llevar a considerar su vida, en sí, tan importante como su obra. A pesar de todo, para el mundo occidental (incluido en parte el mundo sajón), Poe es (y no poco) gracias al verbo de Baudelaire y... (algo que en este apartado siempre se olvida) gracias al verbo de Mallarmé. Encauzo con esta última aclaración la ligera extrañeza que habrán resentido ciertos lectores al ver asociados en mi título, como un trío inseparable, el nombre de los tres autores y no, solo, el dúo más habitual: Poe, seguido de Baudelaire.

Intentaré poner de manifiesto en mi artículo la necesidad de insistir sobre el trío, pues aspectos de la obra de Poe pasan a Europa no gracias a las traducciones del autor de *Las Flores del mal*, sino a las traducciones de sus poemas, hechas por Mallarmé; y, me corrijo: gracias también a las glosas que acompañan dichas traducciones.

Hecha esta precisión, ¿qué interés puede tener volver sobre el tema de las relaciones entre los tres poetas, sin caer en los arenales de un comparatismo estéril, centrado en la confrontación (en la impertinencia científica) de las literaturas «nacionales»?

Como en todo comparatismo, habría dos modos de volver sobre el tema: mediante una comparación externa, ligada al tema de la recepción, de la difusión y de la red de influencias que esta constante histórica de la literatura genera, o mediante la aplicación a la lectura de los tres autores de una conciencia comparatista interna que, a través del estudio de los conceptos, de los temas materiales y de formas dominantes en un determinado momento histórico, permite crear *la cuenca ideológica, imaginaria y estética*, en cuyo interior se van generando las distintas obras que comparten un mismo espacio histórico y social; aquí, en el paso del Romanticismo al Simbolismo, aquí en el paso de una ontología metafísica, asentada aún en transcendencia, a una ontología existencial inmanente (psíquica y metapsíquica).

Se podría argumentar en contra de mi pretensión, que Poe (1809) precede en el tiempo tanto a Baudelaire (1821) como a Mallarmé; pero Baudelaire también precede en veinte años a su maestro (1842). Eso es así; sin embargo, como decía anteriormente, ciertas ideas de Poe solo maduran (o se toman en serio) en los textos de Baudelaire, de la misma manera que ciertas ideas de ambos solo encuentran su formulación «definitiva» en los textos de Mallarmé, constituyendo, a mi entender, un pequeño pero sólido *architexto* ofrecido, en textos fundacionales, a los futuros exploradores del espacio poético del siglo xx.

En este caso, existiría un centro de interés nuevo, en nada ajeno a los estudios de la poeticidad, de sus resortes y de su función (en el sentido jakobsoniano del término): al ser Poe un poeta excepcional, traducido por dos poetas excepcionales, nos encontramos con textos que nos abocan, de bruces, a los problemas de traducción de la poesía; es decir, a la esencia misma de los elementos transferibles o intransferibles de la poesía.

Para llevar a buen término mi artículo, me voy a limitar a los siguientes aspectos y voy a proceder, para ello, de la manera siguiente:

1. Haré, en primer lugar, una presentación de las traducciones que de los textos de Poe hacen, de manera complementaria, Baudelaire y Mallarmé, así como de los ensayos que los acompañan.
2. En segundo lugar intentaré extraer el *concepto* de poeta que ambos autores franceses construyen, partiendo de la vida y de la obra de Poe, a sabiendas que en esta construcción existen elementos reales, propios de Poe, y elementos que proceden de las ensoñaciones teóricas que Baudelaire y Mallarmé proyectan sobre él.
3. Acabaré ofreciendo, en Apéndice, el poema de Mallarmé *Le Tombeau de Edgar Poe* (acompañado de mi traducción); poema que se erige como el monumento para cuya inauguración fue compuesto, asentando en la plasticidad mágica de la palabra hermanada con el mármol, cual si fuera altar del Poeta, en el sentido absoluto que el Simbolismo dará a ese término.

1. BAUDELAIRE Y MALLARMÉ FRENTE A POE

Voy a proceder por separado en la presentación de las traducciones de ambos, aunque es preciso consignar, ya desde el principio, que existen entre ellas ciertas intersecciones y que, en cualquier caso, las dos aventuras responden a lo que en su día se llamó una *poemanía*¹.

1.1. TRADUCCIONES, INTRODUCCIONES Y ENSAYOS DE BAUDELAIRE

a. La poemanía

Baudelaire no es el primer traductor de Poe en Francia. Su acercamiento al autor norteamericano, acercamiento que luego será obsesivo, ejemplar, se hace en el contexto de la *poemanía* que da título a este apartado. La primera adaptación, *William Wilson*, nos llega de la pluma de Gustave Brunet en 1844. Le sigue de cerca la primera traducción de *The Gold Bug*, trabajo de Amédé Pichot, en 1845. Entre 1846 y 1847, es decir, dos años antes de la muerte del autor, nos encontramos con dos traducciones de *The Black Cat*.

Ahora bien, no nos vamos a detener en un rastreo de estos datos. El libro de Patrick Quinn *The French Face of Edgar Poe* (1957) nos ofrece toda esta información erudita, pero nos ofrece un elemento mucho más interesante para la idea que intentamos precisar: del mismo modo que existe una imagen sajona (no uniforme) de Poe, existe una cara francesa del poeta americano; una cara que se construye en globalidad, tal vez, con anterioridad a la otra y que no es solo la cara francesa del poeta, sino, más bien, la cara europea, occidental (del viejo continente). A estas

¹ ¿Manía por Poe o manía por el poe-ma?



alturas de la crítica (reajustados los valores poéticos, insertos en la Postmodernidad, ajenos a cualquier clasicismo), no vamos a caer en el tópico de la frase de cierto ilustre crítico y poeta de costumbres más inglesas que yanquis, cuando, al parecer, afirmó que había dos poetas que respondían al nombre de Poe: uno *regularcejo*, que escribía en inglés, y otro muy bueno que adoptaba el francés como lengua. *Boutade* o ignominia, la frase revelaría un cierto estado de ánimo (intelectual) contrario a Poe, que los primeros escritos sajones sobre él (los manejados por Baudelaire) justifican, y que la imagen de Poe que sale de la pluma de Baudelaire (purgando o reinterpretando estos escritos) va a contrarrestar, imponiendo un Poe sublimado y dignificado a la lectura europea.

b. La traducción de los cuentos

Baudelaire se acerca a la obra de Poe, por primera vez, en 1847. Lo hace, viendo en el autor una mente, una conciencia inmersa en una visión iluminada del mundo; una conciencia en nada reaccionaria. Es para él una *revelación*. Baudelaire, aunque es un *niño-bien*, tiene en estos momentos un conocimiento mediano del inglés. Como veremos luego, lo estudiará más a fondo para poder traducir la obra del poeta americano. (Un estudio sobre las traducciones del autor de *Las Flores del mal*, con sus fallos, con sus variantes y con las opciones diversas que presenta sería muy interesante, comparándolas con los textos de Mallarmé, un conocedor más académico de la lengua).

Este acercamiento se convierte en una obsesión, tal como atestiguan algunos libros de la época, por ejemplo, la *Correspondencia* entre Baudelaire y Asselineau², llegando su actitud a ser, en algún momento, llamativa, si no grotesca.

Como es sabido, si bien el proceso de acercamiento es global, las traducciones del poeta francés se limitan a los cuentos y a algunos textos secundarios. La poesía, como veremos luego, la deja totalmente de lado, salvo si va engastada en algún texto en prosa. Así nos encontramos las siguientes traducciones esenciales:

En primer lugar, *Historias extraordinarias*; traducción que obtiene un éxito rotundo: de «libro notable y que está ahora en manos de todo el mundo» lo califica Émile Chevalet. Se hacen de él seis ediciones entre 1858 y 1867. En segundo lugar, *Nuevas historias extraordinarias*, traducción que obtiene un buen éxito, pero no tan notable como el anterior, ya sea porque la novedad ya ha sido amortizada o porque, a partir de 1868, en Francia, empieza a perder fuerza la *poemanía*.

Cabe hacer una primera reflexión acerca de las fechas en las que estas traducciones aparecen: trascurren diez años entre el descubrimiento obsesivo de Poe por Baudelaire y la plasmación en texto traducido de esta obsesión. Dejando de lado la consabida pereza del autor francés, su falta de fuerza y de tensión existencial, debida a partes iguales a su *tedium vitae* y a su flojera física —falta de fuerza que lo

² Correspondencia (Armand Fraisse), Baudelaire et Asselineau (1850).

aleja o le impide acabar empresas de largo aliento, si este aliento no puede ser fragmentado, en poema, en artículo de prensa, en falso ensayo fragmentario— dejando de lado esa falta de tensión que comparte con Mallarmé (no así con Verlaine o con Rimbaud), se debe tener en cuenta dos factores esenciales: la falta de confianza que el autor pueda tener en su inglés y las dudas propias (ante cualquier trabajo de empeño) de la mente baudelairiana.

Obsesión y duda.

Obsesión, en primer lugar, debida a varias circunstancias que vamos a enumerar.

En primer lugar, la coincidencia de dos conciencias antiburguesas, aristocráticas, si las hay. Aristocracia del espíritu que no puede asumir la desaparición del llamado, hasta el siglo XIX, «hombre de calidad», anegado por la vulgaridad de la democracia —y en especial, por la democracia estética que va imponiendo en triunfo generalizado de la burguesía, sin gusto o formada en el gusto de la imitación devaluada: la cultura del *biblot*—. A algunos les puede extrañar este juicio formulado frente a dos grandes rebeldes apostados en el umbral de la nueva modernidad. Basta con leerse los escritos íntimos de Baudelaire para percatarse de ello; basta con leer los escritos críticos del poeta norteamericano o volver sobre el texto que Poe consagra al interiorismo, y que el poeta francés traducirá con el título de *Filosofía del mobiliario. Ideal de un cuarto americano*. Y me complace poner de manifiesto la obsesión por el interiorismo que manifiestan muchos poetas simbolistas franceses (Mallarmé es ejemplo señero) y algún novelista naturalista (los hermanos Goncourt), como muestra, por un lado de modernidad estética —frente a la desintegración paulatina del Arte (con mayúscula), que empieza a ser devorado por el arte y por el diseño³— y, por otro, de esa conciencia aristocrática que va naciendo en el corazón de los poetas (que serán llamados malditos), como transposición social de la muerte del siglo XVIII, al ser, ya, el artista el único aristócrata posible.

En segundo lugar, obsesión propiciada por la búsqueda de un sistema unitario que le explique el mundo. Poe ha recibido la herencia de Coleridge, entre otros poetas sajones; Baudelaire, la herencia del romanticismo alemán, tal como ha puesto de manifiesto la crítica francesa menos nacionalista (Béguin, Pichois): esta coincidencia configurará dos de los tres pórticos conceptuales del Simbolismo (francés), siendo el tercero la herencia visionaria del último (y no tan último) V. Hugo.

Por otro lado, Poe, este príncipe negro (como luego lo definiremos), bien podía ser un compañero ideal para asentar la conciencia de Baudelaire en su bajada a los infiernos, instalando, de manera definitiva, la poesía moderna en su nueva función órfica⁴, ya iniciada por el Hugo, sobre todo, de la última parte de *Las contemplaciones*, y por Poe al instalar la escritura en los suburbios y barrios bajos de la conciencia enferma o enfermada: poética de la *degenerescencia* la llamarán algu-

³ Consultar mi artículo «Cuerpo y decorado: del arte a la decoración y la moda», en *Matrices del siglo XX: signos precursores de la Postmodernidad*, Universidad Complutense, Madrid 2001, pp. 491-517.

⁴ La poesía de Rimbaud sigue siendo mayoritariamente *apolínea*.



nos. Baudelaire, tan falto de energía vital, necesita estos apoyos para avanzar por su camino, necesita esta especie de trampolines mitad literarios y mitad existenciales para asentar su pereza creadora, junto a cuadros, dibujos y textos de otros (como nos lo prueba su crítica literaria y artística).

Obsesiones y dudas. Es ejemplar a este respecto la carta que escribe a su madre, a la sazón en Madrid:

He encontrado un autor americano que ha excitado en mí una increíble simpatía y he escrito dos artículos sobre su vida y sus obras. Están escritos con ardor; pero podrías descubrir en estas páginas unas cuantas líneas propias de una extraordinaria sobreexcitación. Son la consecuencia de la vida dolorosa y loca que llevo; además, están escritas de noche; algunas veces trabajo de 10 a 10. Me veo obligado a trabajar durante la noche con el fin de tener tranquilidad y de evitar las insoportables molestias de la mujer con la que vivo [Jeanne Duval]. A veces me escapo de casa, con el fin de poder escribir, y me voy a una biblioteca o a un gabinete de lectura o a la tienda de un vendedor de vinos o al café, como hoy. El resultado es que vivo en un estado de cólera permanente. Claro está, no es este el mejor modo de hacer obras de gran aliento. Me había olvidado mucho del inglés, lo que me hacía más difícil aún el trabajo. Pero ahora ya me lo sé muy bien. En fin, creo que he llevado el barco debidamente a su puerto.

Deslumbramiento, excitación, obsesión y cólera: los componentes básicos del *spleen* (asco y tedio) baudelaireano. Una hipersensibilidad febril, un trabajo agotador a trancos y un enfado permanente.

Un trabajo difícil, pues, como él mismo reconoce, su inglés (olvidado, dice) se va recuperando al mismo tiempo que se va traduciendo. (Veremos en Mallarmé esas mismas dudas respecto del dominio de la lengua que está traduciendo, a pesar de ser profesor de la misma en un Liceo, pero no es solo un problema abstracto de lengua; es también un problema ligado a las dificultades planteadas por la escritura de Poe y por la poesía en sí).

No es de extrañar que, en un determinado momento, Baudelaire vea este tiempo pasado en traducción como un tiempo perdido:

He perdido mucho tiempo traduciendo a Edgar Poe y el gran beneficio que he sacado de este empeño es que algunas lenguas caritativas han dicho que yo había tomado prestadas mis poesías a Poe, cuando ya estaban escritas antes de que conociera las obras de este último (Carta de 1865).

Baudelaire plantea el gran problema, el problema más delicado de todos los que se le plantean al poeta traductor de poetas: el de la influencia directa de un modelo del que no solo se asimilan las ideas y los temas, sino del que durante días y días de trabajo se imita, se reinventa, se recrea el estilo. Es posible que se pueda traducir prosa de una manera más o menos profesional, neutra, distanciada existencialmente del modelo que se está traduciendo; es posible. En el caso de la poesía, solo se puede traducir si se vive técnica y temáticamente en el interior de los textos que se traducen. Por eso es tan fácil la acusación a la que el poeta se refiere. Baudelaire se defiende de una posible abusiva imitación, apoyándose en un argumento crono-

lógico de verificación problemática y, al mismo tiempo, aludiendo a las semejanzas profundas que hay entre él y Poe: «Saben por qué he traducido a Poe de manera tan paciente? Porque se me parecía» (Carta de 1864).

Creo que un estudio profundo de ambos universos imaginarios y de los estilos que segregan, en el trabajo de escritura, permite descartar cualquier tipo de herencia abusiva: la facilidad y la necesidad de Poe a la hora de fabricar anécdotas; el rechazo, la disolución de cualquier elemento anecdótico en Baudelaire, absorbido y sublimado por la red metafórica que sustenta los textos; la raíz alegórica, racionalista y romántica, a pesar de todo, de la poesía de Poe; la base sensorial, en el juego de las correspondencias sinestésicas, de toda la poesía de Baudelaire, aunque luego algunos poemas se organicen en deslavada alegoría. Evidentemente hay un mismo relente romántico en los dos autores, que se traduce en la retórica enfática que puede estropear sus textos, pero esa es una de las razones que no permiten, al menos en el caso de Baudelaire, ponerlo íntegramente del lado del Simbolismo, tan depurado, tan ajustado, tan poco excesivo en el uso del lenguaje y tan inaccesible al ripio.

En cualquier caso, la traducciones de Baudelaire tienen tanta importancia en su producción literaria que Baudelaire no sería el mismo sin ellas (pero Poe tampoco hubiera sido en Occidente lo que es sin su traductor, al menos hasta muy recientemente). Basten dos ejemplos para apoyar esta afirmación: las traducciones de Poe no solo son el trabajo más amplio que Baudelaire lleva a cabo a lo largo de toda su vida, son con *Las Flores del mal* el único trabajo unitario y de largo aliento que lleva a cabo y que concluye, devorado como está por el periodismo, los ensayos fragmentarios, las narraciones inconclusas, las notas para futuros libros imposibles. Tanto es así, que la fama prematura de Baudelaire en Alemania le viene de su condición de traductor de Poe; tanto es así que, en Francia, el volumen de la Pléiade consagrado a Poe, se basa, aún hoy, en las traducciones de Baudelaire.

c. Los ensayos

Lo bueno de estos grandes creadores es que son todos críticos, desmintiendo a los ineptos que no son capaces de asumir la convivencia fecunda entre creación y crítica. Críticos en todos los sentidos del término: como teóricos del hecho literario y como analistas de las obras de los demás y de sus propias obras. Sin embargo, en el caso de Baudelaire y respecto a las obras de Poe hay que ser bastante cauto a la hora de considerar las aportaciones críticas del traductor. Veamos primero esas aportaciones desde un punto de vista puramente material, a la par que completamos la lista de textos menores que traduce:

1. «Presentación de *Revelaciones magnéticas*» (traducción e introducción, 1848, en *La liberté de penser*); traducción integrada, tras ser corregida, en las *Historias extraordinarias*. La presentación llena un total aproximado de seis páginas.
2. *Edgar Allan Poe. Su vida y sus obras*. Se trata de un ensayo unitario (el más largo escrito por Baudelaire) publicado en la *Revue de Paris*, 1852; unas 33 páginas. En este artículo es preciso distinguir la parte recibida —bibliografía exclusi-



vamente angloamericana (John Daniel, John Reuben Thompson), de la que Baudelaire extrae datos bibliográficos, esencialmente, junto a algún comentario de alcance sociomoral— de la parte consagrada a la reflexión y al análisis propios del autor: análisis de 8 cuentos, en particular. Leyendo el texto se observa que el autor del ensayo ignora aún las poesías, así como el estudio *The Philosophy of Composition*. Frente a los angloamericanos que admiran al escritor, pero no al hombre, Baudelaire admira la totalidad del ser y da la vuelta a los argumentos moralizantes de sus fuentes, en especial a la hora de tratar el tema del alcoholismo:

El ángel ciego de la expiación se ha apoderado de ellos y los azota con furia para la edificación de los demás. En vano su vida exhibe talentos, virtudes, gracia; la Sociedad tiene para ellos un anatema especial y acusa en ellos las imperfecciones que su propia persecución les ha conferido [...] Si el lector me ha seguido sin repugnancia, ya habrá adivinado mi conclusión: yo creo que en muchos casos, ciertamente no en todos, la embriaguez de Poe era un medio mnemónico, un método de trabajo, método enérgico y mortal, pero apropiado para su naturaleza apasionada. El poeta había aprendido a beber, igual que un cuidadoso literato se ejercita en hacer cuadernos de apuntes. No podía resistir el deseo de volverse a encontrar con las visiones maravillosas o aterradoras, las concepciones sutiles con las que se había tropezado en una tempestad anterior; eran viejas conocidas que le atraían imperativamente, y, para reanudar lazos con ellas, tomaba el camino más peligroso pero más directo. Una parte de lo que hoy constituye nuestro deleite fue lo que le mató⁵.

3. «Presentación de *Berenice*» (*La Illustration*, 1852): texto que resume el anterior, poniendo de relieve las preocupaciones místicas que, Baudelaire cree, se encuentran en él (2 páginas).
4. «Presentación del delicioso texto *Filosofía del mobiliario. Ideal de un cuarto americano*». (En *Le Magasin des familles*, 1852; 2 páginas).
5. «Dedicatoria de *Historias extraordinarias*» (*Le Pays*, 1854; 5 páginas).
6. «Nota Postliminar a la *Aventura sin igual de un tal Hans Pfall*» (2 páginas).
7. *Edgar Poe, su vida y sus obras*. (*Le Pays*, 1956, y en *Historias extraordinarias*; 30 páginas). Este texto aparecerá en todas las ediciones posteriores, incluidas las obras completas, 1869.

Si comparamos este texto con el que se cita en segundo lugar, observamos que, en lo fundamental, ambos son casi el mismo texto, con ligeras variantes que no afectan al estudio en sí, sino a los elementos que lo acompañan: el nombre *Allan* desaparece del segundo título; se suprime el resumen de los cuentos citados —ya inútil— y, sobre todo, y aquí la variante no es accidental, se suprimen también reflexiones teóricas sobre el iluminismo que estaría

⁵ Todas las traducciones que aparecen en el presente artículo de textos de Baudelaire o de Mallarmé han sido hechas por el autor del artículo y han sido publicadas (en su gran mayoría) en las varias ediciones que de estos autores ha hecho.

en la base de la obra de Poe, y reflexiones sobre la influencia de la infancia en la formación del creador. En cierto modo, se toman algunas distancias.

8. «Nuevo apunte sobre Edgar Poe» (en *Nuevas historias extraordinarias*, 1857; 20 páginas). Consideramos este texto esencial para el devenir de la figura de Poe en el pensamiento poético de Baudelaire y para la posterior proyección del poeta yanqui en la literatura occidental. En primer lugar, partiendo de la experiencia de Poe, se asientan las bases de lo que más tarde se llamará literatura de *degenerescencia*, que no es solo el decadentismo finisecular, sino el asentamiento del hecho literario en los contravalores existenciales (psicológicos e ideológicos) de la sociedad burguesa. Se asienta, luego, la oposición, cada vez más fuerte en el mundo simbolista, entre poema y poema corto, pues el desarrollo lírico, sostenido en narración es un imposible lírico y se asienta, finalmente, el principio estético del rechazo de *l'enseignement* (del pensamiento didáctico o argumentativo), en el interior del poema, como función del hecho poético: Baudelaire se encamina así hacia la noción de arte por arte (que desarrollará en los textos que escribe sobre Th. Gautier) y hacia la poesía pura —concepto fijado por Mallarmé, al expulsar de la narración «la tercera página de los periódicos», es decir, la narración de sucesos, de acontecimientos—.
9. Publicación de «La génesis de un poema» —así lo titula— (en *Revue Française*, 1859) y en *Historias grotescas y serias*, 1865; 4 páginas). Esta publicación contempla un preámbulo de Baudelaire, la traducción de *El cuervo* y la traducción de *Philosophy of Composition*, con el título de *Méthode de Composition*. Observemos este cambio de título que *afrancesa* el de Poe, al pasar del espacio abierto de la «filosofía», de la especulación más o menos abierta, al espacio cerrado del «método». Ello es significativo.
- Nos encontramos con un total aproximado de unas cien páginas. No es mucho para un filólogo; debía ser, tal vez, demasiado para un poeta carente de fuerza vital, «perezoso» como ya hemos dicho en otras ocasiones, máxime si tomamos en consideración que los dos textos más extensos son repetición (auto-plagio) el uno del otro.

1.2. TRADUCCIÓN DE LOS POEMAS Y COMENTARIOS DE ESTOS POR MALLARMÉ

a. Seducción y dificultades

Existe en Mallarmé la misma seducción por Poe que encontrábamos en su maestro, Baudelaire. Ahora bien, esta seducción no puede ser calificada de angustiosa, como en el caso de su predecesor. Mallarmé solo siente angustia frente a la muerte (la de Dios y la de los suyos, y por la supuesta página en blanco). Esta obsesión es, como iremos viendo, esencialmente poética y, yo me atrevería a decir, incluso técnica. En 1862, con veinte años (no olvidemos que Mallarmé alcanza su madurez poética alrededor de los veintidós años), el poeta le escribe esta carta a su amigo Lefébure:

Acabo de recibir tu carta y, como me doy cuenta de la importancia que otorgas a las poesías de E. Poe, me apresuro a decirte que ya no las tengo; se las he entregado ayer mismo a Courtois que se va mañana y que debe entregártelas [...] Le asiste toda la razón del mundo para publicar esas poesías, son muy hermosas, excepto Al Aaraf de la que sólo he leído la mitad y que no me ha gustado nada. Me temo que mi edición no sea completa; me parece inverosímil que Poe haya escrito tan pocos versos. No obstante, Baudelaire que tiene un Poe completo podrá darnos información al respecto.

Este interés precoz por enterarse de la situación de la obra de poética de Poe compartido, como se ve de nuevo, con los dos amigos, y que llega a pensar en una posible edición (lo que indica que ya está traduciéndola o que ha pensado en traducirla, aunque tratándose de Mallarmé y de su parsimonia para ponerse a escribir no deberíamos suponer nada), este interés precoz contrasta con lo que va a tardar el poeta de *Herodías* en sacar a la luz sus traducciones. Se pueden buscar varias razones para justificar dicha lentitud.

Hay, sin lugar a dudas, unas razones que podríamos calificar de externas: en ese momento aparecen, ya, unas ediciones fragmentarias de las poesías de Poe: su amigo Lefébure prepara su edición; 21 poemas, prácticamente el conjunto de los preparados por Mallarmé en un primer momento. No tenemos fecha cierta para esta edición, pero los estudios grafológicos de los expertos la datan de 1862 o de 1864.

Están, en segundo lugar, razones que podríamos calificar de internas, ligadas a las dudas técnicas que plantea la traducción de los poemas de Poe, en especial de algunos poemas. Esta dificultad ya había sido puesta de manifiesto, en la práctica y en la teoría, por Baudelaire, que solo había traducido los poemas que están insertos en textos en prosa (*El cuervo*, *El gusano triunfador*, *El palacio encantado...*):

Solo me queda mostrar al Edgar Poe poeta y al E. Poe crítico literario. Cualquier verdadero amante de poesía admitirá que el primero de esos deberes es casi imposible de cumplir y que mi muy humilde y muy devota facultad de traductor no me permite suplir las voluptuosidades ausentes, cuando no hay ritmo ni rima. (Nota de 1861: *Advertencia para el traductor*).

A este respecto es aleccionadora la glosa que Mallarmé hace del poema *Las campanas*:

¡De todos los poemas, el único que, en efecto, es intraducible!» no (como los demás) habida cuenta de la atmósfera especial de pasión o de ensoñación que de él se desprende —creo que esa riqueza impalpable no se pierde del todo en el paso de una lengua a otra...— en definitiva, se trata de un demonio para los traductores. La dificultad, en lo que se refiere a una obra tan nítida y tan sonante, rebosante de efectos puramente imitativos, pero siempre llenos de poesía primigenia, reside en el empleo de ciertos procedimientos de repetición que, presentes en el ritmo original, se deshacen y se desgranán en una versión en prosa. Me he visto obligado a transcribir esas series de repeticiones sólo entre paréntesis; y como si se tratara de indicaciones que el lector sólo leerá con los ojos y no como palabras reales susceptibles de añadir su virtud al texto francés. Quien quisiera hacerse una idea del

encantamiento producido por la frase inglesa, lea el muy singular y muy acertado ensayo de imitación de *Las campanas*, de uno de nuestros más raros poetas, que conoce bien el inglés, el señor Émile Blemont. El verso, en él, ha podido, al alejarse del calco estricto habitual en mi versión, arrastrar, de una lengua a otra, los timbres gemelos, dando testimonio de una ingeniosidad muy adecuada para contentar al propio Poe [y cita una parte del texto] (*Las campanas*)

El texto, como veremos más tarde, no solo apunta a esta dificultad (propia, por otro lado, de toda poesía), sino que establece las bases de la teoría acerca del significante en poesía, que Mallarmé desarrollará en su libro famoso *Thèmes anglais*, escrito como compensación académica a los reproches didácticos que acaba de recibir de la Inspección, debido a sus carencias pedagógicas, pero cuya resultante va mucho más allá: al establecimiento definitivo del valor, como portador de significado, del significante, siempre que se trate de un texto (literario). Pero volveremos luego sobre el tema.

Llegados a este punto es interesante hacer algunas consideraciones acerca del conocimiento que de la lengua inglesa tiene el futuro profesor (y el ya profesor), con el paso de los años. Mallarmé sabe el inglés; Mallarmé debe saberlo bastante bien: tuvo premios «oficiales» escolares al respecto y difícilmente la Inspección francesa hubiera concedido una plaza a un profesor que no tuviera un dominio de dicha lengua más que suficiente; los «avisos» de la Inspección le vienen no por su desconocimiento de la lengua, sino por sus métodos totalmente desacertados a la hora de escoger los textos que proponía, como tema de estudio, a los alumnos. Pero Mallarmé cree este dominio insuficiente, «Pues habiendo aprendido el inglés, dice en carta de 1885 a Verlaine, simplemente para mejor leer a Poe, me marché a los 20 años a Inglaterra», para aprenderlo mejor. ¡Qué ejemplo para la casi totalidad de nuestros poetas traductores!

En carta a su amigo Catulle Mendès, de 1871, en la que le propone un empleo en la casa Hachette, ya había reflexionado sobre el tema, dándonos una perfecta descripción de la actitud de ciertos traductores españoles (poetas en su gran mayoría) que se creen capacitados para traducir textos de una lengua que no conocen (del todo) gracias a esa inestimable e impalpable dádiva que han recibido del cielo, la inspiración, y cuyos efectos creen poder extrapolar a todos los ámbitos de su quehacer, sin tener que trabajar en demasía:

Sólo conozco el inglés a través de las palabras empleadas en el volumen de las poesías de Poe y las pronuncio, es verdad, bien, no estropeando el verso. Puedo, con el diccionario y con la ayuda de la adivinación ser un buen traductor, sobre todo de poetas, lo que es raro. Pero no creo que eso sea suficiente para un puesto de traductor en la casa Hachette (*Carta a Catulle Mendès*, 1871).

El caso es que, pereza, interferencias externas, miedos, etc., las primeras traducciones de los poemas de Poe, Mallarmé nos las ofrece diez años después del primer acercamiento que conocemos.



b. La traducción de los poemas

En 1872 (a lo largo de todo el año) asistimos a las primeras apariciones de estos poemas en la *Rennaissance artistique et littéraire*; se trata de: *A Elena*, *Anabel Lee*, *Para Annie*, *Eulalia*, *Las campanas*, *Silencio*, *Ulalume*, *Balada nupcial*.

En 1875, en la *République des Lettres*, aparecen: *El valle de la inquietud*, *La ciudad en el mar*, *El palacio encantado*, *Tierra de sueño*, *Ulalume* y *A Elena* (de nuevo), *La durmiente*.

En 1877, Mallarmé publica, en edición bilingüe, la edición monumental de *El cuervo*, con ilustraciones de E. Manet (Richard Lesclide, 1875). Se trata de una joya para los bibliófilos, de la que aparece, de vez en cuando, un ejemplar disponible a precios nada módicos.

Los proverbiales silencios mallarmeanos vuelven a parecer aquí, fruto de los miedos, la honradez laboral, los titubeos y la pereza, como decíamos antes, pero también, en esta ocasión, fruto de ciertos cálculos económicos que retrasan hasta 1888 la publicación en Bruselas y París de *Poemas de Edgar Poe*, una edición que recupera casi todas las traducciones, con ilustraciones de Manet. ¿París o Bruselas? ¿Quién da más? Finalmente aparecerá en las dos ciudades, no con tanto lujo como se preveía, pero más lujosa la edición belga que la francesa. El texto comporta treinta y siete poemas.

c. Las escolias

Mallarmé da el nombre de *escolias* a los comentarios con los que acompaña sus traducciones de Poe, aunque hoy vayan, en ocasiones, separadas de los textos que las inspiraron, dada la importancia crítica que algunos de estos textos tienen. Este cuerpo crítico consta de:

1. Una pequeña introducción, centrada en la firma, en la parte gráfica de la firma de Poe; y no podemos olvidar la importancia que Mallarmé atribuye a la grafología (ver su *Respuesta a una Encuesta sobre grafología*) y a los aspectos topográficos del texto.
2. Su soneto consagrado a Poe (*Tombeau*), con ocasión del monumento erigido al poeta, en Baltimore, con un pequeño comentario ligado a la *poemania* en Francia:

Toda la generación, desde el momento en que el gran Baudelaire nos dio los *Cuentos* inolvidables, hasta ahora en que podrá leer sus poemas, ha pensado tanto en Poe que no sería insultante, incluso para los compatriotas del soñador americano, afirmar que aquí la flor resplandeciente y nítida de su pensamiento, allá fuera de lugar en un primer momento, encuentre su solar auténtico.

Texto que, como se puede ver, inicia la elaboración de un mito, si no erróneo, cuando menos pretencioso, ligado al no merecimiento, por parte de

Estados Unidos, de un personaje cuya genialidad sobrepasa la capacidad de acogida de una nación pequeño burguesa, *democrática*, en el peor sentido que del término nos dará Mallarmé en su artículo *La herejía en el arte o el arte para todos*, siguiendo los pasos de Baudelaire. Es evidente que tal nación no tenía capacidad estética para poder acoger al que denomina «príncipe espiritual de esta época».

3. Dos traducciones de su soneto al inglés; una respetando las formas del soneto shakesperiano, tan amado y usado por el propio Mallarmé, y otro en forma, digamos, de soneto libre.

4. Y, finalmente, las notas sobre los poemas traducidos: cada poema va acompañado de un pequeño comentario que puede oscilar entre las dos páginas y media y las cuatro líneas; en total, unas cincuenta páginas en la edición de las *Obras completas* de Mallarmé, en la edición de *La Pléiade*.

Leamos, como ejemplo, las líneas que preceden el poema *Estancias*:

[Al principio] Sólo un tema en su desnudez, presentado con una escritura rápida, para envolverlo más tarde con los velos de un acompañamiento; pero uno de los lugares comunes más hermosos de la vida y del arte: nos hace sentir el conjunto sublime del poema implicado en pocas palabras.

El poema *Le Tombeau d'Edgar Poe*, escrito, como he dicho, en 1875, con motivo de la inauguración del monumento en Baltimore, y publicado, en 1877, en el *The Edgar Poe Baltimore Memorial volume*, dejando de lado su belleza crítica, es digno de ser tenido en consideración. Encontramos plasmada en él la mejor definición/presentación del poeta simbolista, tal como la situación social y metafísica la ha ido moldeando, si no en la América protestante y creyente, sí en la Francia posterior a la noticia (palabra empleada por Gérard de Nerval en 1844 en el poema *Cristo en el monte de los Olivos*, cuyo pre-texto es la frase de Jean-Paul «¡Dios ha muerto! El cielo está vacío. ¡Llorad! Hijos; habéis perdido al padre») ligada a la muerte de Dios: divorcio entre el yo y la realidad social (la burguesía mercantilista de la revolución industrial), capacidad de allegarse en verbo allá donde los demás no llegan (genio o perturbación, marginalidad), elitismo intelectual (razón y trabajo), hermetismo de fondo y de forma, y perfección formal —la alianza indisoluble del simbolismo (heredero del Romanticismo alemán y del último V. Hugo) y del Parnasianismo (vuelta a una conciencia renacentista y barroca de la forma)—.

2. POE: EL POETA Y EL POEMA, DESDE LA LECTURA QUE BAUDELAIRE Y MALLARMÉ HACEN DE ÉL

Paso a continuación a resumir y a elevar a concepto, al mismo tiempo, algunas de las ideas que he ido desgranando a lo largo de esta presentación material de las traducciones llevadas a cabo por los dos autores. Las voy a agrupar en tres apartados cuyos elementos pone a mi disposición el soneto de Mallarmé, perfilando la visión crítica que de Poe esbozara Baudelaire:

- El genio y el destino frente a la sociedad civil.
- La sustitución de Hoffmann y Nodier por Poe (en Francia) y el nacimiento del fantástico metapsíquico.
- El genio poético y el *trabajo de composición* del poema.

2.1. EL GENIO Y EL DESTINO FRENTE A LA SOCIEDAD CIVIL

La reflexión que sigue sirve para aclarar un mal entendido ligado al concepto de *bohemia* y de *poeta maldito*. Con harta frecuencia, pero sin ningún respeto de la realidad, ambos se ligan al periodo romántico, como si los poetas románticos hubieran sido, en su generalidad, unos «bohemos», es decir, hubieran practicado lo que se va a llamar, con término francés, *la bohème*: vida más o menos precaria, desordenada y antisocial, en el interior de la gran ciudad, haciendo suyo, en su dimensión real, aunque domesticada, la vida precaria, desordenada y antisocial —es decir, antiburguesa— de la etnia gitana (*les bohémiens*, en francés).

Sabemos que la simbología libertaria y antisocial que de esta etnia se puede sacar les había servido a algunos románticos, en la ficción (pero solo en la ficción), para elevarla a la categoría de pueblo simbólico, pues resolvía uno de los ideales de la gran aporía del Romanticismo: ¿cómo se puede ser yo, es decir, un ente libre, frente al triunfo post-revolucionario (político e industrial) de la sociedad civil? Lo sabemos, pero también debemos percatarnos de que, salvo casos muy aislados, el Romanticismo es el movimiento literario occidental que mayores compromisos sociales y políticos ha brindado a la historia de Occidente (en el Reino Unido, tal vez menos que en el resto de Europa).

Por otro lado, el poeta romántico no es que se sienta maldito por los dioses (o por la sociedad); se sabe aún bendecido por unos y fuertemente aceptado por, al menos, una parte de la sociedad. Dejando de lado el hecho de que los grandes poetas románticos del continente escriben en su gran mayoría bajo el síndrome de Moisés (enviado de Dios para iluminar a su pueblo) y su palabra la consideran, a su medida, palabra de Dios o de los dioses (el entusiasmo), no podemos olvidar la fuerza que tiene la presencia poética de Apolo (con invocaciones al dios incluidas) en la poesía de Shelley y de Keats, como más tarde la tendrá en Rimbaud. El concepto de poeta maldito solo toma cuerpo palpable en Baudelaire, en su poema *Bénédiction*, poema que, tras el prólogo, inicia *Las Flores del mal*. Maldito, a pesar suyo (deseo de no serlo y sentimiento de ser un elegido, a pesar de todo), por su madre, por los dioses y por la sociedad; pero no más maldito que Cristo (cuyo «camino de la cruz» repite) y capaz de alimentarse aún con el elixir de los dioses. Habrá que esperar a Verlaine (a su serie de monografías ilustradas con poemas, *Les poètes maudits*) para que la expresión quede sacralizada.

Quiere esto decir (y esto se refiere a estas pocas reflexiones atropelladas) que tanto el concepto de *bohemia* como el concepto de *poeta maldito* son postrománticos, más ajustados al Simbolismo, tanto en su dimensión vital —vida desajustada respecto de la inserción social (y el prototipo francés sería Villiers de L'Isle-Adam), como en su dimensión metafísica (y el prototipo francés sería Mallarmé; Baudelaire

tiene aún demasiadas adherencias transcendentales para serlo)—. Quiere esto decir que las fuentes originarias de los dos conceptos hay que buscarlas en la generación de los poetas perdidos entre el Romanticismo triunfante (pero en decadencia) y un Simbolismo (aún ignorado) que solo triunfará en el interior del mundo de los poetas: Nerval, que pasa de ser un poeta que escribe bajo el síndrome de un apolo/moisés devaluado a ser un poeta que escribe, de lleno, bajo el síndrome de Caín; Baudelaire, que asienta su conciencia del mal en el pecado, en el sentido y alcance cristianos del término, pero sin capacidad de esperanza para creer en la Redención: jansenista en estado puro y duro, él; Poe, el socialmente proscrito porque, ya, desde su nacimiento (y aquí entra en juego la lectura que de su vida hace Baudelaire) lleva la marca del maldito por el destino:

En los últimos tiempos, compareció ante nuestros tribunales un desdichado (recordemos el poema del mismo título de Nerval) cuya frente se hallaba ilustrada con un inusual y singular tatuaje: *¡Sin suerte!* Llevaba así, por encima de sus ojos, la etiqueta de su vida, como un libro su título, y el interrogatorio demostró que aquel extraño cartel era cruelmente verídico. Hay en la historia literaria destinos análogos, auténticas condenas —hombres que llevan la palabra gafe escrita en caracteres misteriosos en los sinuosos pliegues de la frente. El ángel ciego de la expiación se ha apoderado de ellos y los azota con furia para la edificación de los demás.

La cita constituye el primer párrafo del texto *Edgar Poe, su vida y sus obras*; pero no dejemos de lado los dos fragmentos que le sirven de introducción al texto de Baudelaire: el primero, entresacado de *El cuervo*, se centra en la palabra «Fatalidad»; el segundo, perteneciente al poema *Tinieblas*, de Th. Gautier, tiene como soporte las dos palabras mágicas de la predestinación (en negativo), «el Destino» y la «Necesidad, atroz».

El poeta *maldito*, primero, que luego será *marginado*, lo es en función de una causa metafísica (la experiencia de la muerte del Ideal o la experiencia del Ideal como espejismo imposible) que se asentará en consecuencias esencialmente sociales y literarias, incluso (o sobre todo) en su resolución pervertida, por los espacios del dandy.

En ausencia del Ideal (metafísico o político), la única realidad será la vulgaridad materialista de la burguesía: vulgaridad en la vida (caracteres, costumbres, uso doméstico de los objetos de arte - mobiliario, como luego veremos) y vulgaridad del arte, en este caso, de la palabra:

Otro (biógrafo) que ha dirigido periódicos y revistas, un amigo del poeta, confiesa que era difícil darle trabajo y que no había más remedio que pagarle menos que a otros, porque escribía en un estilo demasiado por encima de lo vulgar. ¡Qué olor a tienda de comestibles!, como decía Joseph de Maistre.

La *bohemia* instalará al poeta entre el dandismo y el *malditismo*. Dandismo y *malditismo* vivido hasta la hez (nunca mejor dicho) por Poe, pero del que Baudelaire hará su modo de vida idealizado, constituyéndose en prototipo de una generación. Al *malditismo* lo lleva su experiencia desafortunada de la metafísica y de la moral (hijo de un cura «renegado», cuya influencia sobre el poeta fue mayor de lo que se

cree, no lo olvidemos), al dandismo lo lleva su condición de *niño bien* que quiere vivir mal, pero disfrutando de la herencia de todas las aristocracias (las materiales y las del espíritu). No es de extrañar que sea tan sensible al mundo de la *decoración*, por lo que esta tiene de reflejo material del decorado estético del espíritu. Dandismo y democracia no pueden coexistir. Leamos un fragmento del prólogo escrito para la presentación de la traducción de *Filosofía de interiorismo*:

No creo que exista nadie entre nosotros que a lo largo de sus horas de descanso, no haya encontrado un placer delicioso en construirse un apartamento ejemplar, un domicilio ideal, un *ensoñadorio* [perdonen el delicioso neologismo]. Cada uno, siguiendo su temperamento, ha mezclado la seda con el oro, la madera con el metal, apaciguado la luz del sol o aumentado el resplandor artificial de las lámparas, inventado, incluso, formas nuevas de muebles o amontonado las formas antiguas. El artículo que ofrecemos a nuestros lectores [*Filosofía de interiorismo*] es de un gran escritor americano, desconocido en Francia, y mal conocido en los Estados Unidos. Edgar Poe ha vivido dolorosamente, y ha muerto más tristemente aún. Algunos de sus compatriotas sólo hablan de él con cierta amargura, pues el joven coloso americano tiene la epidermis muy sensible, e incluso en los temas menos importantes soporta mal las bromas. Fenimore Cooper se ha percatado claramente de ello. Axiomas crueles como estos: *Los yankees van solos a contrapelo; hemos anegado en la ostentación todos los principios del gusto; lo que cuesta un mueble o un adorno es entre nosotros el único criterio de su mérito artístico; la corrupción del gusto es una operación paralela a la multiplicación del dólar*, y bromas violentas acerca del amor frenético por los espejos, el cristal tallado y el gas en los apartamentos aristocráticos americanos, son en verdad difíciles de tragar por las suspicaces gargantas de una joven *nación-nuevorrico*.

Esta segregación (social) instala al poeta (a Poe, primero, pero luego a todos los herederos de su experiencia, vía Baudelaire) en una sensibilidad enfermiza, con los nervios a flor de piel: (esa sensibilidad que la sociedad achaca a cualquier persona que no se deja llevar por las oleadas cómodas y pringosas de la vulgaridad y se conmueve ante un espectáculo hermoso, aunque sea el de una simple flor entre la hierba). Baudelaire va a definir al poeta, de cara al futuro, en función de esta sensibilidad (y no sé si hizo bien, si tenemos en cuenta como esta peculiaridad del poeta ha sido uno de los argumentos más esgrimidos para devaluar, socialmente, al poeta y el alcance, social o intelectual, de su obra). Para ello (para ensalzar a Poe y justificarse a sí mismo) echa mano de la expresión de Horacio (*Epístolas* II, II) *genus irritabile vatum*; y prosigue: «Que los poetas (sirviéndonos de la palabra en su acepción más amplia y que incluye a todos los artistas) son una raza irritable, es cosa consabida; pero el porqué no me parece comprendido de modo tan general».

Y Baudelaire ensaya una explicación estética, moral y epistemológica de esa *irritabilidad*, ligada al desajuste permanente entre lo Bello y lo vulgar, lo Bueno y la injusticia, lo Verdadero y la superchería, separándola drásticamente de cualquier infraestructura primaria propia de un temperamento (otro de los tópicos del vulgo a la hora de enfocar la naturaleza de los artistas) y elevándola a la categoría de *la clarividencia relativa a lo feo, lo falso y a lo injusto*:

Así habla el poeta [en *Marginalia*], preparando una excelente e irrefutable apología para todos los de su raza. Esa sensibilidad, la llevaba a los asuntos literarios y la extrema importancia que atribuía a las cosas de la poesía le inducía muchas veces a un tono en el que, según el juicio de los débiles, la superioridad se dejaba sentir en demasía.

De este modo, a medida que, en función de un sentido de la «distinción» social y sentimental y de la «exigencia» artística y literaria, la imagen del poeta camina, incluso en su maldición, hacia el cielo (o el infierno) en el que será príncipe (luego lo veremos), de cara a la conciencia social, encerrado en unas preocupaciones que no son las del común de los mortales, poseído por una sensibilidad (enfermiza, ajena a la sensibilidad «sana» del común de los mortales), produciendo una literatura que no es útil a la sociedad, «los de su raza» se irán hundiendo en la literatura que, un cuarto de siglo más tarde, será calificada como de *degenerescencia* (el palabro y el libro son de Max Nordau, 1892). Y nos conviene no olvidar, por lo que decíamos antes, el regusto médico biológico que la palabra tiene: la literatura que se hace al margen o contra, los principios estéticos clásicos y de la rentabilidad social bienpensante, solo puede ser una literatura de decadencia, no histórica y colectiva, como la prototípica del Imperio Romano, sino individual y psicobiológica:

¡Literatura de decadencia! —Palabras vacías que muchas veces oímos caer, con la sonoridad de un enfático bostezo, de la boca de esas esfinges sin enigma que velan ante las sagradas puertas de la Estética clásica...

No se trata solo (que también, si no ¡para qué serviría la aventura literaria!) de la puesta en tela de juicio de un presupuesto existencial y social. También está en juego la encarnación estética de este presupuesto: la emergencia de una nueva conciencia estética y artística que, en un primer momento, para poder emerger y tomar cuerpo, tendrá que manifestarse de espaldas (o contra) la sociedad a la que está destinada. Está en juego la función básica del arte y de la literatura; está en juego, de manera esencial, la función básica de la poesía que, abandonando las glorias cósmicas de Apolo, las complacencias sensoriales de Anacreonte, o los laureles de Píndaro, las argucias didácticas de Horacio... se está haciendo, cada vez más, cada vez de manera más exclusiva, tras pasar por los lamentos de Marsias, bajada órfica a lo infernos en los que ese yo se ha instalado (o en los que le han instalado).

Prefiero dejar este aspecto y su desarrollo técnico posterior para el punto cuatro de este apartado, pues es, en definitiva, el que mejor sintetiza la lección que tanto Baudelaire como Mallarmé extraen de la lectura de Poe. Paso a continuación a desarrollar el aspecto social más visible de esta condición de marginal y de maldito que el poeta tendrá, a partir de ahora (al menos hasta el siglo XX): se trata del nacimiento simbólico (y no tan simbólico, pues los poetas franceses elegirán a lo largo del último tercio del siglo XIX y a principios del XX a *su* príncipe —de Verlaine a Paul Fort)—, se trata del nacimiento del *Príncipe negro de la poesía*.



2.2. EL PRÍNCIPE NEGRO DE LA BOHEMIA Y EL PRÍNCIPE NEGRO DEL SPLEEN

La figura del príncipe negro de la poesía, como encarnación del ideal poético soñado por los simbolistas, tiene, a mi modo de ver, tres fuentes inequívocas: la recuperación del poeta y príncipe medieval Charles d'Orléans, la importancia que cobra Hamlet a lo largo de todo el Romanticismo y la irrupción ultramarina de la figura idealizada de Poe. Veamos cómo contribuyen a su conformación cada uno de ellos.

En el paso de la aristocracia social a la aristocracia artística, paso tan bien y tan cruelmente analizado por J.P. Sastre en su libro *La lucidité et sa face d'ombre* (1985) el Simbolismo francés asienta, en mi opinión, la construcción de ese mito, recuperando la imagen del mayor de los poetas medievales franceses, Charles de Orléans, el verdadero *poeta moderno* de esa época que, en su vida absurda y sin salida de príncipe prisionero desde su juventud en la Torre de Londres, desarrolla, en el secreto delicado de su aristocracia, el principio baudelaireano del *spleen* (asco y tedio existenciales), asentado en una melancolía propiciada por la *nonchalance*, es decir, etimológicamente, por la falta de calor, de fuerza vital, y no por una simple desgana psicológica. Estos presupuestos son totalmente ajenos a la poesía del llamado François Villon —el falso poeta moderno, el que nos han querido vender para instalar la verdadera poesía, desde su nacimiento, en la hipócrita estética del perdedor—. La presencia de este poeta en la obra de Baudelaire se puede rastrear, de *Spleen* en *Spleen*, configurando en estos poemas el espacio de la prisión existencial y la figura del poeta príncipe, prisionero de la realidad, ante la imposibilidad de acceder al ideal, tanto en su esencia de prisionero, como en el decorado arquetípico (calabozo, lluvias, nieblas, barrotes) que lo acompañan...

Yo soy como el monarca de un lluvioso país,
rico pero impotente, joven pero decrepito...
(Spleen LXXVII)

Cuando la lluvia tiende sus inmensos regueros
que imitan los barrotes de una vasta prisión...
(Spleen LXXVIII)

Mallarmé, en su texto sobre Hamlet (uno de los textos de sus lúcidos «estudios» teatrales, en *Borradores en el teatro*) se recreará en la idea de este *príncipe negro que todos llevamos dentro*, ilustrando su discurso con un fragmento de poema (autobiográfico, ligado, al menos, a la condición del poeta cuando aún niño siente ya la llamada del absoluto) de Théodore de Banville, ese otro gran príncipe, hoy día olvidado, de la poesía:

Y, sin embargo, niño privado de la gloria
sientes como se mueve, en la noche risible,
por tu frente tan pálida que parece de leche
el viento que da vuelo —¡ oh Hamlet, joven Hamlet!—
a tu negra cimera y acaricia tu rostro.



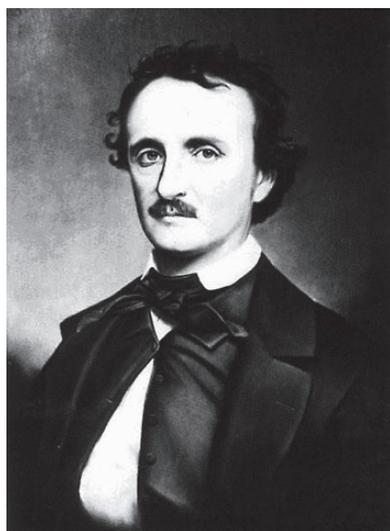
Delacroix, Autorretrato.



Baudelaire.

Ahora bien, la presencia hamletiana ya rondaba desde hacía años el imaginario francés de la poesía y del arte, al menos desde que Delacroix hizo pública su serie de litografías y grabados para ilustrar las obras de Shakespeare (también será él quien lance a Ofelia al mercado del imaginario moderno). Sin embargo, más incluso que las ilustraciones en las que da cuerpo a Hamlet, la obra que debemos tener en cuenta con vistas a la configuración de esta figura «princesca» de la nueva aristocracia, es el propio retrato de Delacroix, bajo los rasgos y traje de Hamlet, es decir, la reencarnación de Hamlet en el pintor preferido por Baudelaire: uno de los nuevos «faros» del artista de la vida moderna, según el poema del mismo nombre (*Los faros*).

Sobre este doble fondo se perfila la silueta en negro de los distintos retratos de Poe; y, en medio de esta corte imaginaria, emerge la figura literaria del autor americano. Príncipe saturniano, en la amargura y melancolía que impone la realidad (privada ya del señuelo del ideal), frente a la imagen solar (o yahavéica) de los grandes románticos, que será recuperada transitoriamente por Rimbaud, ya en uno de sus poemas infantiles, escritos en latín; lo que le opone a sus hermanos mayores simbolistas y, en gran medida, a la herencia poética occidental, nacida del matrimonio trinitario sellado por Poe, Baudelaire y Mallarmé. Es llamativa la analogía, en negros, que podemos establecer entre ciertos retratos de Poe y algunos (entre la abundancia existente) de Baudelaire, cuando este segundo pierde su aire de dandy bien vestido y al primero le despojan de sus premoniciones de payaso, en desamparo, a lo Charlot. Ahora bien, más allá de las iconografías, lo que de verdad importa es la figura emblemática que va surgiendo en el diálogo entre vida, pintura y texto,



Edgar Allan Poe.

hasta configurar, en frase lapidaria y crítica de Mallarmé, tal como corresponde, para el Memorial de Baltimore, la imagen, real y simbólica del «príncipe espiritual de esta era, así llamado, por uno [Baudelaire], en algún sitio [el estudio al que nos estamos refiriendo de continuo]: «uno de nuestros más grandes héroes literarios» (Introducción a *Escolias*).

2.3. EL GENIO Y EL TRABAJO DE COMPOSICIÓN

Más importante que el desarrollo del segundo apartado que tenía previsto exponer, el de la influencia de Poe en la literatura fantástica francesa —que me llevaría demasiado tiempo, distrayéndome, incluso, del aspecto para mí más importante de la relación entre los tres poetas—, es, me parece, la presencia de Poe en la configuración técnica del hecho poético para la modernidad occidental; presencia cuya aportación esencial (siempre vía Baudelaire y Mallarmé) la podríamos resumir en *la confrontación entre la naturaleza del genio y el trabajo de composición* que exige el acto literario en general y el poético (sobre todo el poético) en particular.

a. La imaginación como intuición de las correlaciones secretas entre los seres

Tenemos que poner de manifiesto, desde un principio, la reivindicación de la imaginación como potencia creadora por excelencia (ocupando, en cierto modo,

el espacio que va dejando vacante la inspiración, de origen transcendente o falsamente transcendente para los románticos).

Para él [dice Baudelaire] la imaginación es la reina de las facultades; pero por esa palabra entiende algo más grande que lo entendido por el común de los lectores. La Imaginación no es fantasía; no es tampoco la sensibilidad, aunque sea difícil concebir un hombre imaginativo que no sea sensible. La Imaginación es una facultad casi divina que percibe en primera instancia, fuera de los métodos filosóficos, las íntimas y secretas relaciones de las cosas, de las correspondencias y las analogías (B. p.1009).

Los conocedores de Baudelaire pueden leer entre líneas la esencia misma de su teoría poética, plasmada en el poema fundacional, *Correspondences*. Para ser fieles a la verdad, esta lectura que hace de Poe debe ser completada con la que hace Victor Hugo, ya desde los lejanos *Cantos del crepúsculo* a las más recientes *Contemplaciones*, en los que el gran poeta romántico no solo formula el principio visionario y poético de las correspondencias, sino que lo lleva a la práctica en algunos de sus poemas, inventando la metáfora de naturaleza sinestésica; pensemos, sobre todo, en la última parte de *Las contemplaciones*, «Lo que dice la boca de la oscuridad». Es propio de los poetas, despistar, enredar, respecto de sus fuentes, alejarlas de las matrices que tiene más cercanas, con el fin de parecer más genuinos, más independientes.

Juegos de descubrimientos y de coincidencias, el caso es que esta afirmación moderna, respecto del alcance de la imaginación, que ya no será «La loca de la casa», sino una facultad apta para la aprehensión de la realidad (de la realidad intangible), incluso en el mundo de la ciencia, esta afirmación desencadena una serie de reflexiones que nos llevan, por el bies, de *la naturaleza breve* del acto poético, al tema de la escritura, de la creación, considerada como composición.

b. Grandeza y necesidad del texto corto

Una poética asentada en la hipersensibilidad, en la irritabilidad de los sentidos y del sentimiento y afianzada en la capacidad de la imaginación para captar las correlaciones fulgurantes, huidizas, transitorias y secretas que existen entre los distintos seres (sin necesidad de grandes desarrollos o acumulaciones inductivos o deductivos), no puede tener cabida en textos de proceso largo, en textos que dilatan la experiencia mediante los trucos narratológicos o retóricos de la novela o del poema largo (asentados, salvados, en narración o discursividad). Este tipo de poeticidad exige la brevedad narrativa de la novela corta, del cuento (en los que las relaciones de causa a efecto que rigen *los posibles lógicos del relato* están sustituidos por yuxtaposiciones, elipsis y cortocircuitos casi «poéticos») o la brevedad de lo que para Baudelaire va a ser el poema moderno (luego lo definiremos). (Releamos, al respecto, el texto que JRJ pone como introducción a su poema *Espacio*).

Entre los ámbitos literarios en los que la imaginación puede obtener los más curiosos resultados, puede cosechar los tesoros, si no los más ricos, los más preciosos



(estos pertenecen a la poesía) si no los más numerosos y los más variados, existe uno al que Poe tiene particular cariño, y es la Novela Corta. Tiene ésta sobre la novela de amplia proporciones la ventaja de que su brevedad abunda en la intensidad del efecto. Esa lectura que puede realizarse de un solo hálito, deja en la mente un recuerdo hartamente más poderoso que una lectura rota, interrumpida muchas veces por el ajetreo de los asuntos y el cuidado de los intereses mundanos. La unidad de impresión, la totalidad de efecto es inmensa ventaja que puede dar a este género de composición una superioridad totalmente particular (B. 1008).

Totalmente poética, me atrevería a corregir yo. De ahí las conexiones secretas, y no tan secretas, que se pueden establecer entre cuento (fantástico o no) y poema en prosa, cuando este asume la naturaleza esencialmente narrativa o descriptiva del poema en prosa baudelaireano, pero también del mallarmeano (y juanramoniano, añadiría), frente al poema en prosa de naturaleza lírica, como lo es el de Rimbaud (y de Vicente Aleixandre).

En paralelo, en la necesidad común de una prosa, rápida, corta, nerviosa (no conceptualmente nerviosa, como la de Voltaire, sino sensorial e imaginariamente nerviosa), surge la idea del poema corto, que concentra en unos cuantos versos fulgurantes la sensación «intangible» captada por el nervio receptor del poeta:

Recurro de modo natural al artículo titulado *The Poetic Principle*, y hallo en él, desde el principio, una vigorosa protesta contra lo que, en materia de poesía, se podría llamar la herejía de la longitud o de la dimensión —el absurdo valor atribuido a los poemas grandes—. «Un poema largo no existe; lo que se entiende por un poema largo es una perfecta contradicción de términos». En efecto, un poema no merece su título sino en tanto en cuanto excita, arrebatando el alma, y el valor positivo de un poema está en razón de esa excitación, de ese raptado del alma. Pero, por necesidad psicológica, todas las excitaciones son fugitivas y transitorias. Ese singular estado al que el alma del lector ha sido, por así decirlo, arrastrado por fuerza, ciertamente no durará tanto como la lectura de tal poema que rebasa la tenacidad del entusiasmo de la que es capaz la humana naturaleza. Ahí tenemos evidentemente condenado el poema épico (B. 1008).

Que Baudelaire defienda luego, la necesidad de un cierto tamaño en el poema, con el fin de que proporcione un *pabulum* suficiente a la excitación creada, no invalida en nada lo que podríamos llamar el acta de defunción del poema largo, para la poesía occidental (al menos durante algún tiempo, y en función de algunas circunstancias, cuyo estudio no viene ahora al caso). Por otro lado, vemos también cómo Baudelaire, apoyándose en los textos y ejemplos de Poe y en su propia práctica del poema (poemas medianos, dominados, pero no de manera exclusiva, aunque le extraña a algunos, por la medida lingüística en el que cabe el soneto), no es capaz de acceder al poema breve o brevísimo, en el que mejor se encarnará en concepto de poesía pura: en la copla española (antes incluso de la llegada del haiku), en la décima de verso menor (Cernuda, Guillén) o en el poema de forma libre que JRJ se va construyendo a partir de *Estío*, sin olvidar los poemas *mairenarios* de Machado, en el recuerdo de las *Humoradas* y *Cantares* de Campoamor.



c. El concepto de poesía pura

De lo anterior emerge la esencia temática de lo que con el tiempo se va a llamar poesía pura, es decir, poesía sin ningún aditamento que no sea su propia poeticidad. Concepto este muy mal entendido de cara a la lectura del Simbolismo y de ciertos autores del siglo xx, nacidos a la sombra del Simbolismo, en la herencia, cada vez más *purificada*, de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Juan Ramón y Jorge Guillén. Es mi intención clarificar la idea, en estas últimas páginas que me quedan.

La condensación del poema en función de «la totalidad del efecto» exige la eliminación de todos aquellos elementos no estrictamente líricos, es decir, capaz de trascender los elementos comunes de la lengua (información, valor fáctico, valor reflexivo). Todo aquello que considere la lengua como un vehículo capaz de acarrear elementos que no pertenezcan a la pura belleza (exterior e interior). Baudelaire sintetiza este uso común de la lengua, este uso, por qué no decirlo, democrático de la lengua, con la expresión «la herejía de la enseñanza», desarrollando (pero aquí parte de la lección de Th. Gautier y de los Parnasianos aunque vaya al encuentro justificativo de Poe) e instalándose, de lleno, en la teoría del arte por el arte o, si queremos, de la poesía por el simple placer del efecto estético. A pesar de su herencia romántica y de sus ecos premonitorios simbolistas, parnasiano él, hasta la médula.

Pero existe otra herejía que, gracias a la hipocresía, a la pesadez y a la bajeza de las mentes, es mucho más temible y tiene *posibilidades* de duración muchos más grandes —un error que tiene la vida más dura—, me refiero a la herejía de la enseñanza, la cual comprende como inevitables corolarios la herejía de la pasión, de la verdad y de la moral. Un montón de gente se figura que la meta de la poesía es una enseñanza cualquiera, que ésta debe, ora fortificar las conciencias, ora perfeccionar las costumbres, ora en fin, demostrar algo útil, lo que sea. Edgar Poe pretende que los americanos han patrocinado de manera especial esta heterodoxa idea [lo cual haría recaer la culpa sobre la tan odiada democracia americana, en la conciencia de Baudelaire], no me hace falta ir a Boston para tropezarme con la herejía en cuestión. Aquí mismo nos asedia y combate cada día a la verdadera poesía [...]

Hecho el alegato contra, Baudelaire pasa a marcar el espacio de la nueva poesía, ese espacio que tanto molestará a Antonio Machado en su texto preparado para el ingreso en la Academia de la Lengua: *el de los sótanos y laberintos reclusos del yo*:

La poesía, a nada que uno quiera bajar dentro de sí mismo, interrogar a su alma, rememorar sus recuerdos de entusiasmo, no tiene más meta que ella misma; no puede tener otra, y ningún poema será tan grande y tan noble, tan auténticamente digno del nombre de poema como aquel que haya sido escrito únicamente por el placer de escribir un poema (B. 1009).

La poesía no es trabajo: es un ocio; es decir, es un trabajo de aristócratas, de los nuevos príncipes de la sociedad (industrial y comercial).

Debiera hacer ahora algunas consideraciones sobre el valor del significante como elemento esencial de poeticidad moderna (mensajero de las pulsiones secretas, subliminales del yo que escribe) y que tras las breves alusiones a ella que encon-



tramos en las *Escolias* de Mallarmé encontrarán su desarrollo acertado y brutal en su esperpéntico libro *Les mots anglais*. Las dejo de lado, pues no sé hasta qué punto, siendo esenciales en la configuración del concepto de poeticidad moderna, le deben algo (esencial) a la lectura que tanto Baudelaire como Mallarmé hacen de Poe..., y paso a detenerme algo más en el último apartado del esquema que había esbozado.

d. El poema y su composición (matemática)

El poema como teorema. Una composición en la que nada debe sobrar, nada debe faltar y nada debe ser dejado al azar, es decir, a eso que se llama improvisación —la hermana pervertida de la tan inaprensible inspiración—. Pero una composición que, como todo teorema, siempre encierra una incógnita.

No voy a volver sobre los temas que tan bien expone Poe en su texto siempre mencionado. No voy a volver sobre la seriedad y la sinceridad (el juego o la provocación) con que están desarrolladas estas ideas (el mismo Mallarmé hace alusión a este problema). No voy a volver, tampoco, sobre las glosas que Baudelaire hace de ellas en uno de sus textos (sobre todo en «La génesis de un poema», 1865). Me voy a fijar en una página ejemplar, fundacional del concepto de modernidad poética que pone el dedo en la llaga (aunque en perspectiva inversa) de lo que va a ser, tras la «seriedad» compositiva de la poesía simbolista, la causa de la degeneración en la modernidad post-moderna, si no de la poesía (esa realidad inasible que la modernidad se ha encargado de hacer más inasible aún), sí del poema, como artefacto capaz de captar en sus redes (materialidad lingüística) el pájaro invisible de la poesía. El texto, como es lógico, es de Mallarmé y pertenece a la *escolia* consagrada a *El cuervo*. Dice así:

[...] pues *el arte sutil de estructura* puesto aquí de manifiesto fue siempre empleado para *la disposición de las partes en las formas literarias* que, entre todas las demás, no sitúan la belleza de la palabra en primer plano, en especial el teatro. Sus *facultades de arquitecto y de músico, equivalentes en el hombre genial*, Poe, en un país que no tenía, si hablamos con propiedad, una verdadera escena, las volcó, si puedo hablar así, en la poesía lírica, hija incontestable de la inspiración. Lo extraordinario reside, en verdad, en esta aplicación, nueva, de procedimientos viejos como el Arte. ¿Existe superchería en este aspecto especial? No. Lo que está pensado, lo está; y una idea prodigiosa se escapa de páginas que, escritas a posteriori (y sin fundamento anecdótico) siguen siendo congeniales de Poe, sinceras. A saber, que *el menor azar debe ser expulsado de la obra moderna y sólo puede ser fingido*; y que el eterno aletazo de la inspiración no excluye una mirada lúcida capaz de escudriñar el espacio devorado por su vuelo. Negro vagabundo de las noches despavoridas, este *Cuervo*, si uno se complace en sacar del poema una imagen significativa, abjura de las tenebrosas rutinas, para acercarse, por fin, a una alcoba de belleza, suntuosa y juiciosamente ordenada y asentarse en ella para siempre.

Asumiendo como míos, los presupuestos de la composición del poema, frente a la llamada poética de la imperfección, del desaliño, de la impotencia... que

invade nuestros actuales álbumes de versos; asumiendo que el más mínimo poema o es *gracia* de los dioses u obedece a un esfuerzo de composición, de depuración, de enriquecimiento musical y semántico en su ida hacia la perfección de la «aparente sencillez»..., me interesa poner de manifiesto dos aspectos que elevan esta doble naturaleza del poema a la perfección, tan desdeñada hoy día, inmersos como estamos en la pringosa (e hipócrita, ya lo decía antes) estética del perdedor (cuando frente a la vida y frente al arte somos todos perdedores en la imperfección y en la muerte, aunque no nos dé la gana serlo); me refiero a las analogía profundas, pero nada secretas que, partiendo de Poe, Mallarmé extrae en este texto y que luego desarrollará, en equilibrios desiguales en su artículo *La Musique et les Lettres* (La música y las Letras), conferencia pronunciada en Oxford, entre la poesía, la música y la arquitectura, situándolas en un espacio de correspondencias estructurales que no comparten con las demás artes (excepción hecha del teatro).

Equivalencias muy evidentes entre música y arquitectura, ligadas a una configuración modal, en yuxtaposiciones, superposiciones y conjunciones que exigen la conciencia arquitectónica, equivalencias no tan evidentes entre arquitectura y poesía, si nos dejamos llevar por el mito eterno de la inspiración y por el mito post-romántico de la autenticidad, de la sinceridad lírica, y no pensamos que el yo lírico es, también, compositor y arquitecto de un edificio en *el que el menor azar debe ser expulsado*, so pena de que el edificio —la pequeña bóveda, la diminuta espadaña calada de rumores y viento— se nos venga abajo.

Creo que la analogía entre música y poesía ha sido siempre estudiada desde la perspectiva más fácil —la del ritmo y la sonoridad—, en un nivel primario que no abandona su origen común primero, en la naturaleza del *melos*, y casi nunca tomada en consideración desde la perspectiva arquitectónica de la composición, cuando tanto la poesía como la música y la arquitectura comparten tres principios básicos en su arquitectura, gracias al principio de la repetición organizada, calculada, de ciertos elementos que asientan tanto su *sostenibilidad* como estructura y la apariencia sensorial de su imprescindible encarnación en ritmo:

1. La voluntad de atrapar, de clausurar, gracias a esos elementos un espacio que nada tiene que ver, aparentemente, con la temporalidad (y hablo de la arquitectura).
2. La voluntad de desdoblar y, a veces, abolir, una temporalidad, inherente a la propia naturaleza diacrónica del sonido, creando un ámbito sonoro (de ahí, las exigencias de las condiciones básicas de la acústica de los edificios y de los espacios abiertos) que convive con la propia movilidad que lo engendra (y hablo de la música, esencialmente polifónica).
3. La voluntad de transgredir la naturaleza diacrónica de la palabra (su sintaxis fonética y su sintaxis lógica), con el fin de hacer florecer, sobre ella, un ámbito sonoro que se asiente sobre conceptos y sonidos sabiamente distribuidos en las partes claves del edificio, y en cuyo interior el ser pueda vivir, aunque sea como breve eternidad de un instante. Palabra en el tiempo (A. Machado), por imperativo categórico de su naturaleza lingüística, la poesía es palabra en el espacio por culpa de su posibilidad (de su exigencia) arquitectónica y musical.



Frente a la condición de espectáculo (elemento externo, frontal, respecto de aquel que lo disfruta: pintura, escultura, danza sobre el escenario, mimo), la arquitectura, la música y la palabra crean ámbitos en cuyo interior se puede vivir; no solo se puede vivir, sino que es necesario vivir en su interior para poder vivirlos y apoderarse de ellos.

Si la palabra en sí, como lo ha proclamado Heidegger puede ser considerada la morada del ser, puesto que, desde una perspectiva conceptual vivimos en ella, al ser una metáfora del mundo que nuestro cuerpo habita, la poesía, en su naturaleza musical y arquitectónica, constructora en la repetición fonética y semántica, de arcadas, de columnatas y de series de capillas y de absidiolas, le confiere a esa morada abstracta una materialidad que solo ella comparte plenamente con la arquitectura y con la música. La novela (en su organigrama tradicional) es una sucesión de tensiones temporales en fuga de autodestrucción (existencial). El teatro..., el teatro es otra cosa: arte mimético, el único que repite en tiempos, espacios, gestos y palabras la realidad..., pero el teatro, precisamente por esta naturaleza, se sale del ámbito de la literatura, combinando en pancronía todas las artes.

Ahora bien, lo que en arquitectura es arte físico y matemático de composición (en la gravedad y el equilibrio estático de las masas materiales que se contraponen y armonizan para crear espacios de luz y de tránsito); lo que en la música es arte mental y matemático de composición (en la evanescencia y el equilibrio en fuga de los fluidos casi inmateriales que se armonizan para convertir una partitura en diacronía perdurable que el auditor no solo oye, sino por la que transita nada, *desmayándose de placer en medio de las olas* (Baudelaire); en la poesía es arte sutil y mágico de composición (en la gravedad inmanente de los conceptos y la voluntad de trascendencia que la música les confiere a las metáforas, con el fin de convertir la palabra en auténtica morada no solo del ser (como espíritu) sino, también, del ser como materia.

La inteligencia de Poe consistió en entrever, de cara a la modernidad, que, incluso en la muerte del poema tradicional (ese que ofrecía en su soporte narrativo o argumentativo un asidero fácil para ejercer en él las dotes de arquitecto), el poema nuevo, el poema puro, también se debía regir por los principios de composición que son los de toda arquitectura, es decir, *los de toda verdadera morada*. La inteligencia de Baudelaire consistió en marcar a ese poema los límites para que la arquitectura no se convirtiera en un desparrame de materiales en derrubio, el ya imposible poema épico o didáctico (de ahí la idea parnasiana de que el poeta es orfebre de arcas y de relicarios, pero ya no es constructor de catedrales-fallidas, como lo será Proust). La inteligencia de Mallarmé consistió, finalmente, en establecer la ecuación entre el ser y el poema: ambos son, en la analogía del ser y del cantar, vibración y arquitectura musicales.

APÉNDICE

Le tombeau d'Edgar Poë

Tel que lui même en fin l'éternité le change
Le Poëte suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la Mort triomphait dans cette voix étrange !

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu,
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief !
Si notre idée avec ne sculpte un bas relief
Dont la tombe de Poë éblouissante s'orne,

Calme bloc, ici-bas chu d'un désastre obscur,
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

La tumba de Edgar Poe

¡Como en Sí mismo al fin la eternidad lo muda,
a un siglo horrorizado que no supo entender
que la Muerte triunfaba en este extraño ver-
so, el poeta provoca, con su espada desnuda!

Ellos, cual vil rebote de hidra que antaño oyera
al ángel dar sentido más prístino al lenguaje
de la tribu, acusaron la magia de un brebaje
negro, bebido en la ola deshonorada y artera.

¡Qué ultraje! si enemigos de la nube y el mundo
no fuéramos capaces de esculpirlo en un friso
que el sepulcro de Poe adorne, claro y puro;

manso bloque caído de un desastre profundo,
que este granito, al menos, cerque, como un aviso,
la Blasfemia, en sus vuelos, salpicando el futuro.

(Traducción de Javier del Prado)

RECIBIDO: octubre 2009
Aceptado: enero 2010