

La Musa y la Mujer: Poemas en prosa de Baudelaire y Darío

Michele Hester-Reyes
University of California, Davis

"La moral del escritor no está en sus temas ni en sus propósitos sino en su conducta frente al lenguaje."

—Octavio Paz

Aunque estamos acostumbrados a pensar en Charles Baudelaire y Rubén Darío en términos de sus innovaciones en cuanto al verso y en su función de portavoces del modernismo,¹ también han sido considerados como los creadores² del poema en prosa moderno en Francia y en el mundo hispánico. En *Le Spleen de Paris* (1869) de Baudelaire y en *Azul* (1888) de Darío, los dos poetas exploran los temas del arte, la imaginación y la inspiración a través del poema en prosa. Es precisamente la dialéctica entre la inspiración (lo ideal) y el arte (lo real) la que produce el poema en prosa, "el género modernista por excelencia, en el sentido en que es la culminación lógica del concepto de la prosa como arte" (Gale 173).

Para empezar un estudio del poema en prosa es necesario definir el género, y es este aspecto el que ha causado más dificultades para los críticos y lectores. Como señala John Monroe, "The prose poem today is a genre that does not want to be itself. In a sense, of course, the prose poem has always been the genre that wants out of genre and still finds itself, for all of that, inscribed in genre" (15). Este nuevo texto, que parece un oxímoron, presenta una paradoja: "The prose poem depends for its very existence not only on the continued difference of its two defining terms but even on their continued oppositional status" (Monroe 20). El propósito de este trabajo es estudiar la interrelación opositiva inherente en el poema en prosa y comparar un poema de *Le Spleen de Paris* con un poema de *Azul*, haciendo hincapié en el uso de imágenes en contraste. En este caso es la yuxtaposición de la mujer y la musa la que enfrenta a la prosa con el poema.

La imagen de la mujer y su valor simbólico son de suma importancia en la obra de Baudelaire y de Darío. La lucha entre la belleza y el "spleen" es central para los dos. Baudelaire define la belleza así:

Es algo ardiente y triste, algo un poco vago, que deja margen a la conjetura. Voy a aplicar mis ideas a un objeto sensible, por ejemplo al objeto más interesante de la sociedad, a un rostro de mujer. Una mujer seductora y hermosa, quiero decir que un rostro de mujer es algo que hace soñar a la vez—pero de forma confusa—de voluptuosidad y de tristeza; comporta una idea de melancolía, de lasitud, incluso de saciedad,—o bien una idea contraria, es decir, un ardor, un deseo de vivir asociado con una amargura refluente, como venida de la privación o del desespero. (Todó 30)

En Darío también se nota el deseo de captar lo bello en forma de mujer:

Y yo, el pobre pintor de la Naturaleza y de Psyquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos, vi el vestido luminoso del hada, la estrella de su diadema, y pensé en la promesa ansiada del amor hermoso. Mas de aquel rayo supremo y fatal sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul. (Darío, *Azul*, 104)

Tal vez el poema en prosa sea el mejor género para unir lo real con lo ideal y la mujer con la musa porque su lucha interna entre prosa y poesía funda todos los elementos.

Antes de emprender un estudio de *Le Spleen de Paris* y *Azul*, quiero establecer un marco, una clasificación para el poema en prosa. Michael Benedikt, en la antología *The Prose Poem*, fue uno de los primeros en recoger el poema en prosa a un nivel internacional y, siguiendo su evolución, incluyó los poetas más destacados de los últimos doscientos años. Por lo tanto su definición del poema en prosa es amplia: "It is a genre of poetry, self-consciously written in prose, and characterized by the intense use of virtually all the devices of poetry, which includes the intense use of devices of verse. The sole exception to access to the possibilities, rather than the set priorities of verse is, we would say, the line break" (47).

Mary Ann Caws en *The Prose Poem in France* reconoce que las cualidades más notables del poema en prosa son “brevity, intensity and self-containment or integrity” (viii). La brevedad es uno de los elementos más importantes en el poema en prosa porque su eficacia depende no de la métrica o de la rima, sino del desencadenamiento de imágenes. Sin embargo, no hay una explicación de lo que es la brevedad. Caws ve que la ambigüedad de forma es también una virtud en el poema en prosa: “Having no necessary exterior framework, no meter or essential form, it must organize itself from within and find there its own center of gravity, its own hearth of energy, its own intimate depth of understanding” (108).

Roberto Yahni y Robert Bly creen que una de las características más importantes es el ritmo: “El poema en prosa consigue la unidad gracias al ritmo, reconciliando la aparente diversidad de verso y prosa” (Yahni 13). El ritmo es una nueva combinación de acentos musicales que demuestra su coherencia en las primeras veinte o treinta sílabas del texto (Bly 203). Allí, señala Bly, es donde el poeta tiene que establecer el tono si el poema en prosa va a alcanzar su meta: “All good poetry, including prose poetry, acts to shut off the part of the brain that is always ready to be alarmed, convulsively curling around itself and acts to open up the part of the brain that takes in a more relaxed breathing, the difference between lulling prose and the good prose poem is that the *urgent*, alert rhythm of the prose prepares us to journey . . .” (88). El ritmo del poema en prosa, entonces, nos lleva a un plano más elevado que la prosa en sí puede alcanzar.

Bly también puntualiza tres tipos de poemas en prosa: aquél en el que lo contado es lo más importante, el poema de imagen en el que lo contado es secundario, y el poema de objeto que no se centra ni en lo contado ni en la imagen, sino que desarrolla lo que es el objeto (199).

Después de estas pocas clasificaciones del poema en prosa, me atenderé a esta breve caracterización: el poema en prosa no tiene ni una forma exterior uniforme ni una forma interior (métrica y rima), aunque sí utiliza el ritmo y hace uso de todos los tropos poéticos; son decisivas en él además, la brevedad, la intensidad y la integridad, y puede haber más de un tipo de poema en prosa.

Con esta definición como punto de partida, quiero volver a los libros, *Le Spleen de Paris* y *Azul*, para ver su importancia para el movimiento modernista, antes de entrar en el comentario de los poemas en prosa.

Charles Baudelaire (1821-1867) es conocido sobre todo por su *Les Fleurs du Mal*, un libro que causó tal escándalo en 1857 que fue confiscado judicialmente y seis poemas fueron condenados por "inmorales." En España *Les Fleurs du Mal* fue aceptado por unos críticos y condenado por otros. Tal vez, la crítica más severa fue la de Juan Valera, el novelista y crítico-autor del prólogo de *Azul*. Valera se opuso a Baudelaire por su falta de optimismo y su representación de la realidad como algo sucio y miserable. Algunas muestras de su crítica de Baudelaire incluyen:

Sus versos son pesadillas de un ascetismo bastardo y sin esperanza. (Aggler 16)

Carlos Baudelaire es, sin duda, uno de los más endiablados poetas que en estos últimos tiempos ha nacido de madre. (Aggler 23)

Señalo esta crítica porque luego en el prólogo de *Azul*, Valera también se opone a Darío por razones, si no estéticas, por lo menos pertinentes a su "galicismo mental" (Darío, *Azul* 25).

Valera nunca comentó sobre *Le Spleen de Paris*, una colección de cincuenta poemas en prosa publicada dos años después de la muerte de Baudelaire en 1869. Sin embargo, Baudelaire concibió este libro como una extensión de *Les Fleurs du Mal*. Experimentó con el poema en prosa durante los últimos trece años de su vida. En la carta a Arsène Houssaye que sirve de introducción a *Le Spleen* escribe, "Which of us has not, in his ambitious days, dreamed of the miracle of a poetic prose, musical without rhythm and without rhyme, supple enough and choppy enough to fit the soul's lyrical movements, the undulations of reverie, the jolts of consciousness?" (Kaplan 129). Este deseo de crear una prosa poética es una preocupación general de los modernistas, especialmente de los modernistas hispanoamericanos.

La estructura de *Le Spleen de Paris* es caótica. La intención del poeta fue dar la impresión espontánea de un caminante que iba por las calles de París. Estos cincuenta poemas en prosa, según Edward K. Kaplan, último traductor de *Le Spleen*, "undermine any reassuring interpretations. Dismantling all forms of complacency and idealism, the Baudelairean 'prose poem' amalgamates, in a dialogically open-ended literary unit, ambiguity and judgement, kindness and cruelty,

anger and generosity, reverie and analysis. There are no definitive lessons—only responses” (x-xi).

La coincidencia de los opuestos es también dominio de *Azul*, el libro de poemas, cuentos y poemas en prosa de Rubén Darío. Es interesante notar que el libro no fue concebido como libro³ sino que todas las composiciones aparecieron primero en periódicos entre 1886-1888. También el libro pasó por una transformación en la segunda edición (1890). Darío añadió nueve poemas, dos cuentos y un poema en prosa. También cambió el prólogo de Eduardo de la Barra por el de Juan Valera. Darío, en *Historia de mis libros* afirma que *Azul*, “con todos sus defectos, es de mis preferidas. Es una obra, repito, que contiene la flor de mi juventud, que exterioriza la íntima poesía de las primeras ilusiones y que está impregnada de amor al arte y de amor al amor” (*Obras* 203).

Es curioso notar que uno de los libros más destacados del modernismo hispano no fue considerado como tal, que al convertirse en libro, sufrió cambios notables, que según el mismo autor no dejó de tener defectos y que fue uno de sus primeros libros. Los logros de su versificación y las innovaciones de su prosa son de sobra conocidos y alabados. Pero Darío también inaugura con él el poema en prosa: “En ‘El velo de la reina Mab,’ sí, mi imaginación encontró asunto apropiado. El deslumbramiento shakespiriano [sic] me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa” (*Obras* 199-200).

El libro se abre con veinte y cuatro textos en prosa seguidos por quince poemas. La dificultad con la prosa de *Azul* es que parece eludir toda categoría. Como Enrique Anderson Imbert señala: “¿Cuentos? Dependía de cómo se definiera el cuento. A veces la frontera se borraba y ya no se sabía si estaba leyendo un cuento o un poema en prosa o una crónica de viaje, o una página arrancada, sea de un diario íntimo o de un cuaderno de memorias” (41). Darío, de todas formas, nos da la clave en *Historia de mis libros*. Allí hace una clasificación de la prosa de *Azul*. Los textos que Darío considera poemas en prosa son “El velo de la reina Mab,” “La Canción de Oro,” “A una estrella” y los doce textos que forman el “Album Porteño” y el “Album Santiagués.” Las otras composiciones en prosa las califica como “cuentos” o “cuentos parisienses” (*Obras* 199-201). Varios críticos añadirían cuentos como “El Palacio del Sol,” “El Pájaro Azul,” y “Palomas Blancas y garzas morenas” dentro del género del poema en prosa, pero creo que es importante que el poeta determine

el marco para su cuadro. Raimundo Lida, que ha estudiado los cuentos de Darío con tanto detalle, ha visto que "si sus cuentos son de poeta, y de poeta que con frecuencia prorrumpe en sonoras alabanzas de la poesía, lo son, además, de escritor consciente y enamorado de su oficio" (52). Por lo tanto me parece que deben guiarnos las categorías escogidas por el autor para su propia obra.

Los poemas en prosa que he elegido para el comentario de texto son "Un Hémisphère dans une chevelure" de *Le Spleen de Paris* y "A una estrella" de *Azul*. En cada poema propongo distinguir el símbolo de la mujer porque en la transformación de mujer en musa y de musa en mujer tenemos una viva muestra del conflicto entre la prosa y la poesía, de su lucha por encarnarse en el poema en prosa.

El tema principal en la obra de Baudelaire, la dinámica entre spleen e ideal, también se desarrolla en "Un Hémisphère dans une chevelure." Aquí Baudelaire hace que una descripción del pelo de su amada se convierta en una experiencia voluptuosa. La primera frase es una apelación a la mujer:

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air. (Scarfe 76)

La primera oración fija el tono del poema. Este, aunque parece una contradicción, es urgente y a la vez pausado. La apelación y el deseo del hombre dan movimiento a la oración, pero el uso de tantas comas y la repetición de la palabra "longtemps" reduce su paso. Esta tensión entre lo insistente y el cansancio corre por todo el poema.

En las dos frases siguientes el poeta nos presenta una serie de metáforas y sinestesias que describen el pelo de la mujer:

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens!
tout ce que j'entends dans tes cheveux! Mon âme voyage sur
le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.
Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de
mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons
me portent vers de charments climats, où l'espace est plus
bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les
fruits, par les feuilles et par la peau humaine. (76)

El cabello es un sonido, un perfume, un sueño, un mundo. El mundo de su pelo contiene barcos, mares, tormentas y un aire perfumado de frutas, hojas y cuerpos. El efecto de esta larga metáfora es de grandeza, potencia y actualidad. Parece como si el cabello activara todos los sentidos creando una confusión rapsódica entre lo sentido y lo real.

En los tres párrafos siguientes, Baudelaire continúa haciendo una lista usando metáforas del pelo:

Dans l'océan de ta chevelure

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs
des longues heures

Dans l'ardent foyer de ta chevelure

Dans la nuit de ta chevelure

Sur les rivages duvetés de ta chevelure (76)

El cabello es una sinécdoque de la mujer, pero ahora la mujer ni siquiera parece humana. Baudelaire empezó el poema rogando a una mujer real que le dejara respirar el olor de su pelo. Ahora, cerca del final del poema, sentimos la ausencia de aquella mujer. La ha reemplazado por una serie de símbolos que la glorifican pero que la dejan sin cuerpo. Se ha convertido en algo abstracto, en una musa. En la última frase escribe:

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires.
Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me
semble que je mange des souvenirs (76).

El final es un eco del comienzo, pero en vez de “mover las memorias en el aire,” quiere “comerse las memorias.” La diferencia es poderosa porque significa que al hundir la cara en el pelo de la mujer el poeta ha experimentado un éxtasis tan fuerte que no quiere volver a vivir su anterior vida de hastío. No quiere abandonar el momento y por ello piensa que al morder su pelo podría comer las memorias que están torturándole. Su musa le salva de la rutina.

El símbolo de la mujer es el elemento constante del poema. Al principio parece real, pero con la transformación poética del pelo se

convierte en algo irreal, en lo ideal. Sin embargo, su conversión deja al hombre vivir en el presente. El presente no puede durar y así nos lleva en forma circular otra vez a la cuestión del spleen.

Baudelaire hace uso de varios tropos en este poema. Los más importantes son:

- 1) el apóstrofe en la primera y última frase.
- 2) el uso de la sinécdoque, la personificación, la metáfora y la sinestesia en la descripción del pelo.
- 3) la anáfora (“Laisse-moi respirer,” “Laisse-moi mordre”) en la primera y última frase.

Todos estos tropos hacen más evidentes los contrastes entre lo ideal y lo real. Como apunta Tzvetan Todorov: “The regularity of these contrasts is such that one tends to forget that they are contrasts—contradictions and conflicts which can indeed be tragic. In Baudelaire’s work, antithesis is situated within a system of correspondences, and this is borne out not only in the fact that the oxymoronic prose poem corresponds perfectly to the contradictions it evokes” (Todorov 67).

En el poema en prosa “A una estrella,” Darío también contrasta lo ideal (la estrella o musa) con lo real (la mujer). Darío empieza el poema, como Baudelaire, con una apelación a su musa, la estrella Venus:

¡Princesa del divino imperio azul, quién besara tus labios
luminosos! ¡Yo soy el enamorado extático que, soñando mi
sueño de amor, estoy de rodillas, con los ojos fijos en tu
inefable claridad, estrella mía, que estás tan lejos! (*Azul* 114)

El tono de este poema en prosa es uno de exaltación y deseo. En los dos primeros párrafos hay seis oraciones con signos de exclamación. El poeta parece estar casi gritando, con la esperanza de que la estrella le oiga. A continuación Darío ofrece la historia de su amor por la estrella, que parece haberle sonreído en un momento muy importante:

Y ya presa de mi desesperanza, esclavo tuyo, oscuro genio
Desaliento, huí de mi triste lugar de labor—donde entre una
corte de bardos antiguos y de poetas modernos resplandecía
el dios Hugo, en la edición de Hetzel—y busqué el aire libre
bajo el cielo de la noche. Entonces fué, adorable y blanca

princesa, cuando tuviste compasión de aquel pobre poeta,
y le miraste con tu mirada inefable y le sonreíste, y de tu
sonrisa emergía el divino verso de la esperanza ¡Estrella
mía, que estás tan lejos, quién besara tus labios luminosos!
(115)

En todo el tercer párrafo se observa el contraste entre el genio Desaliento y la estrella. El genio Desaliento es un personaje masculino que tiene una voz “de hierro” y la palabra “cortante y fría” que “cafa como un hacha.” Este personaje habla con el poeta y le hace desesperarse. Salvo en su voz y su palabra, Darío no describe el genio. Por lo tanto carece de presencia física.

En cambio notamos que “la blanca princesa,” la estrella, no habla, pero que con su mirada y su sonrisa da esperanza al poeta. En este caso, su voz no es importante y su físico sí. En los párrafos restantes, Darío alaba a su musa:

Quería contarte un poema sideral que tú pudieras oír, quería
ser tu amante ruiseñor, y darte mi apasionado ritornelo, mi
etérea y rubia soñadora. (115)

Tu diadema asombra a los astros y tu luz hace cantar a los
poetas. (115)

Te he visto una noche Tú caminabas con un manto
tenue y dorado. (115)

A través de un ramaje te contemplé en tu deleitable serenidad,
y ví . . . trémulos hilos de luz, como si hubiesen caído de la
altura hebras de tu cabellera. (115)

Poco a poco, Darío ha convertido a la estrella en mujer dándole atributos humanos, personificándola por su pelo rubio, su resplandor, su modo de caminar, su tranquilidad. Es una mujer con “labios luminosos,” pero muda, una musa poco tradicional.

Pedro Salinas ha notado que Darío juega con la imagen conocida de la musa:

El poeta es el símbolo del cuerpo mortal e histórico; la musa
del alma inmortal Bien se aprecia todo lo que tiene de
subversión el concepto de Darío; consiste en deshacer la

obra aquella de la visión griega que desencarnó la musa, sacándola del dominio de lo corporal, y verla sólo como cuerpo, encarnarla, reducir de nuevo a esa aspirante a la inmortalidad al recinto de la carne mortal. (Salinas 63)

Al final del poema en prosa el poeta sigue deseando reunirse con la mujer:

¡Estrella mía, que estás tan lejos, quién besara tus labios
luminosos! (115)

Darío hace uso de esta oración cinco veces, a modo de estribillo. La sinestesia de los "labios luminosos" produce un símbolo disémico original que une la carne con el espíritu, el arte con la imaginación, el cuerpo con la mente, lo terrestre con lo sublime.

Darío en este poema en prosa se vale principalmente de los siguientes tropos:

- 1) el apóstrofe a la estrella
- 2) el uso de la personificación, la metáfora y la sinestesia en la descripción de la estrella.
- 3) el estribillo "Estrella mía . . . quién besara tus labios luminosos!"

Como se ha notado, los tropos usados en los dos poemas "Un Hémisphère dans une chevelure" y "A una estrella" son casi iguales, están empleados de la misma manera, y producen un efecto similar. En forma circular crean una realidad urgente que se convierte en mito soñado para acabar en una nueva realidad.

Ha sido mi propósito en este ensayo definir el poema en prosa y aplicar dicha definición a los poemas en prosa de Baudelaire y Darío, creadores de este nuevo género modernista. También he intentado señalar que los poemas en prosa, como ha visto Tzvetan Todorov, "are texts which in their very conception are based on the meeting of opposites" (Todorov 64). Los opuestos se advierten no sólo en la estructura del poema, sino también en los símbolos y temas centrales. En Darío y Baudelaire el doble uso de la imagen mujer/musa sirve para crear una tensión continua entre lo ilusorio y lo real, una tensión mantenida por la realidad poética y la función prosística del poema en prosa.

Notas

¹ Véase, entre otros, el ensayo "Traducción y metáfora" de Octavio Paz.

² Según Michael Benedikt: "Taking the issues of 1) self-conscious composition and 2) the intense use of verse techniques in an altered and internalized form as keys to definition, the originator of the form must be said to be Charles Baudelaire (Benedikt 43). Es probable que Darío conociera los poemas en prosa de Baudelaire, pero también leía la prosa poética de Martí, Nájera y Catulle Mendés, entre otros. No es mi propósito descubrir los autores que tuvieron influencia en el desarrollo del poema en prosa en Darío sino de mostrar la génesis del género en Francia e Hispanoamérica. Según José Olivio Jiménez: "Rubén Darío, quien con su genio poético sin par, y por tratarse de una forma acendrada y original de poesía, llevó el género al máximo de sus posibilidades estéticas y en algunos logró incluso audaces avances hacia la modernidad" (Olivio Jiménez 34).

³ Véase la introducción de Juan Loveluck en *Azul*.

Obras citadas

Aggler, William F., comp. *Baudelaire Judged by Spanish Critics: 1857-1957*. Athens: U of Georgia P, 1971.

Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

Benedikt, Michael, ed. *The Prose Poem: An International Anthology*. New York: Dell Publishing, 1976.

Bly, Robert. *Selected Poems*. New York: Harper and Row, 1986.

Caws, Mary Ann, and Hermine Riffaterre, eds. *The Prose Poem in France*. New York: Columbia UP, 1983.

Darío Rubén. *Azul*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Darío, Rubén. *Obras Completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.

Gale, Lenore V. "Rubén Darío y el poema en prosa modernista." *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Ed. José Olivio Jiménez. New York: Eliseo Torres and Sons, 1975. 173-188.

Kaplan, Edward K., ed. and trans. *The Parisian Prowler: Le Spleen de Paris*. By Charles Baudelaire. Athens: Georgia UP, 1989.

- Lida, Raimundo. *Rubén Darío: Modernismo*. Caracas: Monte Avila Editores, 1984.
- Loveluck, Juan M., ed. *Azul*. By Rubén Darío. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1954.
- Monroe, Jonathan. *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca: Cornell UP, 1987.
- Olivio Jiménez, José, and Antonio R. de La Campa, eds. *Antropología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*. New York: Eliseo Torres and Sons, 1976.
- Paz, Octavio. "Traducción y metáfora." *El Modernismo*. Ed. Lily Lituak. Madrid: Taurus, 1974. 97-117.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Scarfe, Francis, ed. and trans. Baudelaire: volume II. *The Poems in Prose and La Fanfarlo*. London: Anvil Press Poetry, 1989.
- Todorov, Tzvetan. "Poetry Without Verse." Trans. Barbara Johnson. *The Prose Poem in France*. Ed. Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre. New York: Columbia, 1983. 60-78.
- Todó, Lluís María. *El Simbolismo: El Nacimiento de la Poesía Moderna*. Barcelona: Montesinos Editor, 1987.
- Yahni, Roberto, ed. *Prosa modernista hispanoamericana: Antología*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.