

Los orígenes del microrrelato en Francia: Charles Baudelaire. Nuevas reflexiones sobre su obra en su segundo centenario¹

The origins of the short-short story in France: Charles Baudelaire. New reflections on his work on its second centenary

Darío Hernández
Doctor en Filología Española
Universidad de La Laguna
Santa Cruz de Tenerife – España
darher@ull.es

Resumen: Aprovechando que se ha cumplido en 2021 el segundo centenario del nacimiento en París del maestro Charles Baudelaire (1821-1867), hemos decidido volver sobre una de las cuestiones de mayor novedad histórica que plantea su producción literaria, y que no es otra que aquella que lo convierte en el iniciador del cultivo del microrrelato no ya en Francia, sino en Europa y, en su conjunto, en el ámbito occidental. Será Rubén Darío, posteriormente, quien abra la vía para la expansión del género en el mundo hispánico, que es donde mayor repercusión ha tenido la micronarrativa.

Palabras clave: Baudelaire, microrrelato, orígenes, centenario.

¹ Se actualizan y se reeditan aquí los contenidos del capítulo «Charles Baudelaire: algunos *petits poèmes en prose* como microrrelatos» integrado en mi tesis doctoral *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia* (Tenerife, SPULL, 2013).

Summary: Taking advantage of the fact that it has been fulfilled in 2021 the second centenary of the birth in Paris of the master Charles Baudelaire (1821-1867), we have decided to return about one of the most historically novel questions raised by his literary production, and which is none other than the one that makes him the initiator of the cultivation of the micro-story not only in France, but in Europe and, as a whole, in the Western world. Later, it will be Rubén Darío who opens the way for the expansion of the genre in the Hispanic world, which is where the micronarrative has had the greatest impact.

Keywords: Baudelaire, short-short story, origins, centenary.

La mayor parte de las teorías en torno a los orígenes históricos del microrrelato que se han desarrollado establecen un estrecho vínculo entre el nacimiento de este género y el del poema en prosa, cuyos propios orígenes también han sido frecuente motivo de debate entre los distintos especialistas en el tema, sobre todo cuando se ha tratado de, por una parte, marcar el límite exacto entre determinados textos escritos empleando una prosa poética y el poema en prosa propiamente dicho, es decir, entendido como un «género literario formalmente definido» (Utrera 55), y por otra, explicar las diferencias entre los principales subgéneros del poema en prosa, esto es: el lírico, «más acorde con el concepto de la lírica tradicional» (Utrera 11), y el narrativo, mediante el cual «el poema [en prosa] lírico queda subvertido por el predominio del elemento narrativo – Baudelaire→» (Utrera 12).

En este sentido, fue Charles Baudelaire con sus *Petits poèmes en prose* (1855-1869), quien no solo estableció un antes y un después en la evolución histórica del poema en prosa al consolidar su subgénero narrativo, sino quien, además, tal y como veremos, fue uno de los precursores de la producción de microrrelatos en Francia, en particular, y en Europa y en la literatura occidental, en general. Pese a la cercanía histórica y estructural entre estas dos modalidades de creación literaria, debemos advertir, no obstante, que se trata de un vínculo establecido entre un género esencialmente narrativo, el microrrelato, y una determinada variante subgenérica de un género sustancialmente lírico, el poema en prosa. Este hecho conlleva una serie de implicaciones que van más allá de la mera clasificación taxonómica de los textos y cuyas raíces penetran en las claves ontológicas de la propia creación literaria. Esto quiere decir, por consiguiente, que el pormenorizado estudio de la relación sincrónica entre los dos géneros propiamente dichos va a desvelar que son mucho más relevantes aquellas características que nos permiten separarlos que aquellas otras que los confunden, dado que la mayoría de ellas no se reduce a la distinción entre el

microrrelato y el poema en prosa, sino que es extensible a la diferenciación entre el supergénero de la narrativa y el de la lírica. En definitiva, cuando hablamos del microrrelato hay que entender que

su proximidad con la poesía es indiscutible y aún más con el poema en prosa; sin embargo, poseen distintos cometidos. El del cuento, cualquiera que sea su extensión es siempre contar; el del poema, aunque utilice como cauce expresivo la prosa, cantar. Contar y cantar son dos direcciones de la creación que divergen en la literatura occidental desde la disolución de la antigua epopeya. (Andrés-Suárez 73)

Baudelaire publicó sus dos primeros textos de *Petits poèmes en prose* («Le crépuscule du soir» y «La solitude», en este caso sí que son dos poemas en prosa en estricto sentido) en el *Hommage à C. F. Denecourt. Fontainebleau: Paysages, légendes, souvenirs, fantaisies* (1855). Los demás textos irían apareciendo sucesivamente en diferentes publicaciones periódicas de la época, hasta ser recopilados, junto con cinco textos inéditos hasta el momento, por Théodore de Banville y Charles Asselineau en el cuarto volumen de la edición póstuma de las *Oeuvres complètes* de Baudelaire (1869), donde apareció un total de cincuenta composiciones (de las cien que tenía proyectadas el francés) ordenadas según las indicaciones manuscritas del propio autor. Alain Verjat Massmann, en cambio, en su edición crítica de 1975 de los *Petits poèmes en prose*, llevó a cabo una organización de estos textos distinta, basándose para ello en un criterio cronológico y estableciendo, así, nueve grupos de poemas según su año de publicación: 1855 (los dos textos que antes mencionamos), 1857 (cuatro textos: «Un hémisphère dans une chevelure», «L' invitation au voyage», «Les projets» et «L' horloge»), 1861 (tres textos: «Les foules», «Le vieux saltimbanque» et «Les veuves»), 1862 (catorce textos precedidos por una dedicatoria «A Arsène

Houssaye»: «La femme sauvage et la petite-maîtresse», «A une heure du matin», «L' étranger», «Le désespoir de la vieille», «Le fou et la Vénus», «Le chien et le flacon», «Le mauvais vitrier», «Le confiteor de l' artiste», «Un plaisant», «La chambre double», «Chacun sa chimère», «Les dons des fées», «Le gâteau» et «Le joujou du pauvre»), 1863 (ocho textos: «Laquelle est la vraie?», «Les bienfaits de la Lune», «Les tentations ou Éros, Plutus et La Gloire», «Une mort héroïque», «Le thyrses», «Le désir de peindre», «Les fenêtres» et «Déjà!»), 1864 (nueve textos: «Enivrez-vous», «Le joueur généreux», «La corde», «Les vocations», «La belle Dorothée», «Les yeux des pauvres», «La fausse monnaie», «Le miroir» et «Le port»), 1865 (dos textos: «Les bons chiens» et «Un cheval de race»), 1867 (tres textos: «Portraits de maitresses», «Anywhere out of the world» y «Le tir et le cimetière») y 1865 (cinco textos publicados póstumamente en 1869: «Assommons les pauvres!», «Mademoiselle Bistouri», «Perte d'auréole», «Le galant tireur» et «La soupe et les nuages»). Según expresa Verjat Massmann (39-40):

No creemos que este orden, lógico, pueda perturbar la inteligencia del texto, ni siquiera su aspecto rapsódico; antes la contrariaría la disparidad temática, la diversa importancia de los textos, y los cambios de registro estilístico que se pueden observar de uno a otro. En cambio, nos parece que este orden pone de manifiesto unos grupos que tienen una organización interna coherente y que, recurriendo a temas y medios del todo distintos y a veces opuestos, apuntan hacia una finalidad única. Esta discrepancia entre fin y medios constituye en todas las obras baudelerianas un obstáculo difícil de vencer para el lector desprevenido, y ha contribuido a que se clasificase a Baudelaire entre los autores difíciles.

A la diferencia de temas, calidades, registros estilísticos y medios expresivos que resulta, como indica Verjat Massmann, al comparar los cincuenta textos que integran la obra *Petits poèmes en prose* entre sí, hay que sumar la distancia que, desde el punto de vista genérico, separa unos textos de otros. Es decir, que, a pesar de que todas estas composiciones fueron finalmente reunidas y clasificadas como un conjunto de «petits poèmes en prose», la cuestión presenta una complejidad mucho mayor, pues ni todos los textos son poemas en prosa ni todos son tan pequeños. Si bien es verdad que algunos de ellos manifiestan fielmente los rasgos propios de este género, tanto en su vertiente lírica pura como en su modalidad narrativa, hay que tener en cuenta también que el resto de textos responde a unas inclinaciones genéricas totalmente distintas. En primer lugar, porque incrementan claramente el componente narrativo con la directa intención de contarnos una historia, no de «poetizar» sobre un asunto, y, en segundo lugar, porque el grado de concisión varía notablemente entre unos y otros textos.

Como hemos podido comprobar, existen formas dispares de afrontar la ordenación de estos cincuenta textos que componen *Petits poèmes en prose*: unas más convencionales, basadas en el trabajo editorial de Banville y Asselineau, y otras más innovadoras, como la que representa Verjat Massmann². Sin embargo, todas ellas parten de un lugar común: la aceptación de los textos como tales poemas en prosa, sin cuestionarse en ningún momento su adscripción genérica y perpetuando, por inercia, una clasificación que hoy en día exige ser revisada, dado que «tal vez no corresponda hacer depender demasiado lo nuevo [el

² El mismo autor confiesa que «no somos los primeros en pensar en la oportunidad de publicar la obra de Baudelaire por orden cronológico, aunque los primeros en hacerlo. Florenne adoptó ya este punto de vista en la edición que preparó para el Club Français du Livre (París, 1966); por su lado, Claude Pichois y Jean Pommier aluden a esta posibilidad en su prólogo a la edición que firmaron para el Club du Milleur Livre, el mismo año. Pero para estos, solo se trata de una posibilidad y para aquél se reduce a la ordenación por títulos, lo cual significa que los *Pequeños poemas en prosa* deben figurar al final, ya que su publicación fue póstuma, pero conserva el orden tradicional» (Verjat 40).

microrrelato] de aquel género ya establecido [el poema en prosa]» (Lagmanovich 166). En esta dirección, y en respuesta a esta exigencia, nosotros proponemos un acercamiento a las composiciones contenidas en *Petits poèmes en prose* desde los parámetros que vienen marcados por las actuales investigaciones sobre la minificción literaria, con el fin último de extraer aquellos textos que con mayor propiedad podemos definir como los precursores microrrelatos franceses y europeos.

Aunque la clasificación genérica de cada una de estas cincuenta piezas en prosa compuestas por Baudelaire en la última etapa de su vida podría llegar a ser el objeto de estudio exclusivo de toda una tesis doctoral, nos limitaremos aquí a exponer que, en nuestra opinión –y a pesar del título que finalmente acabó llevando la obra–, se trata de una colección miscelánea en la que realmente no predominan los poemas en prosa en su vertiente lírica pura (aunque existen varios, entre ellos: «Un hémisphère dans une chevelure» o «Le confiteur de l' artiste»), sino que estos ceden su espacio a los poemas en prosa en su modalidad narrativa (claros ejemplos son: «Le fou et la Vénus» o «Les bienfaits de la Lune»), a los cuentos (léanse, por ejemplo: «Une mort héroïque» o «Portraits de maitresses»), incluso al ensayo de corte literario («Les bons chiens») y, por supuesto, a los microrrelatos. A menudo nos hallamos, sin lugar a dudas, en territorios fronterizos de límites imprecisos, donde lo lírico continuamente se entremezcla con lo narrativo y viceversa –ello no solo afecta a los poemas en prosa narrativos, sino que hace que nos topemos también con microrrelatos y cuentos de tipo lírico (responde a la definición de estos últimos, por ejemplo: «Les tentations ou Éros, Plutus et La Gloire»)³– y donde el grado

³ Llegados a este punto, conviene repetir que, cuando se habla aquí de cuentos líricos se está haciendo alusión a una mera variante subgenérica de un género que es esencialmente narrativo. Eileen Baldeshwiler (202), por poner un ejemplo, distinguía entre los cuentos épicos –«epical short stories»– y los cuentos líricos –«lyrical short stories»–, diferenciación esta aplicable también a los microrrelatos (llamados en el ámbito anglosajón, como sabemos, «short-short stories»).

de concisión de muchos textos muestra una clara indeterminación, dando lugar a extensiones intermedias que se mueven entre lo breve y lo relativamente largo –piénsese que la extensión de los textos va desde los que ocupan menos de una página («L' étranger», por ejemplo) hasta los que llenan varias (tal es el caso, entre otros, de «Une mort héroïque»)–.

Al margen de lo que el propio Baudelaire haya dicho en los apuntes autobiográficos de *Mon coeur mis à nu* (1864) sobre la supuesta debilidad creativa que comenzó a sentir desde principios de 1862, lo cierto es que entre agosto y septiembre de ese mismo año fue cuando el escritor francés publicó en *La Presse*, bajo el título de «Petits poèmes en prose», una de las más relevantes series de las composiciones que aquí estudiamos, introduciéndola, además, por una interesante dedicatoria «A Arsène Houssaye» en la que señala algunas de las características generales de estas piezas que, como bien observa Verjat Massmann (36-37): «representan lo más madurado de la obra de Baudelaire o, al menos, la parte de su obra más influenciada por un pensamiento maduro y dueño de todas sus posibilidades».

La primera de estas características que anota Baudelaire en su dedicatoria «A Arsène Houssaye» es la doble condición de su proyecto en lo que se refiere a la relación de los textos entre sí, dado que, por una parte, sostiene la autonomía de los mismos al manifestar que «chacun peut exister à part» (6), mientras que, por otra, defiende su integración en un conjunto unitario al comentar que se trata el suyo de «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» (3-4). Metafóricamente, Baudelaire concibe su obra como una serpiente y sus distintas composiciones como las vértebras de dicho reptil. Al animar a Arsène Houssaye (1815-1896) y, por extensión, a todos sus lectores, a extraer una de estas «vertèbres» para comprobar cómo «les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine» (6), el

escritor parisino está, a un mismo tiempo, proclamando la independencia de cada una de las composiciones, que pueden leerse por separado, y valorando la coherencia y la cohesión interna de la colección, en la que todo puede entrelazarse sin problema.

El siguiente aspecto que destaca Baudelaire no es ni más ni menos que el hecho de haber estado influenciado en la elaboración de su obra por Aloysius Bertrand (1807-1841) y su libro de publicación póstuma *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), que «no es el primer caso de poesía en prosa en la literatura francesa, pero que constituye el prototipo más acabado del género en el siglo XIX» (Verjat 35)⁴. Baudelaire nos explica en su dedicatoria «A Arsène Houssaye» que su propósito inicial era confeccionar una obra similar a la de Bertrand, pero con una diferencia fundamental: «appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque» (6). Esa rectificación que hace Baudelaire al preferir hablar de «une vie moderne et plus abstraite» que de «la vie moderne» en términos generales, ha sido tema de reflexión entre los críticos, pues son dos las posibilidades de interpretación que suscita:

¿Se refiere, pues, Baudelaire, a un tipo de modernidad? La precisión siguiente así parece confirmarlo: «más abstracta», aunque el comparativo remita de inmediato al texto de Aloysius Bertrand y al pintoresquismo al que alude; Baudelaire estaría, así, distanciándose de su modelo al evitar una excesiva concreción descriptiva de costumbres, para extraer (abstraer) de estas aquello que persigue. ¿O se trata, por el contrario, de un tipo exclusivo de vida dentro de la

⁴ A. Verjat Massmann señala, siguiendo a Marcel A. Ruff, que, aunque de la dedicatoria «A Arsène Houssaye» parece extraerse que *Gaspard de la Nuit* era la única fuente de inspiración de los *Pequeños poemas en prosa*, Baudelaire pudo estar influido, entre otras, por algunas de las obras de Lefèvre-Deumier (1797-1857).

modernidad, asimilada a los modos de unos concretos personajes?
Esta segunda hipótesis parece quedar avalada, en el desarrollo del
libro, por los tipos que se nos presentan. (Millán 14)

Tomemos una u otra vía de interpretación, lo evidente es que si bien Bertrand examinó literariamente el pasado de las ciudades de Dijon y París, Baudelaire se centró en el París y en los parisinos de su propia época, sumiéndose y dejándose imbuir por la más pura modernidad, por su belleza pero también por su más oculto y feo rostro. Su concepto de ‘modernidad’ y los límites del mismo parecía tenerlos claros Baudelaire ya desde sus primeros trabajos, especialmente a partir del Salon de 1846 (1846) donde afirmaba cosas como que «notre époque n’est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes» (Baudelaire 193).

Relacionado con la modernidad está también el empleo de la prosa poética que propugna Baudelaire en su dedicatoria «A Arsène Houssaye», elevándola como el medio de creación más adecuado para la expresión del espíritu del escritor, de su consciencia y, lo que es más llamativo, de su subconsciente. Liberar la escritura poética del ritmo y de la rima, que no de la musicalidad, propiciaba, según Baudelaire, el mejor de los caminos para poder transmitir a través de la literatura toda la intensidad de la existencia humana:

Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (Baudelaire 9)

Antes de finalizar su dedicatoria, Baudelaire comenta que sus textos, con respecto a los de Aloysius Bertrand, al que reconoce como maestro en el género

del poema en prosa, suponían un cambio de dirección estética, y no solo por el hecho de que los poemas en prosa de este último se centrasen en «la peinture de la vie ancienne», mientras que los de él estuviesen dedicados, por el contrario, a la descripción de «une vie moderne et plus abstraite», sino por algún otro factor, quizá más profundo, que no llega a poder explicarnos del todo cuál es: «Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler quelque chose) de singulièrement différent» (9). Aunque Baudelaire muestra cierta disconformidad con su propia obra, por no haber podido cumplir rigurosamente su propósito inicial, la verdad es que quizá uno de los aspectos que distanciaba las obras de uno y otro autor y de lo que se lamentaba Baudelaire pudiera ser lo que aquí a nosotros más nos atrae: la diversidad de cauces genéricos empleados y el carácter micronarrativo de muchas de las composiciones, las cuales iremos comentando a continuación.

Así pues, del grupo de textos de 1857 nos interesa, sobre todo, el titulado «L' horloge», que marca la diferencia con respecto a las otras tres piezas publicadas ese mismo año y también en *Le Présent* el 24 de agosto («Un hémisphère dans une chevelure», «L' invitation au voyage» et «Les projets»). En el fondo, si el tono general de esta composición muestra diferencias con respecto al resto es porque tampoco la intención del autor al realizarla era la misma que con las demás; en su caso, lo que pretende Baudelaire es contarnos una historia o, mejor dicho, que el narrador homodiegético del relato le cuente una historia a otro personaje: una señora, según se aclara al final del texto. El punto de arranque de este microrrelato es el comentario en torno a una antigua tradición china (la de leer la hora en los ojos de los gatos)⁵. El microrrelato está

⁵ Como explica Juan Carlos Orejudo Pedrosa (121-122): «Baudelaire hereda la pasión romántica por la aventura hacia lo desconocido y lo exótico, lo cual concuerda con el espíritu viajero del autor de *Las Flores del Mal* [...]. Baudelaire se identifica con aquellos que emprenden el viaje hacia el ideal, pues la propia insatisfacción por el presente estimula el constante cambio de lugar y la huida incesante hacia tierras desconocidas». Una de las

dotado, por otra parte, de cierto simbolismo, pero que acaba entremezclándose con lo que se supone son datos autobiográficos del escritor francés, pues se piensa que «la belle Féline» a la que se hace alusión tuvo existencia real, aunque no se sepa exactamente de quién se trata⁶. Asimismo, uno de los motivos literarios que aparece en «L' horloge», como en otras obras de Baudelaire, es esa búsqueda de la ruptura con el tiempo y el espacio a través de la vivencia sensacional de lo infinito o ese «olor de eternidad» del que ha hablado Félix de Azúa (1978), y que en esta ocasión el narrador protagonista parece hallar al mirar atentamente los ojos de esa bella Felina. Reproduzco aquí el microrrelato traducido (Baudelaire 95-97)⁷:

EL RELOJ

Los chinos leen la hora en el ojo de los gatos.

Un día, un misionero que estaba paseando por los arrabales de Nanquín, se dio cuenta de que había olvidado el reloj y preguntó a un niño qué hora era.

En un principio, el chavalito del Celeste Imperio se quedó mudo; luego, cambiando de parecer contestó: «Se lo voy a decir». Poco después, reapareció llevando en brazos un enorme gato, y, mirándolo, como quien dice, en la pupila de los ojos, afirmó sin vacilar: «Falta poco para las doce». Lo cual era cierto.

posibles fuentes de influencia de este relato de Baudelaire es la obra del misionero Évariste Régis Huc titulada *L' Empire Chinois* (1854).

⁶ José Antonio Millán Alba (75) recuerda al respecto que «no se trata, en este caso, de un personaje de ficción. J. Crépet menciona la existencia de un ejemplar de la segunda edición de *Las Flores del Mal* con la siguiente dedicatoria: “Homenaje a mi queridísima Felina. Ch. Baudelaire”. No se conoce con exactitud la mujer a la que hace referencia (¿Jeanne Duval; Marie Daubrun?). En cualquier caso, parece seguro que se trata de la misma mujer que inspirase el soneto *Le Chat*. Respecto de la expresión, se ha señalado que Baudelaire pudiera haberla tomado bien de Stendhal, bien de Victor Jacquemont, quien remite a su amigo un *Exemple de l' Amour en France dans la classe riche*, adjuntado a la edición de Lévy de la obra de Stendhal *De l' Amour*; se encuentra allí una joven denominada “Féline”».

⁷ Reproduciremos de aquí en adelante por este mismo libro: Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose* (*Le Spleen de Paris*) / *Pequeños poemas en prosa*, A. Verjat Massmann, trad. (1975).

En cuanto a mí, si me inclino hacia la bella Felina, la tan bien nombrada, que es, a la vez, la honra de su sexo, el orgullo de mi corazón y el perfume de mi espíritu, sea de noche, sea de día, a plena luz o en la opaca oscuridad, siempre veo claramente la hora en el fondo de sus ojos adorables, siempre la misma, una hora dilatada, solemne, amplia como el espacio, sin divisiones de minutos ni de segundos, una hora inmóvil que no figura en los relojes, y sin embargo leve cual un suspiro, veloz como una ojeada. Y si algún inoportuno viniera a molestar mientras mi mirada descansa en esta exquisita esfera, si algún genio grosero e intolerante, algún Demonio del contratiempo viniera a decirme: «¿Qué estás mirando con tanta atención? ¿Qué andas buscando en los ojos de este ser? ¿Acaso lees la hora, mortal pródigo y holgazán?» Contestaría sin vacilar: «Sí, leo la hora; ¡son la Eternidad!»

¿Verdad, señora, que éste es un madrigal de mucho mérito, y tan lleno de énfasis como usted misma? En realidad, disfruté tanto tejiendo esta pretenciosa galantería que no le voy a pedir nada a cambio.

Las tres piezas de 1861 –publicadas en *La Revue Fantaisiste* el 1 de noviembre– son, por su parte, un ejemplo de coherencia temática. Baudelaire trabaja en ellas sobre la dicotomía que él mismo explicita en «*Les foules*» (58-59): «*Multitude, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée*»⁸. De igual modo, el escritor francés distingue en esta serie de textos entre lo que sería la soledad derivada de un aislamiento intencionado –la del poeta de «*Les foules*»– y la que surge de una marginación involuntaria –la de «*Le vieux saltimbanque*» y «*Les veuves*»–, pero que pueden darse ambas incluso en medio del gentío. Así, de la visión de lo propio y lo interno, es decir,

⁸ Aunque las diferencias entre una y otra composición son notables, el mismo tema de «*Les foules*» lo encontramos tratado con anterioridad en el cuento de Edgar Allan Poe titulado «*The Man of the Crowd*», publicado por primera vez y de manera simultánea en las revistas *Burton's* y *The Casket* en diciembre de 1840.

de la percepción de su misma situación como escritor, Baudelaire pasa a la contemplación de lo ajeno y lo externo, o sea, a la reflexión sobre la realidad social y humana de personajes como un viejo saltimbanqui o unas viudas. De esta transición de lo interno a lo externo se deriva, en parte, que «Les foules» sea más bien un poema en prosa y que «Le vieux saltimbanque» y «Les veuves» tengan un carácter fundamentalmente narrativo. El grado de concisión de estos dos últimos relatos, menos pronunciado que, por ejemplo, en «L' horloge», quizá pueda hacer que dudemos de si considerarlos microrrelatos largos o cuentos breves, pero, en cualquier caso, poco tienen que ver estos textos con la poesía en prosa, ni siquiera «Les veuves», cargado de lirismo, y que temáticamente recuerda, por cierto, al poema «Les petites vieilles» de *Les fleurs du mal*⁹.

El grupo de textos publicado en 1862 en La Presse (dividido en tres tandas: 27 y 28 de agosto y 24 de septiembre), no solo es el más abundante, sino también uno de los más destacables en lo que a la producción micronarrativa baudeleriana respecta. Coincidimos, no obstante, con Verjat Massmann (43) en que

el registro poético es aquí muy amplio. Va desde la evocación a manera de apólogo en la que el simbolismo tiene el papel principal, hasta la narración corta, de carácter simbólico menos aparente, más apegada a la realidad y tal vez por ello más eficaz para el lector. El caso extremo lo representa la curiosa mezcla de apólogo y narración que es «La mujer salvaje y la petimetra».

⁹ Como explica José Antonio Millán Alba al glosar «Le désespoir de la vieille», otro microrrelato de Baudelaire, «la figura de la mujer anciana, tratada con cierta ternura, es frecuente a lo largo de la obra de Baudelaire. Claude Pichois, comentarista de B., estima que ello se debe a que Baudelaire ve en la anciana un ser libre de un mundo de pasiones eminentemente superfluas. Una variante de este asunto se encuentra en “Las viudas”; la morfología pasional contraria puede verse en “La mujer salvaje y la petimetra”» (Millán Alba; 2000: 52).

En nuestra opinión, ejemplos evidentes de estas narraciones cortas de las que habla el investigador catalán, o sea, de microrrelatos, serían, sin ir más lejos, «L' étranger», texto que encabezó la edición póstuma de Banville y Asselineau de los Petits poèmes en prose, «Le désespoir de la vieille», que ha sido ya recopilado como microrrelato en antologías de minificción literaria como la de Eduardo Berti¹⁰, «Un plaisant», «Chacun sa chimère», «Le joujou du pauvre» o, en el límite entre el microrrelato largo y el cuento breve, «Le mauvais vitrier», «Les dons des fées» y «Le gâteau». Reproduzco aquí traducido «Chacun sa chimère» (149-151):

CADA CUAL CON SU QUIMERA

Bajo un amplio cielo gris, en una gran llanura polvorienta, sin caminos, sin yerba, sin un solo cardo, una sola ortiga, encontré a varios hombres que caminaban encorvados.

Cada uno llevaba a cuestas una enorme Quimera, tan pesada como un saco de harina o de carbón, o la fornitura de un legionario romano.

Pero la bestia monstruosa no era un peso inerte; por el contrario envolvía y ahogaba al hombre con sus músculos flexibles y poderosos; con sus dos potentes garras, se aferraba al pecho de su montura; y su testa fabulosa coronaba la frente del hombre como uno de estos cascos horribles con los cuales los antiguos guerreros esperaban inspirar más terror al enemigo.

Interrogué a uno de estos hombres, y le pregunté a dónde iban de esta manera. Me contestó que no lo sabía, ni él, ni los demás; pero que evidentemente se dirigían hacia algún sitio, ya que les empujaba una invencible necesidad de caminar.

Cosa curiosa de notar: ninguno de estos viajeros parecía enfurecido con la fiera colgada de su cuello; se hubiese dicho que la consideraba como parte integrante de su ser. Todos estos rostros cansados y serios no

¹⁰ *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*, Ed.: Eduardo Berti. Madrid, Páginas de Espuma, 2008.

exteriorizaban desesperación alguna; bajo la cúpula esplinética del cielo, los pies hundidos en el polvo de un suelo tan desolado como dicho cielo, iban caminando con la fisonomía resignada de los que están condenados a siempre esperar.

Y la procesión pasó por mi lado y se perdió en la atmósfera del horizonte, donde la superficie redondeada del planeta se sustrae a la curiosidad de la mirada humana.

Y durante algunos instantes traté obstinadamente de comprender este misterio; pero pronto la irresistible Indiferencia se me echó encima, y su peso me abrumó más de lo que ellos mismos lo eran por sus pesadas Quimeras.

Un año más tarde, en 1863, Baudelaire publicó –tanto en *Le Boulevard* (14 de junio) como en *La Revue Nationale* (20 de junio, 10 de octubre y 10 de diciembre)– ocho textos también de diverso género, temática y estilo, como percibió en su momento Verjat Massmann (43):

al lado de textos claramente simbólicos como «Los favores de la luna» o «Las tentaciones», encontramos cuadros meramente estéticos como «El deseo de pintar», breves narraciones de discreto carácter fantástico («¿Cuál es la verdadera?») y, como siempre, narraciones en las que la emoción de Baudelaire a duras penas se contiene, y saca toda su eficacia de la compasión callada («Muerte heroica»).

De este modo, además de «*Laquelle est la vraie?*», microrrelato fantástico de tono poético –incluido en la antología de minicuentos de Benito Arias García¹¹– y cuya historia gira en torno a la muerte de una hermosa muchacha, encontramos piezas breves como «*Déja!*» o «*Les fenêtres*» en las que el

¹¹ *Grandes minicuentos fantásticos*. Ed.: Benito Arias García. Madrid, Alfabeta, 2004.

componente narrativo creemos que se superpone al lírico y que, por tanto, podrían valorarse según los parámetros de la micronarrativa.

Diversidad genérica, temática y estilística encontramos, igualmente, en la serie de composiciones publicadas en 1864 en distintas publicaciones periódicas de la época: *Le Figaro* (7 y 14 de febrero), *La Vie Parisienne* (2 de julio), *L'artiste* (1 de noviembre) y *La Nouvelle Revue de Paris* (25 de diciembre). En estas piezas,

Baudelaire sigue esgrimiendo ante los ojos horrorizados de su lector narraciones aparentemente crueles («La cuerda», «Los ojos de los pobres», «La moneda falsa») que aúnan su sensibilidad y su compasión; pero no abandona las evocaciones de carácter fantástico («El jugador generoso»), y los cuadros poéticos («Las vocaciones»). (Verjat 44).

Lejos de poder ser confundidos con poemas en prosa, ni siquiera de tipo narrativo, están relatos como «Le joueur généreux», «La corde» o «Les vocations», que son los más largos, «Les yeux des pauvres» o «La fausse monnaie», algo más breves, o, por supuesto, «Le miroir», el más conciso de todos ellos y el cual no nos resistimos a reproducir traducido aquí, por ser, entre otras cosas, también representativo de uno de los rasgos más frecuentes en las composiciones baudelerianas: el humor, irónico unas veces, cínico otras.

EL ESPEJO

Entra un hombre horroroso y se mira en el espejo.

“¿Por qué se mira usted en el espejo si no se puede ver allí sin desagrado?”

El hombre horroroso me contesta: “Señor, según los inmortales principios del 89, todos los hombres tienen iguales derechos; por lo tanto, disfruto del derecho de mirarme; con agrado o con desagrado, este asunto atañe exclusivamente a mi conciencia”.

En nombre del sentido común, seguramente tenía razón yo; pero, desde el punto de vista de la ley, él no andaba equivocado. (Baudelaire 245).

Entre los textos preparados para su aparición en 1865 podemos distinguir aquellos que fueron publicados ese mismo año (el ensayo de corte literario «Les bons chiens», en *L'indépendance belge* el 21 de junio, y el poema en prosa narrativo «Un cheval de race», en *La Nouvelle Revue de Paris* el 25 de diciembre) y aquellos otros publicados póstumamente en las *Oeuvres complètes* (1869) de Baudelaire porque fueron rechazados por la *Revue Nationale*, pero que, sin embargo, son los que más despiertan nuestra atención: «Mademoiselle Bistouri», «Assommons les pauvres!», «Perte d'auréole», «Le galant tireur» y «La soupe et les nuages». Todos ellos son narrativos y su grado de concisión se mantiene dentro de los límites que defendemos para el microrrelato, únicamente prestándose a discusión, si acaso, «Assommons les pauvres!», un microrrelato largo desde nuestro punto de vista, y, sobre todo, «Mademoiselle Bistouri», incluso un poco más extenso que el anterior. Leamos ahora traducido «Le galant tireur»:

EL TIRADOR GALANTE

Mientras el coche cruzaba el bosque, mandó que se detuviera cerca de un tiro, diciendo que le apetecía disparar algunas balas para matar el Tiempo. Matar a aquel monstruo, ¿acaso no es la ocupación más normal y legítima de cada cual? Y ofreció galantemente la mano a su querida, deliciosa y execrable mujer, a aquella misteriosa mujer a la que debe tantos placeres, tantos dolores, y a lo mejor también buena parte de su genio.

Varias balas fueron a dar lejos de la diana; una de ellas incluso se metió en el techo; y como la encantadora criatura se reía locamente burlándose de la torpeza de su esposo, éste se volvió bruscamente hacia ella y le dijo: “Observe aquella muñeca, allí, a la derecha, que tiene la nariz erguida y que

parece tan altiva. ¡Pues bien, ángel mío: me imagino que es usted!” Cerró los ojos y apretó el gatillo. La muñeca quedó claramente decapitada. Entonces, inclinándose hacia su querida, deliciosa y execrable esposa, su inevitable y despiadada Musa, y besándole respetuosamente la mano, añadió: “¡Ah, querida, cómo le agradezco esta buena puntería!” (Baudelaire 301-303).

En 1867, el año de su muerte, Baudelaire publicó en la *Revue Nationale* las que serían sus tres últimas prosas breves: «Portraits de maitresses» (el 21 de septiembre), «Anywhere out of the world» (el 28 de septiembre) y «Le tir et le cimetière» (el 12 de octubre). Aunque nos parece algo exagerado afirmar, como hace Verjat Massmann (44), que estas tres piezas «resuman tan perfectamente el pensamiento del autor», no cabe duda de que sí que existen en ellas, respectivamente, al menos tres elementos importantes en la obra literaria de Baudelaire: su tratamiento literario de «las mujeres como herramientas cuyo uso correcto permite la visión de un camino interesante. [...] “La mujer es *natural*, es decir, abominable”, escribe en *Mon coeur mis à nu*» (Azúa 58-59), sus ansias de evasión y el tema de la muerte. Muy comentado ha sido, en cuanto al segundo aspecto, el poema en prosa titulado «Anywhere out of the world»¹², en el que Baudelaire establece un diálogo entre el yo lírico y su propia alma, la que decide finalmente que la única solución a su descontento con la vida es la salida de este mundo: «El *dandy* basa su diferencia en una vida que en realidad carece de ser y que ha perdido completamente toda su sustancia [...]. La muerte, por tanto, es lo único que le consuela y le hace vivir» (Orejudo 139). Estos sentimientos se contraponen en gran medida, sin embargo, a los que motivaron el microrrelato «Le tir et le cimetière», tal como se desprende de su lectura y del siguiente comentario de Verjat Massman (279) sobre el mismo: «De todos los *Pequeños*

¹² Título, por cierto, extraído de los versos del poema de Thomas Hood titulado «The Bridge of Sighs», que Baudelaire tradujo en 1865 y que Edgar Allan Poe había citado en su ensayo «The Poetic Principle».

poemas en prosa, este, que es de los últimos publicados en vida de Baudelaire, es el único que evoca tan claramente el miedo a morir, y el consiguiente respeto a la vida que excluye determinadas actitudes humanas». Leámoslo traducido:

EL TIRO Y EL CEMENTERIO

La Vista del Cementerio, café. “¡Curioso letrero –pensó nuestro paseante–, pero hecho adrede para que te entre sed! A buen seguro, el amo de esta taberna sabe apreciar a Horacio y a los poetas de la escuela de Epicuro. Incluso quizás conoce el profundo refinamiento de los antiguos egipcios, para quienes no podía haber buen festín sin esqueleto, o sin algún emblema que representase la brevedad de la vida”.

Y entró, tomó un vaso de cerveza frente a las tumbas, y fumó lentamente un puro. Luego, se le antojó bajar al cementerio, cuyas hierbas eran tan altas y tentadoras, y donde había un sol tan abundante.

En efecto, la luz y el calor estaban desencadenados, y se hubiese dicho que el sol ebrio se repantigaba cuan largo era en una alfombra de magníficas flores abonadas por la destrucción. El aire zumbaba un infinito rumor de vida –la vida de los infinitamente pequeños–, cortado a intervalos regulares por los disparos de un tiro vecino, que explotaban como la explosión de los tapones de champán en medio del zumbido de una sinfonía tocada a la sordina.

Entonces, bajo el sol que le calentaba el cerebro y en la atmósfera de los perfumes ardientes de la Muerte, oyó una voz que cuchicheaba en la tumba en la que estaba sentado. Y esta voz decía: “¡Malditas sean vuestras dianas y vuestras carabinas, turbulentos vivos, que tan poco os preocupáis de los difuntos y de su divino descanso! ¡Malditas sean vuestras ambiciones, malditos vuestros cálculos, impacientes mortales, que venís a estudiar el arte de matar cerca del santuario de la Muerte! ¡Si supierais qué fácil es ganar el trofeo, qué fácil es dar en la diana, y hasta qué punto todo es Nada, excepto la Muerte, no os cansaríais tanto, laboriosos vivos, y vendrías a

perturbar menos a menudo el sueño de los que desde hace tiempo han dado en la diana, en la única verdadera diana de la detestable vida!” (Baudelaire 279-281).

En 1843, cuando apenas tenía veintidós años, Baudelaire ya andaba buscando editor para *La Fanfarlo*, que acabaría apareciendo por primera vez en *Bulletin de la Société des Gens de Lettres* en enero de 1847. Ello viene a demostrar que desde muy temprano, en sus comienzos como escritor, Baudelaire contaba con una más que estimable capacidad y vocación como narrador, aparte de como poeta y, por supuesto, también como crítico de arte y literatura. No conviene obviar, además, que, después de la segunda edición de *Les Fleurs du Mal* (Paris, Poulet-Malassis, 1861; la primera edición es de 1857) y a excepción de *Les épaves* (Paris, Poulet-Malassis, 1866), que fue pronto prohibido, Baudelaire no volvió a publicar más libros de poemas en verso, pero sí que siguió persistiendo en su proyecto de reunir en un único volumen estas composiciones en prosa que aquí examinamos, en las que venía trabajando desde principios de la década de los cincuenta y cuya «última serie fue publicada cuando Baudelaire, afásico, estaba ya en las puertas de la muerte» (Verjat 44).

Enrique López Castellón, buen conocedor de la obra del escritor francés, manifestó no saber «adónde hubiera llegado Baudelaire de haber orientado su producción literaria por el cauce de la narración, en lugar de hacerlo por el de la poesía lírica» (López 48-49), pero asegura, sin embargo, que:

de haber seguido esta senda, sus relatos, fieles a la preceptiva de Poe, hubiesen sido cortos. La razón la dejó escrita el propio Baudelaire: Frente a la novela, «el relato, más restringido, más condensado, goza de los eternos beneficios de la retención: su efecto es más intenso; y como el tiempo consagrado a la lectura de un relato es mucho menor

que el necesario para la digestión de una novela, nada se pierde de la totalidad de ese efecto»¹³. (López 42).

Gracias a los avances en la investigación literaria minificcional, no obstante, hoy podemos despejar su incógnita y confirmar su hipótesis: Baudelaire acabó por componer cuentos y, sobre todo, microrrelatos. Tanto por el hecho de que se consideraba a sí mismo, principalmente, poeta y no narrador, como por la ausencia en su época de un término específico para hacer referencia a lo que, en gran parte, eran microrrelatos, ni de otro de amplia significación bajo el que agrupar diferentes tipos de microtextos literarios y ficcionales, para lo que hoy contamos con el de minificción literaria, el escritor francés empleó a lo largo del tiempo varios nombres para agrupar sus diversas series de prosas breves, entre las que constaban, como ya hemos podido comprobar, poemas en prosa, cuentos y microrrelatos: «Poèmes nocturnes» (1857), «Petits poèmes en prose» (1862), «Le spleen de Paris» (1864), o «Petits poèmes lycanthropes» (1866). Asimismo, «es sabido que, en 1861, Baudelaire pensaba titular a la recopilación de sus poemas en prosa *Le Promeneur Solitaire* o *Le Rôdeur Parisien*» (Millán 15).

Posteriormente, la minificción literaria y el género del microrrelato siguieron su curso en Francia hasta la actualidad. Cabe destacar, en esta trayectoria, a Jules Renard (1864-1910), con *Histoires naturelles* (entre 1885 y 1909); Marcel Schwob (1867-1905), con *Coeur double* (1891) y *Vies imaginaires* (1896); Félix Fénéon (1861-1944), con *Nouvelles en trois lignes* (en el diario *Le Matin*, entre mayo y noviembre de 1906); algunos de los miembros del Club de los Hidrópatas, fundadores en 1883 del semanario *Le Chat Noir*: Alphonse Allais (1854-1905), Erik Satie (1866-1925) o Alfred Jarry (1873-1907); Gaston

¹³ La cita interna, de ecos poeianos, proviene del ensayo de Baudelaire titulado «Théophile Gautier», incluido en *L'art romantique* (1869).

de Pawlowski (1874-1933), con *Inventions nouvelles et dernières nouveautés* (1917); Max Jacob (1876-1944), con *Le cornet à dés* (1917) y las «Prosas» traducidas por Guillermo de Torre y publicadas en la revista española *Grecia* (en mayo de 1919); Blaise Cendrars (1887-1961), con *Anthologie nègre* (1921); Francis Ponge (1899-1988), con *Douze petits écrits* (1926); Raymond Queneau (1903-1976), con *Exercices de style* (1947), y otros miembros del Grupo Oulipo, fundado en 1960; Jean Tardieu (1903-1995), con *Théâtre de Chambre* (1955/65), microdramas; Jacques Sternberg (1923-2006), con *Contes glacés* (1974); Fernando Arrabal (1932), con *La pierre de la folie* (1963 –esta obra no fue publicada en España hasta 1984 por la editorial Destino–), etcétera, etcétera. En esta misma línea, podemos terminar diciendo que «Baudelaire, a través de Rubén Darío y otros escritores modernistas –sobre los cuales ejerció importante influencia– está de alguna manera, como precursor, entre los antecedentes del microrrelato en lengua española» (Lagmanovich 167), el cual, cabe decir, ha sido el de mayor repercusión en el mundo entero, pero es este motivo ya de otro artículo.

Bibliografía

- Andres-Suárez, Irene. "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo". *Lucanor*, N° 11, 1994, pp.69-82.
- Azúa, Félix de. *Conocer Baudelaire y su obra*. Barcelona, Dopesa, 1978.
- Baldeshwiler, Eileen. "The Lyric Short Story: The Sketch of A History". *Short Story Theories*. Ed. Ch. May. Ohio, Ohio University Press, 1976.
- Baudelaire, Charles. "A Arsène Houssaye". *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Ed. Henri Lemaitre. Paris, Garnier, 1962.
- _____. "Del heroísmo de la vida moderna". *El Salón de 1846*. Trad. Joaquim Dols Rusiñol. Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- _____. "De l'héroïsme de la vie moderne". *Salon de 1846, Curiosités esthétiques*. París, Aubry, 1946.
- _____. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*. Trad. Alain Verjat Massmann. Barcelona, Bosch, 1975.
- Bernard, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. París, Librairie A. G. Nizet, 1959.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto, 2006.
- López Castellón, Enrique. "Estudio preliminar: *La Fanfarlo*". *Los Paraísos artificiales / El vino y el hachís / La Fanfarlo*. Trad. Enrique López Castellón. Madrid, M. E. Editores, 1994.
- Millán Alba, José Antonio. "Introducción". *Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales*. Trad. José Antonio Millán Alba. Madrid, Cátedra, 2000.
- Orejudo Pedrosa, Juan Carlos. *Los caminos de la poesía y de la crítica en Baudelaire*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2005.
- Trabado Cabado, José Manuel. "El cuento lírico frente al cuento narrativo". *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*. León, Ediciones de la Universidad de León, 2005.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla, Ediciones de la Universidad de Sevilla, 1999.
- Verjat Massmann, Alain. «Introducción». *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*. Trad. Alain. Verjat Massmann. Barcelona, Bosch, 1975, pp. 11-54.

VVAA. *Grandes minicuentos fantásticos*. Ed. Benito Arias García. Madrid, Alfaguara, 2004.

VVAA. *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*. Ed. Eduardo Berti. Madrid, Páginas de Espuma, 2008.