

A TRADICIÓN CONQUISTADA: PRESENZAS DE CHARLES BAUDELAIRE NA POÉTICA DE LORENZO VARELA

José Ramón López García

(GEXEL-Universitat Autònoma de Barcelona)

“En los poetas que amó, Garcilaso, Baudelaire, o Iglesia Alvariño entre muchos, se encuentran algunos de los secretos de su temperamento. Era caballeresco como el primero, hondo y misterioso como Baudelaire y su amor se volcaba en la naturaleza, en sus representaciones humildes, en las rosas, el trébol y las hierbas, como Iglesia Alvariño” [Díaz, 2004: 713]. Estas palabras, escritas por Luís Seoane o 14 de decembro de 1978 en carta a Isaac Díaz Pardo con ocasión da morte de Lorenzo Varela, sinalan, con afecto e exactitude, un dos modelos fundamentais na traxectoria de Varela: Charles Baudelaire.

A lectura da súa obra foi temperá, persistente e fiel no tempo. De feito, o primeiro autor a quen traduce e prologa Varela no exilio é Charles Baudelaire cando a principios de 1941 aparece na mexicana *Taller, Trozos escogidos de los Diarios íntimos y de los Consejos a los jóvenes literatos*. Na súa presentación, Varela destaca varios puntos centrais na traxectoria do poeta francés: a defensa e perseveranza no oficio de poeta como medio para resistir os embates de “los compromisos que la realidad impone al espíritu” [Baudelaire, 1941: 79]; a loita “entre el tiempo perdido y la voluntad de ganarlo” [80]; e toda unha serie de ámbitos temáticos que se organizan desde un exercicio analítico e lóxico do quefacer poético que anula as comprensións simplistas do romanticismo vulgar acerca do poeta e a poesía. Parecidos elementos son os que estruturan o prólogo que en 1943 escribe para unha nova selección baudelairiana ás *Curiosidades estéticas*, texto cardinal para entender a súa idea do exercicio da crítica. Preámbulo cuxo título, “Actualidad de la Obra Crítica de Baudelaire”, declara outra das constantes da súa ensaística: que a obra de Baudelaire, coma a de calquera dos aspectos que tome do tempo pasado ou presente, non se trate dun simple modelo fixado na tradición senón dun modelo activo na súa actual circunstancia histórica, facendo válida e efectiva a tese de Malraux da tradición como un ámbito de conquista crítica e non de simple herdanza irreflexiva.

Noutro lugar xa se explicaron as principais cuestións defendidas neste programático prólogo e o seu alcance ao interrelacionarse con outros modelos centrais da súa reflexión como Malraux, Gide, Neruda, Alberti o Cernuda¹, polo que me interesa máis nesta ocasión determe noutras parcelas nas que Baudelaire se manifesta e diversifica as súas influencias. Convén recordar, non obstante, que nestas páxinas de 1943 Varela presenta a súa defensa do “crítico creador” fronte ao profesoral, aquel cuxa crítica elabora unha visión da arte a partir dos elementos dinámicos que constitúen a identidade —“los de la propia experiencia, los del propio amor, los de la propia conciencia” [89]— o que supón o exercicio dunha visión moral da que se desprenden unhas obrigas concretas ineludibles se non se desexa romper o equilibrio entre ética e estética. No plano estético sobresa a reflexión sobre a necesidade dunha comprensión ampla do realismo, unha análise do concepto moderno do belo e unha incisiva revisión da tradición romántica. No plano

ético, a crítica enténdese como unha “cosa de guerra [...] Tendremos que poner en ella el mismo arrojo, la misma voluntad, la misma pureza que al combatir, como si de las palabras que decimos dependiera el destino del hombre” [Varela, 2001: 92]. Varela amósase consciente tamén de que a arte como guerra supón unha toma de partido e, polo tanto, un exercicio político. De novo aí as palabras de Baudelaire están reafirmando este convencemento: “...para ser justa, es decir, para tener razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, esto es, debe hacerse desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra más horizontes” [Varela, 2001: 93].

Na significativa data de 1946, cando boa parte das esperanzas cifradas na resolución da segunda guerra mundial se estaban vendo lamentablemente frustradas, Varela escribe outra interesante análise centrada na figura de Murillo. Este ensaio formula un claro diálogo co de 1943 dedicado a Baudelaire e evidencia a relectura constante do poeta francés como un exercicio de autocrítica, pois Varela fálanos agora dun cambio de perspectiva, dunha evolución persoal: “cuesta mucho llegar a saber que el camino más fácilmente brillante consiste en enfrentarse al arte como a un enemigo” [Varela, 2001: 122]. A actuación crítica anterior substituíuse por outra na que “el arte moderno y el arte antiguo [...] han cesado de estar en guerra, y ya se va viendo que hay en la historia del arte, como en la del espíritu y en la del hombre, desde luego, unas líneas generales de valor permanente” [Varela, 2001: 122-123]. Esta reformulación non se fai a expensas da renuncia do sistema de Baudelaire, ben ao contrario. Para empezar, axústase á sanción que Baudelaire realiza da modernidad en “El pintor de la vida moderna”: “La modernité c’est la moitié d’art, d’ont l’autre moitié est l’éternel et l’immutable” [Baudelaire, 1976: 694]. A revisión do humanismo revolucionario, que se viña producindo durante os anos republicanos desde o núcleo e posteriores ramificacións dos integrantes de *Hora de España*, confirma a necesidade de atopar uns valores esenciais nestes tempos de disolución de ideais e crenzas absolutas.

Sen o sistema crítico de Baudelaire non se daría a penetrante, e moderna, lectura da pintura de Murillo como captación de “las flores del mal, y que quizás fue huyendo de ellas, así como quiso alcanzar las flores del bien que nos pinta en sus cuadros de santidad” [Varela, 2001: 128]. A oscilación entre santidade e pecado, a voluptuosidade e piedade da mirada do sevillano é de indubidable estirpe baudelaireana. Éo tamén a reseña destacada da súa traxectoria pictórica como busca do “ideal” e da súa traxectoria vital como validación dun “sentido moral” [Varela, 2001: 133-134]; e éo, en suma, a predilección non polo Murillo relixioso, senón por “o que se asoma a la calle sevillana y observa su donaire, sus peripecias, su recogida aventura” [Varela, 2001: 133], un Murillo *flâneur* que intúe que a medula da modernidade se atopa na captación da visión urbana e do espectáculo da súa vida nas rúas, a mesma que Walter Benjamin analizase maxistralmente en Baudelaire.

Aquilo de que carece Murillo é o que Varela encontra noutros artistas como Velázquez ou Goya. Non casualmente Goya foi interpretado como padre da estética moderna —a da beleza do mal, da dor, da fealdade, da noite—, grazas a Baudelaire. Do seguinte modo reivindicou Baudelaire en tradución de Varela:

Goya [...] ha unido a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española del buen tiempo de Cervantes, un espíritu mucho más moderno o, al menos, que ha sido buscado mucho más en los tiempos modernos, el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, de los temblores de la naturaleza y de las fisonomías humanas extra-

ñamente animalizadas por las circunstancias [...]. El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos parecen viables, armónicos. Nadie ha tenido más audacia que él, en el sentido de lo absurdo posible. Todas sus contorsiones, sus rostros bestiales, sus andrajos diabólicos, están penetrados de *humanidad*. [Baudelaire, 1943: 183 e 185].

Varela retoma este xuízo en 1946 cando menciona que “hay algo de crimen pasional [...] De crimen que redime, clarificador, esperanzado” [Varela, 2001: 139] no xenial aragonés, e cita as palabras que se acaban de reproducir de Baudelaire para concluír que “esa mezcla de alegría y de horror” [Varela, 2001: 141] é o que máis se valora en Goya, posto que nela se descobre unha actitude esperanzada, moi próxima á esperanza fundada na desesperación de Malraux, xa que “el horror de Goya está en vilo”, remite á humanidade e non á deshumanización.

Baudelaire continuará sendo o corredor que conecte as distintas salas da tradición pictórica da arte do pasado e do presente. *Seoane*, publicado en 1948, é unha excelente demostración deste procedemento. Na súa presentación ao artista galego, Varela recorda o xuízo do francés acerca de Goya como “un humorista trágico” para recordarnos que Seoane “es un humorista más cercano a la farsa y a la comedia, menos sombrío y desgarrado, más ganado por la compasión y por la esperanza” [Varela, 2001: 146]. A obra de Seoane, ademais, permite engarzar toda una serie de cuestións que teñen moito que ver coa busca desa harmonía contedora dos desequilibrios que define tanto a beleza como o humano. É ben sabida a importancia de Baudelaire na fixación para a poética simbolista do sistema de percepción analóxica que se herda do romanticismo. A pintura de Seoane fai evidente no acto de recepción dos seus cadros a indisolubilidad de “la llamada realidad material, de la otra realidad, la realidad recóndita y última [...] la realidad del alma, de donde llega a nosotros el relámpago que nos hace amar la vida o condenarla y condenarnos” [Varela, 2001, 144]. Claro que esta percepción actualízase nesta pintura seleccionando unha tradición e unha topografía concretas, a da Idade Media e a de Galicia, que establecen un ámbito de comunión:

Porque en los hijos de esta raza [...], hay un sentimiento de tal unidad con el mundo, de unidad del alma con las cosas, que sólo en esta unidad ven la única realidad posible. Y, de desmentirse ese sentimiento, de perderse esta unidad, queda el hombre sumido en una indecible desventura, en un quebranto sin esperanza, en una realidad desasistida de la fantasía. [...] Su alma participa del alma de las cosas, aún no está rota en su ser la unidad del mundo y la fantasía, de “la realidad y el deseo” [145-146].

Non é difícil presupoñer que esta profunda convicción de Varela parte das coñecidas “Correspondances” de Baudelaire, definidas en varios lugares da súa produción como por exemplo nos seus textos dedicados a “Victor Hugo” [Baudelaire, 1999: 228-231] ou a “Eugène Delacroix”, este último traducido por Varela en 1943 [Baudelaire, 1943: 156]. Para Baudelaire, a primeira condición para unha arte sa é a crenza na unidade integral, pero nel dáse a experiencia paradoxal dunha modernidade na que cohabitan “Spleen et Idéal”, as dúas vocacións contraditorias da conciencia, como describe Claude Launay [1995: 47-48], que determinan unha estética de loita de contrarios reflectida en procedementos estruturais que así mesmo atopamos na poesía de Varela.

En tempos de profunda crise, e é un diagnóstico que Varela recupera con asiduidade, a busca ou a mención de espazos de compensación é un recurso xustificable que encon-

tra na tradición moitos e variados precedentes. No seu texto sobre Seoane, Varela alude á percepción temporal como un proceso que evidencia a rotura e a sutura da analoxía e do ideal que, no caso especial dos poetas, outra vez nos fala desde a aseveración baudelairiana da modernidade. Os poetas intentan trasladar o tempo dunha experiencia primixenia na que ven “lo antiguo y pasado en lo moderno y pasajero” [Varela, 2001: 147], pero dándose conta que “registrar en su integridad este proceso” é algo imposible e que, “melancólicamente”, só poden “aceptar como un gracioso don, las briznas que nos sea permitido recoger del mismo” [Varela, 2001: 148]. Unha grandeza e limitación que Varela sitúa na propia esencia da linguaxe, onde por encima do “*ahora, o antes* [...] hay un siempre o un jamás” [Varela, 2001: 148]. Pero o Tempo remite sen solución de continuidade a un Espazo, o de Galicia, e Galicia é un pobo e unha paisaxe que reproduce á súa vez esta complexa interrelación de experiencias pasadas, presentes e futuras que poden levarnos á unidade perdida e albiscada.

Walter Benjamin considera que as correspondencias baudelairianas han de entenderse “como una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis”, pero que esta experiencia sólo es posible “en el ámbito del la cultura” [1980: 155] e, engadiriamos para o caso de Varela, no ámbito da memoria. Varela tamén defende unha lectura ampla do realismo que recolle un dos principais tributos da teoría romántica: o da imaxinación, usada neste caso para ampliar a concepción mimética do realismo. Mediante o comentario de Baudelaire, Varela critica as interpretacións naturalistas de Velázquez e súmase ao xuízo de Valle-Inclán sobre a pintura velazqueña como unha pintura metafísica: “La imaginación de Velázquez es de tanto poder que ha llegado a reflejar la dinámica absoluta: de tanto movimiento, sus objetos están fijados en un espacio encantado, eterno. [...] ha pintado el color, el aire, la luz de las cosas que no se gastan. Ha pintado las horas que van a la eternidad” [Varela, 2001: 95].

Esta acertada descrición da idea valleinclaniana dunha unidade oximorónica onde a mobilidade remite á fixación quietista e viceversa é moi interesante para entender algunhas das combinacións que presentan os poemas de Varela. A imaxe que transmite a imaxinación está “amparada por la inocencia y la memoria” [Varela, 2001: 95]. Inocencia e memoria son as fontes do contido de boa parte da súa poesía, esa inocencia e memoria asociadas sen ir máis lonxe tanto á recuperación do espazo galaico da infancia coma á experiencia da guerra. Ambas son construcións que, finalmente, conducen a unha unidade de dinámica absoluta que eterniza as ordes de experiencia recreadas sen negar as súas compoñentes eminentemente históricas e políticas, xa que “sin imaginación no hay realidad”, é a imaxinación a que permite “ese salto de lo natural a lo sobrenatural” que ensina a lección romántica [Varela, 2001: 96]. Esta idea debe moito ao escrito por Baudelaire, quen na súa reflexión crítica aúna algúns dos principais argumentos artísticos de Varela: exercicio da memoria, plasmación desa beleza que é moral e formalización non limitada a unha mimese realista. Por iso escribe Baudelaire que o recordo é “el gran *criterium* del arte; el arte es una nemotecnia de lo bello: por lo tanto, la imitación exacta impide el recuerdo de lo bello” [Baudelaire, 1943: 76]. É neste tipo de conviccións onde encontramos argumentos que xustifican algunhas das derivacións do seu discurso poético cando o desengano político insinuado en 1945 se confirme e amplíe con outros acontecementos da súa biografía. En 1943, no seu comentario a *Solo en el tiempo* de González Carbalho, Varela considera moi válida unha opción que el mesmo adoptará en moitos dos seus poemas: a busca dunha eternidade perdida no ámbito mítico. Mito ao que se accede

mediante a permanencia da infancia, é dicir, mediante o exercicio, de novo, da memoria que, ao igual que fixera Baudelaire, privilexia o estado infantil:

Si el mito, si la voz del agua y la escultura de la llama, y la canción del árbol, y el lenguaje del tiempo siguen alimentando la fantasía y sosteniendo el alma del hombre, es que también la infancia, esa edad superior del alma [...] alienta bajo las cicatrices implacables que dejan en nosotros el sol y las estrellas cada día, con su puñal de sombras [1943, 6].

Trátase, en definitiva, tal e como o describe en *Seoane*, de harmonizar nun único tempo e no espazo da arte as dúas vivencias da temporalidade que se dan no real, a mesma experiencia do tempo que buscaron os románticos: “un tempo que, conteniendo la anécdota temporal, fuese a la vez el gran tiempo indivisible de la eternidad, el Tiempo en que todos los tiempos adquieren sentido, el anhelado sentido” [Varela, 2001: 149].

Varela menciona con frecuencia a perda de valores universais para engadir que esta perda comporta unha potenciación da melancolía. A memoria é lugar para este estado melancólico porque supón a conciencia dunha memoria viva que, feita de puñais como describe nalgũa ocasión, revela o paso do tempo e os fracasos históricos e non mostra simplemente unha fixación ahistórica e esencialista no pasado. De novo todo isto é puro Baudelaire; Walter Benjamin explica de forma inmejorable cando define o *spleen* contraponéndoo ao concepto da *durée* bergsoniana [1980: 154-160]. O *spleen*, como escribe Benjamin, “hace pedazos el ideal” [185], a entraña da experiencia do suxeito moderno que percorre toda a traxectoria de Varela, pero o ideal pervive como aspiración inquebrantable. A nostalgia da unidade perdida nunca anula a aspiración a unha harmonía superior, pero nunca ese desexo e esa nostalgia permiten o engano ou a conformidade. Varela, como Baudelaire, pode optar pola creación de paraísos artificiais compensatorios pero non esquece nunca que todo paraíso é por definición un paraíso perdido. A súa poesía, neste sentido, precisa con claridade esta oscilación.

En varias das súas composicións poéticas Varela fai patente o seu particular diálogo con Baudelaire. En *Torres de amor* (1942) encontramos toda unha sección, “Desagravio del vino tinto y poemas carnales”, organizada a partir dunha das seccións, “Le vin”, de *Les Fleurs du Mal* (1857) que se suma a unha intencionada homenaxe nerudiana. Moi especialmente, composicións como “Vino de las tabernas” evoca varios dos alexandrinos de “L’âme du vin” ou “Le vin des chiffonniers” de Baudelaire, e ecos evidentes subxacen noutras poesías desta sección como “Vino de los malditos”, en que resoa o mandato baudelairiano da embriaguez como vía de superación das miserias do tempo histórico e persoal: “Il faut être toujours ivre. Tout est là, c’est l’unique question [...]. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez vous” [Baudelaire, 1975: 172].

A influencia de Baudelaire non se detén nas citas, préstamos ou alusións máis ou menos evidentes, existe unha asimilación de fondo de toda unha poética que xustifica o alcance maiúsculo deste modelo². Sen ir máis lonxe, todo aquilo que ha de relacionarse coa “alquimia del dolor” que se mantén de forma reiterada ao longo dos anos. A dor é o aspecto afectivo da lucidez, o estado emocional que permite captar a auténtica situación do home, ser radicalmente insatisfeito, sen perspectivas, condenado a unha decadencia progresiva que culminará coa morte, pero posúe tamén outras dimensións. En 1973, falando de Picasso, Varela xustifica a súa particular traslación pictórica mediante a cita dun verso de Baudelaire, “Yo sé que el dolor es la única nobleza”, pertencente a “Bénédiction”:

“la única nobleza última del ser humano, el ser capaces de asumir el dolor de la existencia. Sólo así, por otra parte, con la experiencia de ese dolor de los desheredados cuyos suspiros confesó Marx estar oyendo, se podrá construir la nueva humanidad” [Varela, 2001, 158]. A dor é deste modo unha vía de concienciación que achega elementos á constitución futura dos homes, pois dálles conciencia de si mesmos, do que son e do seu destino.

Se houbera que seleccionar un símbolo clave que una as poéticas de ambos os autores podería optarse polo do mar e as derivacións que del se desprenden ao asocialo co motivo da viaxe. Nun poema como “Vino del mar” de *Torres de amor* desprégase o personaxe baudelairiano que fixo do mar espello da liberdade, da busca nos abismos interiores e da viaxe como un destino poético para aquel que vive condenado á eterna insatisfacción, ás leis do desexo e á busca, de antemán fracasada, do paraíso, da felicidade. “¡Vino del marino sin destino!” conclúe Varela este poema [Varela, 2000: 106], como ese “homme libre, toujours tu chériras la mer!” de “L’homme et la mer” de Baudelaire. O “Soneto irregular” que se presenta uns cantos poemas despois colócanos en idénticas coordenadas: “¡Salir, partir una mañana clara y tibia, / a mar adentro irse, más allá del mar! / Volver con unas flores desérticas de Libia // o no volver ya nunca del libre navegar. / ¡Oh, triste sed humana, una sed que se alivia / sólo si crece inagotablemente como el mar!” [Varela, 2000, 136]³. Trátase dunha sede metafísica, espiritual, como ben ás claras manifesta un dos seus máis memorables poemas, “Compañeiros da miña xeneración mortos ou asesiñados”: “E gardo, coma un morto, / no centro do silencio, da sede, da agonía, / o día que vos poda levar á sepultura / unha cesta de pombas e mazás” [Varela, 2000: 168].

En realidade, boa parte da poesía de Varela é unha “invitación á viaxe”, a demostración dun desexo insatisfeito porque afecta as máis profundas das limitacións humanas: a perda da unidade e a morte. A similitude das solucións poéticas buscadas a esta cuestión, como os motivos do mar ou da infancia como espazos compensatorios, apuntan así mesmo cara ao autor francés. En “Moesta et errabunda” Baudelaire consagra o mar como este espazo metafórico da viaxe, da fuxida e das contrariedades dun desexo sempre perseguido. O mar e o barco convértese nos correlatos das aspiracións interiores e proxectan a imaxe do poeta como ser especial, heroico; e é que para o heroe, escribe Benjamin, Baudelaire escruta “un lugar de huida en la masa de la gran ciudad” [1980: 83].

La mer, la vaste mer, console nos labeurs !
 Emporte moi, wagon ! enlève-moi, frégate !
 Loin ! loin ! ici la boue est faite de nos pleurs !
 [...]
 Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
 Où sous un clair azur tout n’est qu’amour et joie
 Où tout ce que l’on aime est digne d’être aimé,
 Où dans la volupté pure le cœur se noie !
 Comme vous êtes loin, paradis parfumé !

Por iso o afastamento de Varela é dobremente tráxico. Habitante dese afastamento, comprobou que el é tamén outra dimensión máis do inferno. O exilio do mundo ideal ao que está condenado o poeta, o mesmo que lle fai ansiar a viaxe, no seu caso concretouse en que a viaxe sexa a vivencia doutro exilio superposto. Un exilio de todo aquilo que era capaz de seguir aspirando á transformación mediante a destrución de polo menos algunhas barreiras que a realidade impón ao desexo, as posibilidades de que estaba pre-

ñada a revolución que fracasou coa derrota republicana. Este afastamento facíase equivalente xa en 1940 ao espazo da condenación, ao Hades onde se consome o exiliado en “Éramos tres irmáns”: “i-eu lonxe, lonxe, lonxe, / ardendo esquí, no inferno” [Varela, 2000: 220]. En 1954 o *afastamento* é a condena e o *lonxe* é un non-lugar que vén condensar todos os niveis da unidade perdida, colectivos e individuais. O *afastamento* faise necesario para o recordo e o canto doce e mellorado dese *lonxe*; recordo e canto condenados, como o suxeito que canta e recorda, á sepultura do mar. O mar, en novo funcionamento oximorónico, é tanto liberdade como morte, *spleen* e ideal, realidade e desexo:

E vou, lonxe de vós, inda mais lonxe,
Pra vos lembrar millor, mais docemente,
O mesmo cun pandeiro que caíra,
Baixara dando tombos
Dende o berce do monte alboreado
Ao cadalsito, xa sin fin, da mar:
Lonxe de vós, inda mais lonxe. Lonxe. Lonxe [2000, 157]

Certo é que o mestre Baudelaire lle ensinara o alcance da contradición no seu peche a *Les fleurs du mal* con “Le voyage”:

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,
[...]
Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !

Faut-il partir ? rester' Si tu peux rester, reste ;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps ! [...]

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!

E igualmente certo é que en 1941 Varela seleccionaba un dos máis belos fragmentos dos “Diarios íntimos” de Baudelaire: “Esos hermosos y grandes navíos, imperceptiblemente mecidos sobre las aguas tranquilas; esos robustos navíos de aspecto ocioso y nostálgico, ¿no nos dicen, con lengua muda: cuando partimos hacia la felicidad?”⁴. Os dous extremos, a viaxe do saber amargo, o do inferno, o horror e o tedio, e a constante aposta da viaxe non realizada que nos ha de levar á felicidade, foron vividos por Varela. E en ambos os casos, o fondo e misterioso Baudelaire foi un leal compañeiro de viaxe.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles (1941):, *Trozos escogidos de los Diarios íntimos y de los Consejos a los jóvenes literatos*, prólogo, selección e tradución de Lorenzo Varela, Ediciones Taller; integrado no número 12 de *Taller. Poesía y crítica*, México D.F. (xaneiro-febreiro 1941), pp. 79-81.
BAUDELAIRE, Charles, *Charles Baudelaire*, prólogo, selección e tradución de Lorenzo Varela. Buenos Aires: Poseidón (Críticos e historiadores de arte, 2), 1943.

- BAUDELAIRE, Charles (1975-1976): *Œuvres complètes*, tomos I e II, edición de Claude Pichois. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- BAUDELAIRE, Charles (1999): *Crítica literaria*, introdución, tradución e notas de Lydia Vázquez. Madrid: Visor.
- BENJAMIN, Walter (1980): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, prólogo e tradución de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- DÍAZ, María América (2004): *Luís Seoane. Notas ás súas cartas a Díaz Pardo 1957-1979*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- LAUNAY, Claude (1995): *Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*. Paris: Gallimard.
- VARELA Lorenzo (1943): “Dos libros de versos”, *Correo literario*, Buenos Aires, 3 (15 de diciembre 1943), p. 6.
- VARELA, Lorenzo (2000): *Poesía Completa*, edición de Xosé Luís Axeitos. Sada-A Coruña: Edicións do Castro (Biblioteca del exilio, 3).
- VARELA, Lorenzo (2001): *Ensayos, conferencias y otros escritos*, edición de Xosé Luís Axeitos. Sada-A Coruña: Edicións do Castro (Biblioteca del exilio, 6).

NOTAS

- 1 Refírome ao estudo “El método para un corazón universal, la obra crítica de Lorenzo Varela (1935-1947)” presentado no Congreso Lorenzo Varela, celebrado en Monterroso os días 28, 29 e 30 de abril de 2005, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, 2005, pp. 53-85.
 - 2 Evidentemente, non se pretende esgotar aquí a listaxe de temas e motivos adoptados de Baudelaire. Por exemplo en “Hay veces...” da sección “Poemas carnales” de *Torres de amor* atopamos unha clara alusión ao satanismo e á querenza de Baudelaire polos desherdados: “Todos somos a veces el criminal horrible / ese santo canalla, / ese ángel de miedo irreprimible, / sin señales, sin valla, / sin alas que le acerquen lo imposible” [Varela, 2000, 110].
 - 3 Enténdese que Varela seleccionase este fragmento de “Mi corazón al desnudo”: “¿Por qué el espectáculo del mar es tan infinito, tan eternamente agradable? Porque el mar ofrece a la vez la idea de inmensidad y del movimiento. Seis o siete leguas representan para el hombre el radio del infinito. He aquí un infinito diminutivo.
- ¿Qué importa esto, si basta para sugerir la idea del infinito total? Doce o catorce leguas de líquido en movimiento bastan para darnos la más alta idea de belleza que se haya ofrecido al hombre sobre su vivienda transitoria” [Baudelaire, 1941, 91].
- 4 Escribe Benjamin: “En los barcos se aúnan la despreocupación y la disposición pronta a una potencia extrema. Lo cual les proporciona una significación secreta. Hay una constelación especial en la que también en el hombre se unen grandeza e indolencia. Y esa constelación es la que impera sobre la existencia de Baudelaire. Él la descifró y la llamó ‘lo moderno’. Y cuando se pierde en el espectáculo de los barcos en la rada, lo hace para entresacarles una alegoría. El héroe es tan fuerte, tan inspirado, tan armónico, tan bien hecho como esos veleros. En vano, sin embargo, le hace señas en alta mar. Porque sobre su vida hay una mala estrella. Lo moderno se prueba como su catástrofe. El héroe no está provisto en ello; lo moderno no tiene utilización alguna para ese tipo. Le amarra seguro y para siempre en el puerto; le entrega a un eterno no hacer nada” [1980, 114-115].