Babelia 1.038

Autorretrato en acuarela de Charles Baudelaire (1821-1867), hacia 1844, bajo la influencia del hachís. Foto: Bibliothèque Nationale de France

Entender la pintura a través de los escritores

Las ideas de Baudelaire, según Roberto Calasso

NÚMERO 1.038. EL PAÍS. SÁBADO 15 DE OCTUBRE DE 2011

BAUDELAIRE

PARADIGMA DE LO MODERNO

Fue Rimbaud quien sentenció la necesidad de ser "absolutamente moderno". Pero antes Baudelaire había establecido las pautas. Y todavía estamos bajo su influencia. Así lo considera el escritor italiano Roberto Calasso en su libro *La Folie Baudelaire*. Además publicamos cuatro fragmentos, inéditos en España, en los que Calasso rescata e interpreta textos del autor de *Las flores del mal*. Por **Fietta Jarque**

ROBERTO CALASSO está en Milán y habla por teléfono con una voz que parece de otra época, algo lejana, el sonido ligeramente distorsionado. "Estoy en mi casa", dice, al pedirle que describa el lugar donde se encuentra. "En esta habitación tengo una mesa con muchos papeles y libros. Hay dos paredes, una con libros sobre India, otra con libros sobre Grecia". Imaginamos, ya sin preguntarle, que tendrá otras muchas estanterías temáticas tanto ahí como en su despacho de la editorial Adelphi, de la que es presidente y director literario. Su pasión es evidente. "No soy un bibliófilo, no me interesa mucho serlo", aclara. "Solo soy un comprador omnívoro de libros".

Gracias a eso, el autor de *La ruina de Kasch* o *El rosa Tiepolo* es capaz de guiar al lector a través de innumerables dédalos que relacionan hechos y conocimientos de distintas épocas. Su libro *La Folie Baudelaire* (Anagrama), recién traducido en España, se centra en el pensamiento del autor de *Las flores del mal* y sus ideas sobre lo moderno. Pero en el fondo, todo gira en torno a un extraño sueño que el mismo Baudelaire contó en todos sus detalles.

"Este libro es una de las siete partes de una obra que he venido escribiendo desde hace treinta años", explica Calasso (Florencia, 1941). "El primero es *La ruina de Kasch* y, si presta atención, hacia el final del libro ya hablo de Baudelaire. El asunto es que estos libros, que tocan temas totalmente distintos, están estrechamente relacionados. *La ruina de Kasch* es un poco la base de todo el conjunto, que no está todavía acabado. Luego sigue *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, que es principalmente sobre los mitos griegos; luego *Ka*, sobre mitos de India; después el libro *K.*, sobre Kafka, un escritor que también aparece varias veces en *La ruina de Kasch*, hacia el final. Cada uno de los libros se desarrolla a partir de los otros. Están estrictamente conectados. *La Folie Baudelaire* sale, de alguna manera, de *La ruina de Kasch* porque este gira en torno a la edad moderna. El personaje principal es Talleyrand, alguien que perteneció a la vez al *Ancien Régime* y al mundo posterior a la Revolución Francesa, es decir, a nuestro mundo".

Ir de una época a otra, de personajes reales a mitos ancestrales, resulta asombrosamente natural de la mano de Calasso. "Lo que escribo se basa en una especie de visión sincrónica de todo", comenta. "Así, escribo de cosas que contienen los textos védicos como algo más presente que lo que nos rodea. Y, entre paréntesis, quizá eso sea así verdaderamente. El pasado está totalmente vivo, no menos que el momento actual. No se trata de rebuscar obsesivamente en archivos. Tengo una actitud totalmente distinta. La palabra más importante en estos libros es una palabra sánscrita, *bandhu*, que significa conexión, el hecho de que las cosas cobran su significado al establecerse su conexión con todo lo demás. Y eso es lo que sucede en todos estos libros, incluido el de Baudelaire".

> ***"Las cosas que sucedían en la pintura y en la literatura estaban muy relacionadas en el París de la segunda mitad del XIX. Es un caso ideal", afirma Roberto Calasso***

Dibujo de Charles Baudelaire dedicado a su amigo Charles Asselineau. Foto: Biblioteca Nacional de Francia / Ullstein Bild

El conocimiento en nuestra época se transmite de forma fragmentada y no es habitual que se eduque a la gente en relacionar varios hechos y elaborar ideas distintas, más ricas. Nos enfrentamos al pasado, a la historia, atendiendo a hechos y personajes que parecen aislados y difícilmente se establece la comprensión de acontecimientos simultáneos. La prosa de Calasso, además, crea un apasionante encadenamiento. "Creo que *La Folie Baudelaire* es un buen ejemplo de cómo las cosas que sucedían en la pintura y en la literatura estaban muy relacionadas en el París de la segunda mitad del XIX. Es un caso ideal. Es mejor entender a Ingres o Delacroix a través de Baudelaire, a Manet y Degas a través de Valéry, y lo contrario también vale. Entender a los escritores a través de los pintores. Es algo fisiológico. Al menos así es como lo dijo el propio Baudelaire. Él siempre escribió más sobre arte que sobre literatura".

Fue, en efecto, un momento prodigioso en la historia de la cultura. Una serie de jóvenes artistas (Manet, Monet, Courbet, Cézanne…) que empezaban a subvertir las reglas, coincide con unos escritores (Zola, Huysmans, Flaubert…) que no solo proponen a su vez sus propias fórmulas literarias, sino que se interesan mucho por lo que sucede en el arte de su tiempo.

"Eso empieza más o menos con Baudelaire, sobre todo, con el ensayo *El pintor de la vida moderna*, y termina con el texto de Valéry sobre Degas. Ese es el periodo. Todo lo que sucedió antes y después es diferente. Son los dos polos, dos escritos esenciales sobre pintura, y en medio hay muchas otras personas: Huysmans, Fénéon, Thoré, Zola y otros escritores como ellos, que estaban estrechamente conectados con los pintores de su entorno. Se conocían. Es un periodo especial en el que empieza a formarse esa extraña categoría de lo moderno. Y eso es lo que trato de explicar en este libro. La idea de lo moderno era algo relativamente exótico en ese tiempo, una palabra nueva. Hoy es algo obsoleto. Pero lo que Baudelaire llama moderno alude a un nuevo tipo de sensibilidad, de comprender las cosas. Esa sensibilidad se extiende hasta nuestros días. Todavía estamos en medio de ella".

Es extraordinario que alguien como él, que ni siquiera publicó demasiados libros en su época, haya tenido un papel tan determinante. Baudelaire no fue muy apreciado en su momento, pasó hambre y penurias, censura y rechazo, pero persistió en su actitud. "Nietzsche en su época sufrió lo mismo. Es algo que pasa… Baudelaire no solo ofreció una visión sobre la estética, fue un pensador. Alguien que vio el arte en el contexto de lo que es", afirma Calasso. "Nietzsche llegó a decir que consideraba a Baudelaire el más alemán de los franceses. Con eso quiso decir que lo consideraba alemán en términos de la metafísica. Los franceses no son muy fuertes en ese campo. Y Baudelaire era un pensador. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta que se oponía totalmente a lo que lo rodeaba en términos sociales. Así es que no hay que confundir lo moderno en términos de la sociedad y lo moderno en términos estéticos".

Hay algo que se menciona en varios momentos en *La Folie Baudelaire*, aunque no se destaque demasiado. Y es el papel de la fotografía en toda esa revolución estética de mediados del XIX. Roberto Calasso descubre —e incluye— la foto secreta de un desnudo perdido de Ingres y se refiere a la afición de Degas por la fotografía. "El asunto de la fotografía está implícito en todo el libro", aclara, y tarda unos segundos hasta que encuentra la cita exacta. "Al principio, en la página 18, digo: 'En el momento en que aparece la fotografía —momento que iba a reproducirse infinitas veces más de lo acostumbrado—, ya estaba dispuesta para acogerla una concupiscencia *oculorum* en la que algunos se reconocían, con la complicidad inmediata de los perversos". Luego continúa hablando: "El hecho de que todo se convirtiera en sujeto para las imágenes no sucedía antes. Esa situación es a la que él, Baudelaire, perteneció. La fotografía actuó de forma implícita en el trabajo de Ingres. Él era un enemigo de la fotografía, pero de alguna manera la anticipó.

Pasa a la **página 6**

Retrato coloreado de Félix Nadar en 1860 a Charles Baudelaire. *"La Folie Baudelaire* es un buen ejemplo de cómo las cosas que sucedían en la pintura y en la literatura estaban muy relacionadas. Es un caso ideal", dice Roberto Calasso.

Viene de la **página 4**

Ingres tenía ya cierto tipo de sensibilidad que llega después, con la fotografía. Un caso distinto es el de Delacroix, quien sí usa la fotografía. En algunos casos las fotos sirven como referencia para sus pinturas o dibujos. Así es que la fotografía está muy presente en lo que ocurre en torno a Baudelaire, pero eso es solo el signo de un 'régimen' distinto que adquiere la imagen por el hecho de poder ser reproducida en número indefinido y creando a la vez un nuevo nivel de la realidad. Y eso es lo que Baudelaire percibe".

Baudelaire siguió todos los debates de la época sobre si la fotografía debía considerarse un arte o un procedimiento mecánico, y todo eso. Sobre todo con utilidad para los pintores. Manet y Courbet la utilizaron, aunque no siempre lo quisieron reconocer. "Es una larga historia", suspira Calasso. "Las reacciones eran diversas y polémicas, aunque en su mayoría negativas. Les asustaba la fotografía como sucede siempre que aparece algún avance técnico, Pero los sedujo. Lo importante es que las propias imágenes cambiaron de situación en la sociedad. Eso está conectado, por ejemplo, con los inicios de la publicidad. Los anuncios se inventaron por esa época. Hoy podemos valorar la tremenda importancia que esto tuvo. En aquellos años poca gente, además de Baudelaire, se dio cuenta. Lo importante es no aislar la fotografía de lo que yo llamo el reino de las imágenes".

Y añade: "En *El pintor de la vida moderna,* Baudelaire dice que el artista debe captar esa especie de paso efímero, la belleza del momento. Y esa es una descripción de la fotografía. También lo es de lo que intentaba que sucediera en literatura. Cuando Rimbaud apareció después, desarrolló como *flashes* de imágenes y eso era algo absolutamente novedoso".

Esos *flashes* de otras épocas son lo que Calasso parece rastrear con un olfato privilegiado. Y el meollo de este libro, que además le da título, es una visión que relata Sainte-Beuve, el crítico literario más influyente de la época. "M. Baudelaire ha encontrado la manera de construirse, en el extremo de una lengua de tierra considerada inhabitable y más allá de los confines del romanticismo conocido, un quiosco raro, muy decorado, muy atormentado, pero coqueto y misterioso, donde se lee a Edgar Poe, donde se recitan sonetos exquisitos, donde nos embriagamos con hachís para después reflexionar sobre ello, donde se toma opio y mil drogas abominables en tazas de porcelana muy fina. Este quiosco peculiar, hecho de marquetería, de una originalidad ajustada y compleja, que desde hace un tiempo atrae las miradas hacia la punta extrema de la Kamchatka romántica, yo lo denomino *la folie Baudelaire*".

Pero para crear un mundo hace falta algo más que erudición. Calasso cultiva la frase y la idea, la belleza y la exactitud. "En literatura, no solo en lo que yo escribo, la forma es lo esencial. No hay literatura sin un desarrollo formal. Y la forma es lo que la gente llama estética", dice. "Pero es algo que va más allá de la estética. Lo implica todo. Una forma es una forma de pensar. Una manera de ver. Yo no le pondría límites a eso. Y eso vale para hoy o hace dos mil años atrás. Si escribes y tratas de hacer algo exacto, la forma siempre es lo esencial". •

Fotografía realizada por el pintor Edgar Degas del poeta Stéphane Mallarmé (derecha) y el pintor Pierre-Auguste Renoir, incluida en el libro *La Folie Baudelaire.*

"El hecho de que todo se convirtiera en sujeto para las imágenes no sucedía antes de la fotografía"

Castillos en el aire

La Folie Baudelaire
Roberto Calasso
Traducción de Edgardo Dobry
Anagrama. Barcelona, 2011
427 páginas. 22 euros

Por **Francisco Calvo Serraller**

LOS FRANCESES, por lo menos hasta anteayer, fantaseaban con poseer "un castillo en España" como expresión de su ilusionismo más atrevido, mientras que los españoles, a los que no es más arduo soñar con castillos en Castilla, nos conformamos con la exageración de heredar "castillos en el aire". Francés de una imaginación tan extrema que le impedía moverse casi de su barrio ante el terror de comprobar que no hay nada más que lo que vemos, Charles Baudelaire, mientras navegaba entre paseos, conversaciones, lecturas y cuadros, tuvo también su pequeña fantasía española en forma de castillo, pero, de vuelta de casi todo antes de emprender la partida, lo concibió de forma aérea. Es normal, permítanme la salida, que Baudelaire, un "beau de l'air" o del "aire"; esto es: un "bello del aire o de la época", viajase a nuestro país con un vuelo imaginario, apenas ayudado por una persona interpuesta, la del pintor Edouard Manet, que pasó de puntillas por Madrid para girar una visita al Museo del Prado e inventar de paso la pintura moderna, esa quimera que estamos todavía descubriendo qué pueda ser.

Esta pequeña digresión la recojo al vuelo de la lectura del maravilloso ensayo de Roberto Calasso *La Folie Baudelaire,* recién traducido a nuestra lengua, donde este escritor italiano, siguiendo la huidiza sombra del poeta francés, levanta un mapa del mundo moderno, en el que, a partir del marco y prisión de París, la mítica capital de nuestra época, orienta nuestros pasos necesariamente en la trayectoria vertical, que simultáneamente nos excita y nos aflige: la del punto de fuga de la imaginación. En fin, cómo decirlo, Roberto Calasso, paso a paso, sigue las huellas de Baudelaire seleccionando sólo los puntos más oscuros de su vida y de sus escritos, que son los más reveladores de su luminosa deambulación.

R. Calasso (Florencia, 1941). A. Cristofari / A3 Contrast

Se han escrito, como es normal, miles y miles de páginas sobre el autor de *Las flores del mal,* pero Calasso ha buscado emplazarse en otro lugar asombrosamente todavía no hollado. Ha trazado una nueva ruta de su "vía crucis" moderno. Por ejemplo, frente a la dicotomía establecida por Jean-Paul Sartre, por la que se nos hacía entender cómo un rebelde no llega jamás a ser revolucionario porque no cree jamás que un sueño se pueda materializar, Calasso escruta y analiza la permanente subversión onírica de Baudelaire, radical insatisfecho con todo y de todo, no sólo del mundo, sino sea cual sea su conjugación temporal.

En este sentido, Calasso salta rápidamente de "la natural oscuridad de las cosas", tal y como titula su primer capítulo de presentación de Baudelaire, al reino de las imágenes que lo cautivaron, lo que, por fuerza, le lleva a trazar una historia del arte moderno. Pero Calasso no cae en la trampa escolar habitual: la de seguir la corriente de un Baudelaire, quizá el único crítico de arte de nuestra época verdaderamente memorable, como partidario de Delacroix y Manet, sino que, ahondando en la compleja psicología y los nervios de este personaje lúcido y enloquecido a la vez, sabe la importancia del envés, lo oculto y el contraluz de sus opiniones. ¿Cómo si no explicarse que Calasso se centre más en Ingres y en Degas que en Delacroix y Manet o que se centre en aquéllos para explicarnos a éstos? Y no se trata de una restitución paradójica de valores a contracorriente, aunque esto no fuera un método ajeno a Baudelaire: es que ha comprendido la radical inquietud de éste, su *penitente* modernidad, su trágico sentido de la reversibilidad, el aire de nuestra era.

Quien de alguna manera haya amado a Baudelaire, la vida de su obra o la obra de su vida, se zambullirá en la lectura del ensayo de Calasso con ese ímpetu que hace temer tocar fondo. Es diferente. Y quizá su diferencia radique en que Calasso ha comprendido cuál era la auténtica locura —el aria— de un autor para nosotros crucial en la medida en que intuyó que los castillos en España estaban en el aire y lo respiró a pleno pulmón. •

Baudelaire, entre el 11-S y 'Wozzeck'

Hay coincidencias a veces inexplicables. El escritor italiano se ha encontrado en papeles dispersos del autor de *Spleen de París* algunas anotaciones, no incluidas en su libro, en las que parece haber extrañas premoniciones. Por **Roberto Calasso**

1 En una hoja suelta, sin fechar, que se conserva en la Biblioteca Jacques Doucet, Baudelaire relata el derrumbe de una torre inmensa, de eso que más tarde iba a llamarse rascacielos. Experimentaba un sentimiento de impotencia porque no conseguía transmitir la noticia a la "gente", a las "naciones". De modo que debía conformarse con susurrarla a los "más inteligentes". Pero incluso el susurro debió esperar más de un siglo para ser impreso. Nadie lo notó. Las "naciones" no llegaron a darse cuenta de lo que les esperaba. Todo sucedió en un sueño, uno de esos sueños a los que Baudelaire estaba habituado, esos que dan ganas de no volver a dormir nunca más:

"Síntomas de ruina. Edificios enormes. Numerosos, uno encima del otro, apartamentos, habitaciones, *templos*, pasillos, escaleras, pasadizos, balcones, claraboyas, fuentes, estatuas. —*Hendiduras, grietas. Humedad proveniente de un tanque de agua ubicada cerca del cielo.* —¿Cómo advertir a la gente, a las naciones? advirtamos al oído a los más inteligentes.

"Arriba cede una columna y sus extremos se desplazan, aunque todavía no ha caído nada. No consigo encontrar la salida. Desciendo, después vuelvo a subir. *Una torre-laberinto. Nunca he podido salir. Vivo para siempre en un edificio que está a punto de derrumbarse, un edificio arruinado por una enfermedad secreta.* —Calculo, en mi interior, para divertirme, si una masa tan prodigiosa de piedras, mármoles, estatuas y muros que están a punto de chocar entre sí quedarán muy manchados por esta masa de materia cerebral, de carne humana y de huesos desarticulados". Cuando la "noticia" de este sueño llegue a las "naciones", todo encajará, con un solo agregado: las torres se habían duplicado —y eran gemelas.

2 Un hipotético equivalente de Baudelaire en imágenes es el cine en blanco y negro —podría estar compuesto por figuras de Guys superpuestas a un paisaje de Méryon, imbuido de "la solemnidad natural de una ciudad inmensa". Escaleras, cortinas, sombras rozadas por el objetivo de Max Ophuls. Contraste entre la suavidad vibrante de la carne y la aspereza seca de la piedra. Nada más alejado del *plain air* impresionista, inventado por pintores "todavía demasiado herbívoros" para el sistema nervioso de Baudelaire. En Manet apreciaba "el más fuerte sabor español", el fondo de tiniebla, que puede entreabrirse al "encanto inesperado de una alhaja roja y negra", pero no hay trazas que vislumbraran en él la "luminosidad rubia" celebrada por Zola.

Perfectamente consciente de su afinidad con Méryon, Baudelaire le propuso una publicación que los asociase, en palabras e imágenes. Pero fue en vano. Méryon vivía encerrado en una rocosa paranoia —y Baudelaire se sintió obligado a asumir, acaso por única vez en su vida, el papel de la sensatez.

Dibujo de Baudelaire realizado por Félix Nadar en 1859. Rue des Archives Paris France

Un día, mientras miraban juntos un aguafuerte del Petit Pont, Baudelaire se dio cuenta de que Méryon había introducido en el cielo una bandada de predadores. Con tono quedo observó "que era inverosímil poner tantas águilas en un cielo parisino". Méryon le respondió gravemente que *"esos* (el gobierno del emperador), en varias ocasiones, habían hecho volar águilas para estudiar los presagios según el rito —y que había salido en los diarios, incluido el *Moniteur"*. Pausa de silencio. Poco después, Méryon pregunta a Baudelaire si conoce a Poe. Baudelaire le dice que lo conoce "mejor que nadie". Méryon prosigue, impertérrito. Pregunta a Baudelaire si cree que "ese Edgar Poe existe de verdad". Baudelaire pregunta, estupefacto, a quién si no "atribuía todos sus cuentos". Méryon: *"A una sociedad de literatos muy hábiles, muy poderosos y al corriente de todo"*. Después sigue argumentando, según sus criterios inescrutables.

Cuando se despidieron, Baudelaire era consciente de haber estado conversando con alguien que vivía de forma permanente en un territorio inaccesible: "Al despedirnos me pregunté cómo era posible que yo, que siempre tuve, en la mente y en los nervios, todo lo necesario para volverme loco, no lo haya hecho. Con toda seriedad, he dirigido al cielo las gratitudes del fariseo".

3 Durante la obstinada corrección de sus poemas, Baudelaire se batía hasta el final con las mayúsculas. Sobre una hoja de pruebas de imprenta le decía a Poulet-Malassis: "Me gustan las mayúsculas; pero en este caso, ¿qué pensáis?". Las vacilaciones eran innumerables. ¿Introducir nuevas? ¿Eliminarlas? En estas dudas tenaces Baudelaire revelaba la novedad de su gesto. La mayúscula para señalar una personificación es un procedimiento antiguo, predilecto de los barrocos. Baudelaire quería acaso subrayar esta ascendencia, visible ante todo en su inclinación por la alegoría. Pero, observando con detenimiento las oscilaciones, de una versión a otra, se nota que las entidades nombradas con mayúscula van mucho más allá del repertorio barroco. Junto a las nobles abstracciones, junto a las pasiones y sentimientos se destacan los objetos —a veces de modo abrumador. Surge la sospecha de que Baudelaire tuviera la misma necesidad de las mayúsculas que Balzac del pulular de sus personajes. En 'À une Madona' llevan mayúscula *cirios, zapatos de cera, lágrimas, vapores, cuchillos*. Estos últimos anteceden al *corazón* en el que van a clavarse. Pero todo el poema está saturado y se presenta como "un exvoto al estilo español". Más sutil y desconcertante es el procedimiento en el 'Crépuscule du soir'. Aquí se asiste a una vasta sustitución de las mayúsculas. Algunas, que destacaban en la primera redacción, terminan en el texto impreso como minúsculas: así el *gusano*, el *juego*, el *hospital*, el *alma*. A la inversa, algunas minúsculas son elevadas a mayúscula en la versión definitiva. ¿Qué queda al final? La *Prostitución*, el *Hombre*, la *Noche*. Una oscura y coherente elaboración conduce al resultado. Sus criterios pueden variar de poema en poema. En éste casi se diría que Baudelaire quería reconducir el crepúsculo a su triángulo esencial. Pero en otras ocasiones el procedimiento podía ser distinto. Sólo permanece constante la importancia atribuida a las mayúsculas, como un teclado secreto, que se deja ver de modo imprevisible cada vez —siempre expandiendo sus registros hasta coincidir, en raras ocasiones, con el conjunto de lo que es. En esos momentos, escribe Baudelaire, "todo se vuelve alegoría para mí". La comprobación se halla en el hecho de que, cuando una visión es *solo* alegórica, las mayúsculas desaparecen, dado que resultan superfluas. De una carta a Calonne, editor de Baudelaire en esa ocasión: "Danse macabre' no es una persona, es una alegoría. Creo *que no se debe usar mayúsculas"*.

4 Baudelaire no tenía talento de autor dramático. Pero varias veces fue tentado por el teatro como espejismo de rápidas ganancias. En enero de 1854 Hippolyte Tisserant, célebre actor del Odéon, le lanzó una de esas propuestas. Baudelaire le respondió con una larga carta en la que, en primer lugar, aprovechaba para pedirle dinero prestado. Pero además, como prueba de buena voluntad, adjuntaba un apunte de lo que hubiera debido convertirse en "un drama altamente melancólico basado en *la imaginación, la ociosidad, la miseria, la ebriedad y el asesinato"*. Avanzamos en la lectura y, como adentrándonos en una alucinación, nos damos cuenta de que estamos recorriendo una historia paralela y muy afín a la de *Wozzeck* de Büchner. Para entonces esta obra no había sido representada en teatro, a casi veinte años de la muerte del autor; y aún debería esperar largo tiempo antes de ser publicada en una edición fiable. Es imposible, por tanto, que Baudelaire conociera ese texto. Sin embargo, como impulsado por un poderoso imán, Baudelaire había identificado una materia dramática que presentaba a Tisserant con palabras que hubieran sido adecuadas también para *Wozzeck*. Y es que su fuente era la misma que la de Büchner: una crónica negra. Además estaba el ambiente. Baudelaire: "Mi preocupación principal, cuando he comenzado a fantasear sobre el tema, fue: ¿a qué clase, a qué profesión debería pertenecer el personaje principal? Con decisión he optado por una profesión pesada, trivial, fatigosa. EL ASERRADOR DE LEÑA". Hace falta también una canción "horriblemente melancólica" (como en *Wozzeck)*. Después, el drama: "Este amable aserrador acabó por arrojar al agua a su mujer" (como en *Wozzeck)*. ¿El motivo? "Ebriedad y *celos"*. Sobre todo: imposibilidad de soportar la inocencia de la mujer. El delito: en *Wozzeck* hay un bosque y un estanque siniestro; en el drama de Baudelaire: "Camino o llanura oscura. —A lo lejos, sonido de orquesta de fiesta popular. —Paisaje siniestro y melancólico en la periferia de París. Escenas de amor, —lo más tristes posible, —entre este hombre y su mujer". En Büchner, Wozzeck mata a su mujer a puñaladas inmediatamente después de haberla acariciado. A lo lejos, música de taberna. Después Wozzeck arroja el cuchillo a un estanque. En Baudelaire, el segador deja que la mujer se ahogue en un pozo "casi a flor de tierra". Los parecidos con Büchner son también formales. En una posdata a Tisserant escribe Baudelaire: "Estoy *dispuesto* a dividir la obra en *varios cuadros* breves, en lugar de adoptar la incómoda división en cinco actos largos". Lo que Baudelaire sugiere es lo que Büchner había ya llevado a cabo —haciendo de *Wozzeck* el primero, y el más grande, de los dramas expresionistas. Por último: ¿por qué sucede el delito? Porque es "una atrocidad sin pretexto", según Baudelaire. La verdadera diferencia, en la que brilla el genio dramático de Büchner, radica en el hecho de que Wozzeck mata porque *algo lo impulsa* a matar: una decadencia irreparable. Este era —según Baudelaire— el desafío más difícil: hacer comprensible el delito. A lo que agregaba: "Tened presente además que el público de los teatros no tiene familiaridad con la sutil psicología del crimen". De eso, precisamente, trataban Büchner —y Baudelaire. Ambos parecen haber tenido la visión de una misma materia dramática, *dotada de una vida propia*, que los esperaba a ellos para manifestarse. Pero no todo estaba a punto. Faltaba aún largo tiempo de latencia antes de que *Wozzeck* explotase en la luz y el sonido de la orquesta de Alban Berg. Para Baudelaire, ese proyecto de drama quedaría como una entre tantas "buenas ocasiones" que acostumbraba perder. •

@Roberto Calasso
Traducción de Edgardo Dobry