

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

TEORÍA DEL POEMA EN PROSA



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES

III

BAUDELAIRE Y LA ESTÉTICA DE LA DISONANCIA

A la libertad y al exacerbado individualismo del poeta en la vida moderna responden los poemas en prosa de Baudelaire, que inauguran una nueva etapa en la concepción y en la definición del género. Charles Baudelaire comienza a publicar sus primeros poemas en prosa en 1855, es decir, en una etapa madura de su producción literaria, cuando ya se conocían muchos de los poemas de *Les Fleurs du Mal*, publicado en 1857. Desde esa fecha hasta su muerte en 1867 escribe cincuenta poemas en prosa, de los cuales publica la mayoría en las revistas de la época. Resulta significativo el hecho de que en estos últimos años se dedicara casi exclusivamente a la prosa, dejando en un segundo lugar la composición de poemas en verso, lo cual indica el interés que concede a la prosa como medio de expresión, hasta el punto de que el poema en prosa llega a sustituir en esta última etapa al poema en verso. A. Verjat ha insistido sobre esta idea, señalando que después de 1857 Baudelaire deja de lado la publicación de poemas en verso, a excepción de la nueva edición de *Les Fleurs du Mal*, en 1861, y de un volumen casi clandestino y prohibido, *Les épaves*, de 1866, preparado por Poulet-Malassis con inéditos del poeta.¹³⁴

De la misma manera que hizo con su obra en verso, Baudelaire había proyectado escribir cien poemas en prosa, de los que sólo llegó a componer cincuenta, que se publicarían tras su muerte en un único volumen agrupados en diferentes secciones temáticas. Así lo demuestra su cuaderno de notas, que sirvió de guía para la organización seguida por Banville y Asselineau en la edición póstuma de 1869.¹³⁵ El propósito baudelairiano de reunir sus poemas en prosa en un único volumen, como había hecho antes

134. Cfr. A. Verjat Massman, "Introducción" a Ch. Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, ed. cit., pp. 35-36.

135. Ya que la mayoría de las ediciones siguen la organización tradicional de este volumen de 1869, se ofrece a continuación el orden cronológico de aparición de los poemas, que, sin duda, resulta de utilidad para constatar el progresivo afianzamiento de la escritura en prosa baudelairiana. Nos apoyamos en los datos que expone la edición cronológica de A. Verjat Massman. Los

con los poemas de *Les Fleurs du Mal*, evidencia hasta qué punto concebía estos textos no como meros ejercicios, sino en una relación de igualdad con su libro anterior. En algunas ocasiones los poemas en prosa han sido entendidos como parte menor de la obra de Baudelaire. Sin embargo, el proyecto de un volumen único, las numerosas correcciones de los textos y las variaciones en el título general de los mismos, a lo que se suma el poco interés por el verso en estos años, son indicio de la atención privilegiada que el poeta otorga en su madurez a estos poemas.

Ya antes de la década de los cincuenta, Baudelaire se había interesado por las posibilidades literarias y poéticas de la prosa. Así, en uno de sus *Salones*, concretamente en el *Salón de 1846*, dedica en la sección III una reflexión al color en la pintura, en la que emplea, sobre todo en sus dos primeros párrafos, un lenguaje poético cuya base es la descripción de un supuesto espacio natural. El movimiento de la frase es paralelo ahí a la sucesión descriptiva de los distintos colores que se personifican y se objetivan en diferentes visiones paisajísticas para formar un dinámico conjunto sinfónico impresionista. Ya Baudelaire había defendido, también en el *Salón de 1846*, la idea de que la mejor crítica, en este caso la crítica de arte, debía poseer cualidades poéticas: "Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique (...); mais, -un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste-, celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou

se recogieron en el *Homenaje a F. Denecourt* en 1855. El mismo año de la publicación de *Les Fleurs du Mal*, el 24 de agosto de 1857, salieron en *Le Présent* cuatro nuevos textos: "Un hémisphère dans une chevelure", "L'invitation au voyage", "Les projets" y "L'horloge". Tres nuevos poemas en prosa se publican en la revista parnassiana fundada por C. Mendès *La Revue Fantaisiste* el uno de noviembre de 1861: "Les fous", "Le vieux saltimbanque" y "Les veuves". Al año siguiente Baudelaire vuelve a publicar, con la dedicatoria a Houssaye, un buen número de poemas en prosa en *La Presse*, repartidos entre los días 27 y 28 de agosto, y 24 de septiembre: "La femme sauvage et la petite maîtresse", "À une heure du matin", "L'étranger", "La désespoir de la vieille", "La chambre double", "Chacun sa chimère", "Le fou et la Vénus", "Le chien et le flacon", "Le mauvais vitrier", "Le confiteur de l'artiste", "Un plaisant", "Les dons des fées", "Le gâteau" y "Le joujou du pauvre". *Le Boulevard* saca el 14 de junio de 1863 "Laquelle est la vraie?" y "Les bienfaits de la lune", y en ese mismo año aparecen en *La Revue Nationale* "Les tentations ou Éros, Plutus et la Gloire", el 20 de junio, "Une mort héroïque", el 10 de octubre, y "Le thyrses", "Le désir de peindre", "Les fenêtres" y "Déjà", el 10 de diciembre. En 1864 *Le Figaro* publica el 7 de febrero "Enivrez-vous", "Le joueur généreux", "La corde", y el 14 del mismo mes "Les vocations". De ese mismo año son "La belle Dorothée", "Les yeux des pauvres", ambos publicados en *La Vie Parisienne* el 2 de julio, "La fausse monnaie", que apareció en *L'artiste* el uno de noviembre, "Le miroir" y "Le port", estos últimos en *La Nouvelle Revue de Paris* del 25 de diciembre. "Les bons chiens" salió el 21 de junio de 1865 en *L'indépendance belge*; "Un cheval de race", en la *Nouvelle Revue de Paris*, el 25 de diciembre del mismo año. Un nuevo grupo de poemas ya publicados aparece en la *Revue du XIXème siècle* en 1866. A estos textos se añaden "Assommois les pauvres", "Mademoiselle Bistouri", "Perte d'auréole", "Le galant tireur" y "La soupe et les nuages", todos ellos rechazados por la *Revue Nationale* en 1865 e incluidos en la edición póstuma de 1869 que prepararon Banville y Asselineau. El año de su muerte, en 1867, se publican tres poemas más, "Portraits de maîtresses", "Anywhere out of the world" y "Le tir et le cimetière", en la *Revue Nationale* el 21 y el 28 de septiembre y el 12 de octubre.

un élégie." No obstante, reconoce a continuación que esa crítica es sólo para los lectores de poesía. La crítica propiamente dicha, que es precisamente la que él va a practicar desde sus *Salones* y sus escritos sobre literatura, "doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons."¹³⁶ Sin rechazar la relación entre crítica y poesía, los escritos críticos del autor no ofrecen lugar a dudas sobre su condición genérica. Y aunque algunos han querido ver en el pasaje inicial de "De la couleur" -"Del color"-, antes aludido, un primer intento de poema en prosa,¹³⁷ es necesario advertir que, si bien existe en tales párrafos cierto halo lírico, nunca se pierde de vista el objeto último al que se encaminan esas palabras, ni se deja llevar el autor por juegos simbólicos que permitan distraer al lector del fin esencial de su trabajo, que no es otro que la definición y la caracterización del color. A diferencia de otros escritores que hacen de la crítica un género de índole plenamente literaria o poética, como quería Oscar Wilde, el poeta parisino prefiere separar la actividad crítica, fruto del análisis y del razonamiento, de la práctica literaria.

Dentro de su novela *La Fanfarlo* (1847) Baudelaire trata de una manera más explícita y dentro ya del ámbito plenamente literario las afinidades y diferencias que hay, según él, entre el verso y la prosa. El episodio que muestra esta temprana preocupación es el del joven que con el fin de conquistar a una mujer casada, le regala un volumen de sonetos escritos por él mismo. Los sonetos, que acusan el artificio del último romanticismo, no son del agrado de la señora Cosmelly, que le aconseja tomar su modelo de inspiración en las hermosas y alegres flores de la naturaleza. Ante esa reacción, el joven Samuel Cramer cambia de registro y comienza a prosificar sus versos y a declamar algunas antiguas estrofas de infima calidad, logrando así la atención de la dama, que no tarda en manifestar su emoción a través del llanto.¹³⁸ Esta escena, en la que ambos personajes son tratados con ironía, evidencia que el empleo de la prosa, como el de la peor poesía de tono oratorio, posee una mayor capacidad persuasiva sobre el público, especialmente sobre un público no cultivado. Baudelaire era consciente de que la prosa era el modo expresivo que mejor llegaba al público general. Así lo había demostrado ya el éxito de la novela. En consecuencia, uno de los aspectos que valora más a la hora de presentar sus poemas en prosa al editor y de ganar su confianza es el hecho de ser éstos accesibles al gran público, por lo que cree que su libro de prosas será fácil de vender y constituirá un éxito económico.¹³⁹

136. Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, en *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 229.

137. A. Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire*, París, Nizet, 1933, p. 140; E. Starkie, *Baudelaire*, Nueva York, New Directions, 1958, p. 159; F.W. Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969, p. 79; R. Shattuck, "Vibratory organism: crise de prose", en M.A. Caws y H. Riffaterre (eds.), *op. cit.*, pp. 25-34.

138. Véase Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, en *Oeuvres complètes*, ed. cit., pp. 277 y ss.

139. Cfr. Ch. Baudelaire, *Correspondance*, ed. de C. Pichois, vol. II, París, La Pléiade, 1973, p. 205. Convencido del éxito de ventas, escribe también a su madre y a J. Lemer. *Vid. ib.*, pp. 237 y 534.

Pero, aparte de este interés editorial y de su preocupación por la recepción de la obra, la atención de Baudelaire hacia la prosa no se debe sólo a su mayor difusión entre el público, sino, en relación con esto último, a su mayor capacidad de verosimilitud. Cuando Diderot se refería a una prosa inspirada en los movimientos, la sensibilidad y la naturaleza verdadera del alma humana, sabía bien que, frente al artificio del verso, el lenguaje de la prosa era percibido por la mayoría de los lectores como un lenguaje natural y, por lo tanto, mucho más sujeto a la verdad, a la verdad de las pasiones del alma que no tenía que adaptarse a unos moldes previos. También Baudelaire ve en la prosa esas mismas posibilidades. La crítica implícita que hace en *La Fanfarlo* del modo oratorio, tanto en prosa como en verso, está, por otro lado, a favor precisamente de un nuevo lenguaje en prosa que se impondría años más tarde y que supondrá la implantación y la revolución de la nueva modalidad del poema en prosa.

Es Baudelaire quien da nombre al género y quien define sus rasgos esenciales. La continua variación de los títulos de los poemas en prosa indica hasta qué punto estaba preocupado por dar unidad formal y temática a los textos dentro de un único volumen. En 1857 habla de un proyecto de *Poemas nocturnos* -*Poèmes nocturnes*- que será el título del grupo que aparece en *Le Présent* de ese año. En 1861 da el nombre de *Poèmes en prose* a los que aparecen en la *Revue Fantaisiste*, que se concreta aún más en 1862 en la publicación de los poemas de *La Presse* como *Petits Poèmes en prose*, que mantiene en 1863, y es usado como definitivo en muchas de las ediciones modernas al lado de *Le Spleen de Paris*, que Baudelaire menciona en su correspondencia a propósito de su libro de poemas en prosa. También aparece la denominación de *Petits Poèmes lycanthropes* en 1866 para los textos publicados en la *Revue du XIX^{ème} siècle*. Una muestra más de la indecisión baudelaيرية sobre el nombre definitivo de sus poemas es la propuesta en su correspondencia de otros más, como *Le Lueur et la fumée*, *Le Promeneur solitaire* o *Le Rôdeur parisien*. Dado que el libro de poemas en prosa queda inacabado, es difícil saber cómo hubiera titulado finalmente el volumen, sobre todo si se piensa en las incertidumbres paralelas que rodearon al título de *Les Fleurs du Mal*. Quizás por ser el más neutro y el que aparece en un mayor número de ocasiones, algunos editores modernos prefieren el de *Petits Poèmes en prose*. El título de *Spleen de Paris* es también muy usado, probablemente porque fue el que eligieron Banville y Asselineau en la primera edición del libro en 1869. La diversidad de títulos pensados por el poeta puede ayudar a establecer las bases de su teoría del poema en prosa si vemos en ellos las palabras clave que explican el conjunto.

En primer lugar, hay que señalar que es Baudelaire quien da nombre genérico a la modalidad de la prosa breve de carácter autónomo, que, según se verá después, es caracterizada detenidamente en la dedicatoria a Houssaye que acompañaba al grupo de poemas de 1862 publicados en *La Presse*. Allí establece la poética del nuevo género que, si bien debe mucho

a los intentos anteriores, encuentra en él un tratamiento que no deja lugar a dudas sobre su radical originalidad. Baudelaire no sólo da nombre a las prosas que él publica, sino que engloba como antecedentes, bajo la etiqueta de "pequeños poemas en prosa", los textos del *Gaspard de la Nuit*, citados en la dedicatoria a Houssaye, y, de ese modo, todas las prosas afines a la nueva modalidad. El uso del adjetivo *petit* era necesario para distinguir el género de otras obras largas de carácter épico y novelístico a menudo calificadas, según se ha visto ya, como poemas en prosa, denominación ésta que alcanzaba incluso a obras de carácter ensayístico con pretensiones científicas, como es el caso, por ejemplo, de la obra de E.A. Poe titulada *Eureka: A Prose Poem*. El adjetivo *petit* permitía, además, determinar uno de los rasgos básicos de la práctica de lo que actualmente se conoce como poema en prosa: la brevedad. La dimensión necesariamente breve del poema en prosa tal como lo entiende Baudelaire, diferenciándolo de otras modalidades de estricto carácter épico-narrativo fundamentadas en el desarrollo de una o varias acciones, se corresponde con la sensibilidad moderna, que concibe la expresión lírica ligada a la subjetividad autorial en unos moldes formales limitados, de corta extensión. En este sentido, Baudelaire no hace sino adaptar el pensamiento de Poe sobre la lírica -a la que exigía la máxima brevedad- a su propia práctica del poema en prosa, al tiempo que relaciona este elemento esencial con la expresión de la subjetividad, de la interioridad del poeta y de la visión del mundo externo filtrado por su conciencia. En último lugar, el adjetivo *petit* supone, además, la continuación de una idea ya establecida por Bertrand sobre la prosa a propósito de *Gaspard de la Nuit*: la consideración de la misma como una modalidad genérica menor frente a los poemas en verso, más complicados y artificiosos, y a los largos poemas épicos y narrativos, de mayor complejidad estructural. Esta idea incide de manera capital en la consideración del nuevo género como expresión personal y auténtica del autor, que se sirve de la aparente facilidad y naturalidad de la prosa como modo no marcado de antemano por el artificio para ganar la confianza de los lectores y, así, hacer más verosímil lo que se cuenta.

El deseo de dirigir la lectura hacia una interpretación de los textos que se explica desde el punto de vista subjetivo del poeta se evidencia no sólo en la clasificación de los textos como *poemas*, en el título de *Petits Poèmes en prose*, sino en el uso del adjetivo *nocturnos* en *Poèmes nocturnes* y del sustantivo *Spleen* en *Le Spleen de Paris*. Para el lector de la época tales términos estaban ya asociados en el horizonte de expectativas a la sensibilidad romántica y post-románticas de raigambre subjetiva que se continúa a lo largo de todo el siglo XIX en las derivaciones estéticas simbolistas y decadentes. La noche representa, en este sentido, el escenario propicio para las visiones de un mundo extraño y caótico que deriva directamente de la imaginación lírica. Es igualmente el ámbito en el que se desarrollan sucesos fantásticos, misteriosos y raros que el poeta, perteneciente en parte a

ese mundo, experimenta y percibe. No resulta, pues, sorprendente que, junto al título de *Poèmes nocturnes*, Baudelaire añada en 1866 el de *Petits Poèmes lycanthropes*. Al lado del aspecto meramente fantástico, la figura del licántropo va unida a la soledad, la marginación, la melancolía y el tedio. Así se aprecia en el artículo dedicado a Pétrus Borel, publicado en 1861 en la *Revue Fantaisiste*, donde Baudelaire establece tales asociaciones.¹⁴⁰ La vivencia de la realidad desde el punto de vista personal y subjetivo que se apreciaba en el título de *Le Spleen de Paris* es también manifiesta tanto en *Le Promeneur solitaire* como en *Le Rôdeur parisien*, que remiten a un solo punto de vista dado por el protagonista único -promeneur y rôdeur-, en cada caso.¹⁴¹

Por último, conviene destacar también la presencia del mundo urbano, concretamente parisino, rasgo fundamental del poema en prosa baudelairiano, que aparece significativamente tanto en *Le Rôdeur parisien* como en el más conocido *Le Spleen de Paris*, en el que la ciudad adquiere tal protagonismo que imprime una dimensión de absoluta modernidad a los textos. Respecto a *La Lueur et la fumée*, el título resume la estructura doble frecuente en muchos de los poemas baudelairianos en un movimiento que va de la ilusión poética de carácter positivo a su total desmitificación. Esa doble perspectiva del fenómeno literario está marcada, tal como se verá más adelante, por el distanciamiento y la ironía que conducen al desencanto final, simbolizado en el título por el humo -la fumée-, en que queda el destello primero -la lueur- de la imagen poética. Los títulos propuestos por Baudelaire para sus poemas en prosa resumen las principales líneas en que se apoya su teoría del poema en prosa tal como queda expresada en la carta-dedicatoria a A. Houssaye: libertad, autenticidad, autonomía, brevedad, subjetividad, presencia de elementos y visiones extrañas y modernidad.

140. "Pétrus Borel, ou Champavert le Lycanthrope, auteur de *Rhapsodies*, de *Contes immoraux* et de *Madame Putiphar*, fut une des étoiles du sombre ciel romantique. (...) Lycanthrope bien nommé! Homme-loup ou loup-garou, quelle fée ou quel démon le jeta dans les forêts lugubres de la mélancolie! Quel méchant esprit se pencha sur son berceau et lui dit: *Je te défends de plaire?*" (Ch. Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, en *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 479.)

141. Conviene señalar la fuente directa del título *Le Promeneur solitaire* conscientemente silenciada por Baudelaire. A pesar de la referencia a Bertrand en la carta-dedicatoria a Houssaye, no menciona el poeta la obra más bien mediocre de Jules Lefèvre-Deumier *Le Livre du promeneur*, que se publicó en 1854 y que, sin duda, llegó a conocer bien, puesto que la presencia de Lefèvre no sólo se aprecia en la similitud con el título *Le Promeneur solitaire*, sino en la misma denominación de algunos de los poemas en prosa baudelairianos, según indicó J. Crépet. Cfr. M.A. Ruff, "Introduction" a Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Garnier-Flammariion, 1967, p. 17; E. Raynaud, "Préface" a Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, ed. cit., pp. XII-XIV; A. Verjat Massman, "Introducción" a Ch. Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, ed. cit., p. 33; P. Aullón de Haro, art. cit., p. 112. Hay que advertir igualmente la relación con los *Rêveries d'un Promeneur solitaire* de Rousseau.

A la autonomía de cada uno de los poemas se añade la organización global de todos ellos en un conjunto uniforme. Exactamente igual que había hecho con *Les Fleurs du Mal*, el proyecto baudelairiano respecto a sus prosas era el de su ordenación temática en un solo libro, en el que cada texto tuviera su particular autonomía. Así lo atestigua el cuaderno de notas que sirvió de guía al orden establecido en la edición póstuma por Banville y Asselineau. Pero este propósito quedó ya sugerido en 1862 en la dedicatoria de A. Houssaye con respecto a los poemas en prosa entonces publicados en *La Presse*. No sin cierta ironía, explica allí Baudelaire que el trabajo que presenta se concibe como una totalidad, cuyo orden interno no obedece a la continuidad narrativa o argumental, sino a la similitud y armonía entre los textos del grupo, de modo que cada uno de ellos puede servir tanto de principio como de final:

"Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement."¹⁴²

Manifiesta después la facilidad que ello supone tanto para el editor como para el autor y el lector, ya que permite cortar el texto, la propia creación o la lectura por donde se desee, sin perjuicio alguno para la obra. La adjetivación del trabajo total como *petit ouvrage* -recuérdese también el título de *Petits Poèmes en prose*- se corresponde con la idea de obra de género menor antes aludida y que, en consecuencia, resulta más fácilmente asequible al lector medio. De hecho, éste no está obligado a seguir ninguna intriga que unifique el conjunto de los textos, ya que cada uno de ellos goza de autonomía propia:

"Je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier."¹⁴³

Baudelaire con su particular uso de la ironía no sólo aprovecha para atacar a un lector perezoso, de reticente voluntad para soportar una obra más larga y construida, sino para desacreditar el valor de ese tipo de obras, en clara alusión a los géneros narrativos, por fundamentar su interés literario en una intriga que es caracterizada aquí como *superflua*. A pesar de que los textos dedicados a Houssaye son intercambiables en su orden glo-

142. Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, en *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 146.

143. *Ib.*

bal e incluso susceptibles de ser suprimidos, o bien en la publicación o bien en la lectura, el conjunto posee dos valores que superan las expectativas creadas al principio al ser calificado como *petit ouvrage*. Por un lado, y frente a la superficialidad de los géneros basados en la simple intriga, los poemas en prosa, aunque autónomos, comparten tal unidad formal y temática que incluso el trozo más diminuto puede tener existencia propia y, al mismo tiempo, representar todo el conjunto. Lo que Baudelaire destaca, así, es la intensidad de cada uno de los textos y de cada parte de los mismos, resultado de un arduo trabajo que nada tiene que ver con el carácter acumulativo de las largas intrigas novelísticas y folletinescas. Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, los poemas en prosa forman, a diferencia de las tramas novelescas, un mundo complicado, una *fantasía* -término también empleado por Bertrand para el subtítulo de su obra- que se percibe como *tortuosa* por su relación tanto con el ritmo interno del pensamiento que impulsa la escritura, como por sus cualidades poéticas y misteriosas, que imprimen al mundo de los poemas un carácter profundo y extraño. Frente al género narrativo tradicional -de índole convencional y, por tanto, estática- que Baudelaire critica implícitamente, sus textos poseen vida propia al no estar sujetos a reglas establecidas. No resulta extraño, pues, que el poeta parisino emplee la metáfora de la serpiente, ligada, por otra parte, al ámbito oculto del mal, para definir finalmente el conjunto de sus poemas en prosa.

La autonomía de cada poema, concebido como *trozo* o *fragmento* de una unidad, se ve reafirmada por la ausencia de un hilo argumental que haga depender, por la fórmula habitual de causa y efecto, un texto de otro anterior o posterior. Así, pues, la modalidad expresiva en prosa no sirve a ninguna trama narrativa global, de lo que se desprende que cada texto se constituye en principio o bien como poema, al modo de Bertrand sobre todo, o bien como narración independiente. En ese segundo caso, muy frecuente en los poemas en prosa de Baudelaire, habría que señalar cierta reserva, al menos desde el punto de vista teórico, ya que la unidad orgánica de la narración, aunque sea breve, quedaría desvirtuada y puesta en entredicho si se tiene en cuenta, como se apunta en la dedicatoria, que cada relato puede, a su vez, ser dividido en fragmentos que seguirían teniendo vida propia y colaborando del mismo modo en el conjunto.

Sin entrar ahora en la discusión de las modalidades genéricas reales empleadas en los *Petits Poèmes en prose*, cabe advertir que, en cualquier caso, el proyecto baudelaireano se define no sólo por la unidad y la diversidad de los textos, sino también por el carácter abierto de la estructura general de la obra. Es evidente que Baudelaire iba sumando a las series de poemas que publicaba nuevos grupos y que, de no haber muerto, habría completado por ese procedimiento el proyecto de los cien poemas en prosa que integrarían el volumen completo del género. Este hecho ha llevado a cierta parte de la crítica a hablar de la composición fragmentaria, acumulativa

y antiorgánica de la colección. No hay que olvidar, sin embargo, que se trató de un conjunto incompleto que, una vez terminado, hubiera sido ordenado en libro, como lo fueron los poemas de *Les Fleurs du Mal*.¹⁴⁴ Así, la estructura fragmentaria y susceptible de integrar nuevos poemas no es otra que la de cualquier poemario o libro de relatos breves.

Cuando Baudelaire se refiere, en el pasaje ya citado de la dedicatoria Houssaye, a la ambición de crear una prosa poética y musical, sin ritmo sin rima, que se adapte a los movimientos líricos del alma y a las ondulaciones y sobresaltos del sueño y de la conciencia, no sólo está rechazando la prosa rítmica regular, a veces con numerosas rimas internas, de etapa anteriores, sino que remite de manera implícita a la imagen de la serpiente como correlato simbólico del ritmo del pensamiento, ritmo que se impone fatalmente en una escritura no sujeta a moldes artificiales dado previamente. Tenía que ser la prosa el medio elegido para poder expresar con total libertad las obsesiones del autor. Aunque Baudelaire habla de una prosa poética y musical, es decir, de una prosa bella y rítmica, no se trata de una prosa rítmica regular, sino de una prosa cuyo ritmo sea, al igual que en la música, resultado de variados movimientos, suaves o apresurados, flexibles o cortantes, en justa correspondencia con las ondulaciones cambiantes del alma. En este sentido, una de las novedades que introduce en la nueva modalidad del género del poema en prosa es precisamente el hecho de unir la sensibilidad y la belleza poéticas a las fluctuaciones anímicas, en algunos casos antitéticas, expresadas por el ritmo de la prosa.

La asociación entre el mundo misterioso, los sueños y el pensamiento del poeta vuelve a manifestarse desde la visión baudelaireana en otro símbolo similar al de la serpiente: el tirso. En *Les paradis artificiels* (1860) Baudelaire relaciona la obra de Thomas de Quincey con su personalidad solitaria, amarga, desconsolada y deseosa de encontrar un mundo más sublime, y a propósito de los *Suspiria* señala que tanto "ici comme dans les parties déjà analysées, cette pensée est le *thyrsos* dont il a si plaisamment parlé, avec la candeur d'un vagabond qui se connaît bien. Le sujet n'a pas d'autre valeur que celle d'un bâton sec et nu mais les rubans, les pampres et les fleurs peuvent être, par leurs entrelacements folâtres, une richesse précieuse pour les yeux. La pensée de De Quincey n'est pas seulement sinueuse; le mot n'est pas assez fort: elle est naturellement spirale."¹⁴⁵ La imagen del tirso tal como aquí se describe tiene una correspondencia clara con la de la serpiente, especialmente por el rasgo del movimiento sinuoso y ondulatorio ligado al pensamiento, que alrededor de un asunto dado, ejerce un eje vertebral temático, gira en espiral, es decir, musicalmente, para ofrecer con más fuerza que la palabra seca y aislada la auténtica riqueza de su desenv-

144. Cfr. S. Bernard, *op. cit.*, p. 162; J. Monroe, *op. cit.*, p. 97; J.A. Millán Alba, "Introducción" a C. Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 20-21.

145. Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, en *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 615.

nir, logrando de esa manera reflejar todos los matices y con ellos toda la belleza de la digresión, de las variaciones sobre un mismo tema. El símbolo del tirso, que integra diversidad y unidad, vuelve a aparecer, unido al lenguaje artístico de la música, en uno de los poemas en prosa del *Spleen de Paris*, dedicado a F. Liszt y titulado precisamente "Le Thyrses" (1863). El poema se desarrolla a partir del concepto de tirso, cuya definición e implicaciones estéticas ocupan un único y largo párrafo que da paso a la salutación y el homenaje final a Liszt. Es uno de los pocos textos de Baudelaire cuya estructura está fundamentada en la explicación del término inicial. Puesto que la prosa buscada por el poeta de *Les Fleurs du Mal* es esencialmente musical, no extrañará que la reflexión sobre el arte de F. Liszt, simbolizado en el tirso, pueda aplicarse igualmente a su práctica del poema en prosa, sobre todo si se tiene en cuenta que ya en *Les paradis artificiels* aparecía el símbolo en relación con el pensamiento artístico. Ahora la reflexión, más explícita y detallada, permite identificar el tirso con la música y, en consecuencia, con la prosa musical de la que se habla en la dedicatoria a Houssaye. Al mismo tiempo, "Le Thyrses" ejemplifica perfectamente la unidad orgánica de la obra, musical y literaria, y su diversidad y adorno. Resulta significativo que Baudelaire insista a lo largo del poema y como principio artístico elemental en la necesidad de una base formal sólida, en la que se apoyan los diferentes movimientos, que depende de la intención del autor y que debe realizarse de manera constante y firme. El poeta se atiene, pues, a un plan previo bien definido con una estructura y un orden ya establecidos de antemano. Esa línea de trabajo demuestra hasta qué punto era fiel a su formación clásica. La exigencia de una voluntad inquebrantable en cuanto a la leal realización de un plan pensado para la obra recuerda, sin duda, los consejos que en el *Discours sur le style* (1753) da Buffon, por quien Baudelaire manifiesta en varias ocasiones una profunda admiración.¹⁴⁶ Como la armonía en música, el orden artístico que depende de la voluntad creadora ha de estar bien construido y delimitado para poder, así, introducir los movimientos de la melodía -o del pensamiento- que se sitúan alrededor de la base para alejarse y volver a ella según las necesidades expresivas:

"Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée. (...) Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la

146. El reconocimiento del naturalista francés aparece en uno de los poemas en prosa: "Les bons chiens", en cuyo primer párrafo se lee: "Je n'ai jamais rougi, même devant les jeunes écrivains de mon siècle, de mon admiration pour Buffon". (*Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, en *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 183.)

volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer?"¹⁴⁷

La unidad del efecto del tirso es tal que resulta complicado el análisis de sus partes, puesto que es en el conjunto donde puede apreciarse la totalidad de la belleza. Esta reflexión que se refiere al arte musical de Liszt puede ser perfectamente aplicada a cualquier manifestación artística, ya que desde el principio del poema se parte de la premisa de que el tirso es el emblema de los sacerdotes y sacerdotisas que celebran, sirven e interpretan a la divinidad, más adelante identificada como "Bacchant de la Beauté", en una curiosa mezcla de los elementos masculino y femenino que se repite a lo largo de todo el texto. La alusión a los paseos ondulantes de la fantasía, que recuerda la "tortueuse fantaisie" de la dedicatoria a Houssaye, unida a la caracterización de la prosa como prosa musical y poética, permite ver "Le Thyrses" como una poética baudelaireana del poema en prosa, síntesis de contrarios, lo masculino y lo femenino, el verso y la prosa, la voluntad y la fantasía, la unidad y la variedad, etc., presididos por la belleza absoluta del arte.¹⁴⁸

III.1. BELLEZA Y MODERNIDAD

El empleo de la prosa poética y musical como unión de contrarios hace posible la entrada en el poema de los aspectos disonantes de la realidad que forman parte de la nueva estética que Baudelaire quiere imponer, y que se corresponde con un particular concepto de la belleza definido a partir de la amalgama de rasgos extraños y antitéticos. Su caracterización de la prosa no sólo abarca los movimientos demorados del fluir musical, sino que, como se señaló antes, incluye igualmente los sobresaltos de la conciencia, es decir, los aspectos inquietantes que sólo la prosa con sus cambios rítmicos puede expresar. En este sentido, el concepto de belleza baudelaireana se aleja del ideal clásico armónico y puro para adentrarse en las visiones oscuras y distorsionadas del alma que vive atormentada en un nuevo orden social y en un nuevo espacio que nada tiene que ver con la naturaleza. El poeta de *Les Fleurs du Mal*, pues, da cabida en sus escritos a lo deforme que siente como parte esencial del mundo. En las reflexiones de *Mon cœur mis*:

147. *Ib.*, p. 147.

148. Para las distintas interpretaciones de "Le Thyrses" en relación a la teoría poética de Baudelaire vide H. Lemaître, "Introduction" a Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Garnier, 1962 p. XLVIII; M. Zimmerman, "La Genèse du symbol du thyrses chez Baudelaire", *Bulletin Baudelaire*, II, 1 (1966), pp. 8-11; M. Eigeldinger, "Le Thyrses, lecture thématique", en *Étude Baudelaire*, t. VIII, Neuchâtel, La Baconnière, 1976; M.S. Murphy, *op. cit.*, pp. 24-26, 50-51. Más cercanas a la teoría de la deconstrucción son las interpretaciones de B. Johnson y de J.A. Hiddleston. Cfr. B. Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 61 y ss.; J.A. Hiddleston, *op. cit.*, pp. 30-32.