

**BAUDELAIRE: "A CELLE QUI EST TROP GAIE",
UNA POESIA Y DOS INTERPRETACIONES**

María Celia Darré

*Ta tête, ton geste, ton air
Sont beaux comme un beau paysage;
Le rire joue en ton visage
Comme un vent frais dans un ciel clair.*

*Le passant chagrin que tu frôles
Est ébloui par la santé
Qui jaillit comme une clarté
De tes bras et de tes épaules,*

*Les retentissantes couleurs
Dont tu parsèmes tes toilettes
Jettent dans l'esprit des poètes
L'image d'un ballet de fleurs,*

*Ces robes folles sont l'emblème
De ton esprit bariolé;
Folle dont je suis affolé,
Je te hais autant que je t'aime!*

*Quelquefois dans un beau jardin
Où je traînais mon atonie,
J'ai senti comme une ironie,
Le soleil déchirer mon sein;*

*Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon coeur,
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la Nature.*

*Ainsi je voudrais une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit,*

*Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,*

*Et, vertigineuse douceur!
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma soeur!*

El poema que nos proponemos analizar fue escrito para Mme. Sabatier, a quien el poeta lo envió el 9 de diciembre de 1852 con la siguiente nota:

"La personne pour qui ces vers son été faits, qu'ils lui plaisent ou qu'ils lui déplaisent, quand même ils lui paraîtraient tout à fait ridicules est bien humblement suppliée de ne les montrer à personne. Les sentiments profonds ont une pudeur qui ne veut pas être

1 BAUDELAIRE, *Oeuvres*. Bibliographie, notes et variantes par Y.-G. Le Dantec. Paris, N.R.F., Bibliothèque de La Pléiade, 1954.

violée. L'absence de signature n'est elle pas un symptôme de cette invisible pudeur? Celui qui a fait ces vers, dans un des états de rêverie où le jette souvent l'image de celle qui en est l'objet, l'a bien vivement aimé, sans jamais le lui dire, et conservera toujours pour elle la plus tendre sympathie".

Se posee también la versión de 1852 por haber sido publicada en "Le Livre" el 10 de noviembre de 1891.

Este poema de 1852 presenta algunas variantes con respecto al que aparecerá como número 39 en la edición de **Las Flores del Mal** de 1857. Variantes que trataremos de justificar en su momento.

Es mi intención demostrar que es posible dar al poema dos interpretaciones diferentes, aunque no opuestas, según lo consideremos clasificándolo según el orden cronológico de creación o lo hagamos por su ubicación en el ciclo tal cual aparece en la edición original (E.O.) de 1857.

El poema se encuentra ubicado en lo que se conoce como el ciclo de Mme. Sabatier.

"Tout les vers compris entre la page 84 et la page 105 vous appartiennent".

le escribe Baudelaire a Apollonie Sabatier.

Esos poemas son, según la numeración de la edición original:

- "Tout entière" (E.O.36)
- "Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire" (E.O.37). Publicado el 16 de febrero de 1854.
- "Le flambeau vivant" (E.O.38) Publicado el 7 de febrero de 1854.
- "A celle qui est trop gaie" (condenado) (E.O.39). Publicado el 9 de diciembre de 1852.
- "Réversibilité" (E.O. 40) Publicado el 3 de mayo de 1853.
- "Confession" (E.O.41) Publicado el 9 de mayo de 1853, sin título.
- "L'aube spirituelle" (E.O. 42) Publicado en febrero de 1854.

- "Harmonie du Soir" (E.O. 43).
- "Le Flacon" (E.O. 44).

Hay que agregar al ciclo de la Presidenta: "Hyme" recogido en **Les Epaves** y tal vez "Semper Eadem", soneto intercalado en 1861, antes de "Tout entière", afirma Y. G. Le Dantec en las notas a la edición de **Las Flores del Mal** de La Pleiade.

La poesía no aparece en la edición de 1861 pues fue una de las condenadas por los jueces.

Fue publicada luego en 1864 en **Le Parnasse satyrique du XIXe. siècle** y formó parte de **Les Epaves** a partir de 1866.

Si nos atenemos a las fechas de creación de las obras, este ciclo es uno de los más favorecidos en ese sentido, veremos que la poesía que nos ocupa es la más antigua. El orden sería, siguiendo la numeración de la E.O.: 39 - 40 - 41 - 42 - 38 - 37. Considero únicamente las piezas cuya fecha de creación sabemos con certeza -por lo menos con los materiales de que disponemos, pues ignoramos si los nuevos estudios de C. Pichois o F. W. Leakey sobre la cronología de los poemas de Baudelaire podría alterar el orden de las otras piezas. Me inclino a ubicar la pieza 42 en último lugar por razones que mencionaré oportunamente.

Si admitimos este punto de vista, nuestro poema señalaría el primer encuentro con Mme. Sabatier o por lo menos el primer deslumbramiento.

Ateniéndonos a la edición original, las poesías del ciclo expresan un movimiento ya característico en la estructura de **Las Flores del Mal**. Un primer ascenso en la ilusión de haber encontrado el camino hacia el Ideal y un descenso a las profundidades del Spleen.

- | | |
|---------|---|
| Ascenso | 36 - "Tout entière". Exaltación de la armonía entera de la amada. |
| | 37 - "Que diras-tu ce soir". Exaltación y agradecimiento que le permiten volver a florecer. |
| | 38 - "Le flambeau vivant". Los ojos de la amada lo guían por el camino del bien |

- y la belleza.
- 39 - "A celle qui est trop gaie".
- 40 - "Réversibilité". Pregunta a la amada si conoce los venenos que corroen el alma: angustia, odio, fiebre, vejez y le pide que ruegue por él.
- 41 - "Confession". La amada confiesa la existencia del dolor y la angustia bajo la aparente alegría.
- Descenso 42 - "L'Aube spirituelle". El recuerdo de la amada despierta la nostalgia del inaccesible azul.
- 43 - "Harmonie du soir". El recuerdo más lejano brilla como un sol, pero es el del ocaso.
- 44 - "Le flacon". Recuerdo de un pasado muy lejano. Aún inspira odio por no haber podido salvarlo.

Según esta estructura la pieza señalaría el momento de fractura de la ilusión.

Esta doble posibilidad explica en primer lugar la variante del título. Según Jacques Crépet, el primer título de la obra fue "A une femme trop gaie", en tanto que en la E.O. se llama "A celle qui est trop gaie". La modificación indica un grado mayor de intimidad en el trato. El primer título podría ser una especie de desafío para llamar la atención de la Presidenta. La forma vacía del pronombre del segundo nos habla de alguien ya conocido y a quien más bien parece dirigírsele una admonición.

El poema está estructurado en tres momentos. El primero abarca las primeras cuatro estrofas, está dedicado a la descripción, casi objetiva, de una mujer joven, llena de vida y de alegría. Ateniéndonos a la cronología podríamos pensar, como adelantamos, en el deslumbramiento del primer encuentro; si pensamos en la ubicación en el ciclo, sería la evocación de ese primer encuentro.

En el primer verso: "Ta tête, ton geste, ton air", se revela una progresión hacia la espiritualidad. El poeta quiere indicar que no es tanto la belleza física de la mujer sino

más bien su actitud de alegre desafío a la vida lo que atrae su atención. El asíndeton de la versión definitiva (1852, "...et ton air") agiliza el ritmo de marcha, los sustantivos monosilábicos y el repiqueteo de las dentales sordas abundan en el mismo sentido. El juego de sonoridades y ritmos hace pensar en una bandera desplegada que se prolonga en la sílaba final larga tónica.

El segundo verso: "Sont beaux comme un beau paysage", asimila la visión de la mujer con la de un paisaje al aire libre para definir su alegría, su vivacidad, su frescura, su salud. La sibilante inicial, las nasales y las labiales sonoras reflejan el embeleso que experimenta.

"Le rire joue en ton visage/ Comme un vent frais dans un ciel clair". La agudeza de las *és* y las fricativas del tercer verso encuentran eco en la comparación del cuarto, el viento fresco y el cielo claro que se alarga con las *aes* abiertas del hemistiquio y de la sílaba final.

Las imágenes de este paisaje fresco y primaveral no son habituales en Baudelaire que, como sabemos, se inclina hacia la pintura de los paisajes tórridos o de los lugares cerrados. Los versos octosílabos y las sonoridades internas dan a esta primera estrofa un aire de canción que contribuye a su ligereza, lo que tampoco entra en la tónica baudelairiana.

Ya el primer verso de la segunda estrofa: "Le passant chagrin que tu frôles", nos ubica en el tono baudelairiano. Ese hombre que pasa, mustio, apesadumbrado, es ya un conocido nuestro. La *e* nasalizada que termina el hemistiquio reproduce el gesto de su boca escéptica y anuncia la segunda parte.

La mujer, inconsciente en su alegría, lo roza sin verlo y él, **ébloui**, deslumbrado, apenas se aparta. Las sonoridades del verbo final del verso hacen pensar en el ruido de las ropas que serán descriptas en la estrofa siguiente.

Afortunada es la versión definitiva del segundo verso al cambiar **éclairé** por **ébloui**, tanto porque evita la duplicación con la palabra final del tercer verso, como porque la sonoridad aguda de la *i* en el hemistiquio, crea una rima interna con el tercer verso, **jaillit**; mantiene la sensación

de aguda frescura y refleja exactamente en el tercer verso el efecto sobre el paseante.

"Qui jaillit comme une clarté/ de tes bras et de tes épaules." La luz y la fuerza surgen como una fuente fresca que con su salud lo mantiene lejos de las contradicciones y las dudas y expande en torno a ella esperanzas de salvación."

Luz, claridad, frescura, primavera, juventud, es el agua que con sus poderes mágicos le alcanza la salvación.

En el último verso la imagen de la mujer se concreta en su carne y señala el camino de la voluptuosidad.

Esta segunda estrofa, más típicamente baudeleriana, tiene claras aunque amortiguadas resonancias carnales que se repetirán en la tercera, en la que descubriremos otros discretos signos de voluptuosidad, aunque en general se vuelva al ritmo de la primera.

"Les retentissantes couleurs / Dont tu parsèmes tes toi^lettes". No sería Baudelaire el poeta de la modernidad si no evocara junto a la belleza natural de la mujer, la belleza que agregan los afeites y los adornos, aunque aquí sigan ligados al tema de la naturaleza por el verbo de la relativa que anuncia las flores del final. Notemos al pasar la sinestesia del primer verso, recurso tan caro al autor, aunque aquí bastante simple. Al usar el verbo en modo activo indica en la mujer una voluntad de expresar su alegría de vivir. El archilector de Riffaterre podría modernamente leer: **dont les toilettes sont parsemées.**

"Jettent dans l'esprit des poètes / L'image d'un ballet de fleurs." El verbo en posición inicial, relacionado nos habla de la voluntad, tal vez inconsciente, de seducir y nuevamente asoma, jerarquizando la belleza a través del arte, en el ballet que danzan las flores al seguir los movimientos sinuosos del cuerpo de la mujer que marcha.

La cuarta y última estrofa de esta parte atrae la atención, por el quiasma entre el primero y el segundo verso, sobre el adjetivo **folle** que se repite como vocativo al comienzo del tercero y se hace verbo al final del mismo. El adjetivo que espiritualiza la descripción del vestido hace más vívida la notación del espíritu en una de esas misterio-

sas correspondencias entre los seres y las cosas. La múltiple repetición reproduce el estado de confusión máxima que se ha apoderado del ánimo del pobre paseante; enloquecido por la coquetería femenina, concibe la esperanza de salvación a través de ella, pero teme el fracaso.

La estrofa termina con el magnífico verso: "Je te hais autant que je t'aime!". Cargado de fuerza y crueldad en la brevedad del primer hemistiquio con el refuerzo de la hache que impide la *liaison*, se resuelve en la dulzura de la debilidad de la vocal nasalizada de la rima, que explica la *con*tradicción que está en la base de su sicología.

Tengamos aquí presente la posibilidad de las dos interpretaciones. Si acaba de ver a la mujer, es el presentimiento del fracaso posible lo que lo asusta; si está evocando un pasado, es el fracaso presente renovado por el recuerdo o la nueva visión lo que lo angustia.

Con la cuarta estrofa termina el primer movimiento del poema, lleno de una ligereza apenas oscurecida por el último verso y algunas alusiones de la segunda estrofa. Las estrofas siguientes están destinadas a explicar este último verso.

La segunda parte del poema está compuesto por las estrofas quinta y sexta y reproduce los movimientos de los dos grandes momentos del poema.

La quinta es, en cierto modo, la reproducción de la tónica de la primera parte.

"*Quelque fois dans un beau jardin*". El poeta no concibe como fondo para sí mismo, como paisaje que lo represente, un lugar abierto; necesita límites más cercanos, más civilizados. Notemos cómo el ritmo ha cambiado y se arrastra, como lo marca el segundo verso, para evocar la debilidad y la tristeza que lo caracterizan.

"*Où je traînais mon atonie*". La versión de 1852 decía *mon agonie*. El poeta débil, vencido, enfermo, arrastra no su agonía -lo que implicaría un sufrimiento vivo, angustiante- sino una falta de deseos de vivir, una falta de vitalidad, en claro contraste con la imagen de la mujer.

"*J'ai senti comme une ironie, / Le soleil déchirer mon sein*";. Notemos la acumulación de íes de estos dos versos para marcar el estado de angustia. La naturaleza, aun esa

naturaleza domada y civilizada del sol en el jardín, lo desgarran en lo más íntimo. Esa naturaleza -que tan bien estaba representada por la mujer-, es para él, lo sabe por experiencia, una fuente de sufrimiento. Incorporarse a la vida sólo le augura la posibilidad de sufrir.

"Et le printemps et la verdure / ont tant humilié mon coeur,". Quiere ubicarse en el mismo paisaje en que ella se presentaba con tanta seguridad y desenvoltura. Quisiera tratar de vivir ignorante como ella, pero sabe que no podrá hacerlo, que no podrá vencer la atracción hacia el mal, el tedio que hay en él; ir hacia el sol y alcanzar el Ideal.

"Que j'ai puni sur une fleur / l'insolence de la Nature." Se venga de la Naturaleza, de Dios, en uno de los seres más bellos y sin defensa: la flor, la mujer, con la que ha sido así mirada en la cuarta estrofa. Es de notar que en las versiones de 1852, 1857 y 1864 **nature** aparece con minúscula. Es el empleo de la mayúscula lo que me permite equipararla a Dios. Naturaleza insolente porque ha querido una vez más burlarse cuando ella, que lo conoce en su debilidad, trata de seducirlo a través de un amor fresco, puro; sabiendo que no podrá resistirlo.

La sexta estrofa, aunque forme una unidad de sentido con la anterior, explica la tercera parte. Representa una mezcla de impaciencia ante su propia incapacidad para alcanzar el Ideal por el bien y la normalidad y prepara para la interpretación de la estrofa siguiente.

La tercera parte, que se extiende a las tres últimas estrofas, marca la recaída, la vuelta al Mal.

Comienza mansamente, como queriendo ocultar su intención. "Ainsi je voudrais une nuit, / Quand l'heure des voluptés sonne,". El verso se hace tripartito para marcar la lentitud, el acercamiento traicionero, para llevar a la mujer de la luz a las tinieblas, cuando el amor se hace voluptuosidad y vicio y deja de ser tal.

"Vers les trésors de ta personne,". Las incisas y los complementos se adelantan para ocultar las intenciones y en su largo movimiento rampante anuncian al verbo del verso final. La versión de 1852 decía **splendeurs** en lugar de **trésors**. La sustitución fue requerida, sin duda, por la

ubicación de la poesía en el ciclo. En **splendeurs** quedaría un recuerdo de la luz que rodeaba a la mujer en la primera parte. El hombre se acercaría en un intento desesperado por salvarse. El empleo de **trésors**, recuerda demasiado el reciente círculo de Jeanne Duval, donde el brillo de las joyas y los artificios constituían la atracción, tesoro secreto, oculto, escondido; tesoros que deslumbran la codicia, el deseo de posesión más que de adoración.

"Comme un lâche, ramper sans bruit,". La anticipación del comparativo corta el ritmo, y las sonoridades de las sibilantes anuncian a la serpiente que se acerca sigilosa llevando la muerte. El ritmo se ha desacelerado, como si el poeta se quisiera detener aterrado por lo que va a suceder o tal vez, despertada ya su maldad, para gozar mejor de su venganza.

"Pour châtier ta chair joyeuse, / Pour meurtrir ton sein pardonné,". Nuevamente las fricativas y las dentales sordas marcan la violencia en el primer verso y se aquietan en el segundo en el ritmo duplicado de ambos versos. Castigar su carne capaz de sentir el gozo en la vida por el solo hecho de vivir, como la flor. "Para lastimar tu pecho perdonado". A través del sufrimiento inferido y satisfecha la venganza, la mujer alcanzará el perdón por haberlo enfrentado con su mal.

"Et faire à ton flanc étonné / Une blessure large et creuse,". El ritmo vuelve a ser lento, las fricativas y las dentales sordas reaparecen. La inocencia de la mujer asombrada no le permite comprender por qué tanto odio y crueldad. Toda luz y vitalidad es incapaz de imaginar el drama que se desarrolla en el alma del poeta. La sonoridad de los sustantivos y adjetivos se asimila perfectamente a su significación. La duplicación del adjetivo indica la intensidad del sentimiento.

"Et, vertigineuse douceur!". En la versión de 1852, la dirigida a Mme. Sabatier, decía **délicieuse**. A mi entender, la variante está justificada por el nuevo significado que el poeta pretende dar a la poesía. En la primera la mujer asombrada comparte el amor aunque no lo entienda; en el segundo caso, la unión amorosa es sólo erotismo y el hombre se

siente arrastrado por el vórtice de la pasión habitual y la dulzura proviene de la satisfacción de la venganza.

"A travers ces lèvres nouvelles, / Plus éclatantes et plus belles," : los labios de la herida que lo han arrastrado a la pasión y la voluptuosidad sin amor. Más bellos por ser hijos del sufrimiento.

"T'infuser mon venin, ma soeur!". "Mi veneno"; la angustia y la insatisfacción que lo devoran. El pianísimo del vocativo concluye el movimiento de las tres últimas estrofas que se elevó en el crescendo del primer verso de la segunda y volvió a crecer algo en el primer verso de la tercera. "Hermana", ¿enternecimiento hacia ella que ahora sufrirá como él o ironía porque se ha vengado? Tal vez ambos.

Fue una interpretación materialista de estos últimos versos la que provocó la condena de la pieza y el comentario de Jacques Crépet:

"Les juges ont cru découvrir un sens à la fois sanguinaire et obscène dans les deux dernières stances. La gravité du recueil excluait de pareilles plaisanteries. Mais venin signifiant spleen ou mélancolie était une idée trop simple pour des criminalistes." (Op. cit.)

A lo largo de esta explicación hemos creído dar suficientes pruebas como para poder sostener que, reubicada la poesía en su situación original de 1852, el poeta ve a una mujer que lo deslumbra por su alegría, su salud física y espiritual y se siente atraído por ella, pero hay algo que lo molesta: es demasiado alegre, está demasiado satisfecha de la vida. Es bella, pero no tiene el género de belleza que lo ha atraído hasta el momento, la verdadera belleza moderna:

"Le Beau c'est quelque chose d'ardent et de triste...une tête de femme qui fait rêver à la fois mais d'une manière confuse, de volupté et tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété."²

2 Extraído de Charles BAUDELAIRE. "Constantin Guys, peintre de la vie moderne". En: op. cit.

Pero incapaz de asimilarse a la vida, el poeta desea verla para hacerla más humana, más cercana a él. Cuentan los biógrafos, sin embargo, que se sintió bastante desilusionado cuando Mme. Sabatier se le entregó.

La interpretación del grupo de poesías según la cronología sería pues:

- 39 - El poeta ve a la mujer, presiente la salvación a través de ella, pero sabiéndose débil, quiere vengarse en ella de la Naturaleza que los desafía. ("**A celle qui est trop gaie**")
- 40 - "Réversibilité": solicita a la amada que los salve a través de la inocencia. Pero la instancia ya ha sido rechazada en el poema anterior.
- 41 - "Confession": ella confiesa cierta experiencia de dolor y desilusión por lo tanto se acerca a él.
- 38 - "Le flambeau": el amor ha triunfado. Pero ya de antemano sabe que al final fracasará.
- 37 - "Que diras-tu...": agradecimiento por el amor que le permite florecer.
- 39 - "L'Aube spirituelle": el recuerdo de la amada despierta la esperanza de salvación.

Recordando lo manifestado por los biógrafos, pensamos que la poesía 42 pudo ser la última del grupo por lo que su envío fue acompañado de una nota que decía: "After a night of pleasure and desolation all my soul belongs to you." Pero también podría correctamente ser ubicada entre "**La confession**" y "**Le flambeau**" como una progresión. Después del acercamiento por la comprensión de su fraternidad en el dolor, ella se vuelve la esperanza de un nuevo reverdecer y se convierte en la antorcha que lo guía.

Ubicada en esta posición inicial, la poesía falsea la línea narrativa del fragmento al anunciar desde el primer momento el final de la experiencia. En cambio, insertada tal como se encuentra en la edición de 1857, la pieza adquiere un valor estructural extraordinario. Ubicada en la mitad del ciclo, es el gozne sobre el cual la esperanza se vuelve nuevo fracaso. Su estructura interna reproduce además la estructura general del ciclo.

Luego de las poesías 36, 37 y 38, que marcan el entusias

mo por pensar que a través del amor espiritual y la salud de una mujer podrá alcanzar el Ideal, exactamente en la mitad de la poesía que analizamos, se quiebra la fe y se inicia una recaída larga, pero continua hacia el Spleen hasta llegar al recuerdo lejano de la mujer, hasta el odio por lo que prometió y no pudo cumplir (**Le flacon**).

Una nueva experiencia ha fracasado, no será la última.