

## **La nouvelle de un poeta: *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire**

CARMEN CAMERO PÉREZ  
Universidad de Sevilla

### **Resumé:**

La nouvelle d'un poète: *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire.

Publiée en 1847, alors que Baudelaire n'avait que vingt-cinq ans, *La Fanfarlo* est la nouvelle d'un jeune écrivain, mais son écriture n'est pas pour autant celle d'un débutant. Sa brièveté, son réalisme, le ton oral et le caractère exceptionnel de ses personnages permettent d'établir une véritable poétique du genre bref, dans une histoire ironique et intertextuelle, non exempte de certaines doses d'autobiographie.

### **Mots-clé:**

*nouvelle*, brièveté, oralité, intertextualité, artifice.

### **Abstract:**

A poet's short story: *La Fanfarlo* by Charles Baudelaire.

First published in 1847, when he was only twenty-five years old, *La Fanfarlo* is the short story of a young man, although not that one of a beginner. A careful reading allows to elicit a poetic theory for the short story, where you can notice briefness, realism, oral expression and exceptional characters within the framework of a story build up with irony and intertextual cross-reference, not without some autobiographical amount.

### **Key words:**

short story, brevity, orality, intertextuality, artifice

En el siglo XIX, época dorada de la *nouvelle* francesa, el gran poeta de la modernidad, el poeta por excelencia, Charles Baudelaire, decide poner su genio y su pluma al servicio del género. Otros grandes de su tiempo, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de Musset...<sup>1</sup> tampoco habían escapado a la tentación de unir sus nombres a los de Charles Nodier, Théophile Gautier, Prosper Mérimée y Guy de Maupassant, maestros indiscutibles, como se sabe, de la narrativa breve.

Baudelaire, por su parte, se une de pleno derecho a esta lista con la publicación de

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, *Sarrasine* (1830), *Un drame au bord de la mer* (1834); V. Hugo, *Le dernier jour d'un condamné* (1832); A. de Vigny, *Servitude et grandeur militaires* (1835); A. de Musset, *Nouvelles* (1848), sin olvidar los textos más tardíos de Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (1874) y Villiers de l'Isle-Adam, *Contes Cruels* (1883). El hecho de que en el XIX revistas y periódicos como *La Revue de Paris*, *La Revue des deux mondes*, *La Presse* o *Le Figaro* dedicaran algunas de sus páginas a la publicación de una *nouvelle*, favoreció sin duda la proliferación del género.

su *Fanfarlo*, relato que abre, en enero de 1847, el primer fascículo del *Bulletin de la Société des Gens de Lettres*. El que entonces firma con el nombre de Charles Defayis, tiene sólo veinticinco años, pero la escritura de su texto no es la de un principiante, sino más bien la de un joven, sí, pero con una inteligencia y lucidez tales que, como muy acertadamente señalara Jean-Paul Sartre en su *Baudelaire* (1963), ya lo había descubierto y lo había comprendido todo. Dos de entre estos descubrimientos merecen especial atención en relación con el tema que aquí nos ocupa: el del poeta y cuentista americano Edgar Allan Poe y el del también poeta y defensor del Arte, Théophile Gautier. Su amor y admiración por el primero permanecerán intactos toda su vida, mientras que al segundo el Baudelaire crítico no dudará un instante en dedicar sus más sinceras páginas de reconocimiento y alabanzas.

En efecto, desde que en 1847 Baudelaire leyó en *La démocratie pacifique* la traducción francesa del *Black Cat*, su conmoción fue inmensa, al descubrir en el autor americano a un gran escritor con el que, más tarde, confesará sentirse profundamente identificado. Así lo demuestra la carta dirigida a Armand Fraisse en febrero de 1860, en la que, refiriéndose a los textos de Poe, que afanosamente él mismo se había procurado, Baudelaire afirma haber encontrado en ellos “*des poèmes et des nouvelles dont j’avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à la perfection. Telle fut l’origine de mon enthousiasme et de ma longue patience*” (Baudelaire, 1976:1201). Ciertamente fue mucho el tiempo que Baudelaire dedicó a Poe, si tenemos en cuenta los cinco volúmenes de textos traducidos y publicados entre 1856 y 1865 y, si bien es verdad, como señala Claude Pichois (en Baudelaire, 1976: 1204), que la estética baudelaيرية debe más a Delacroix que a Poe, no es menos cierto que el Americano lo ayudó a confirmar su búsqueda consciente del efecto y el valor de la concisión. Es precisamente sobre estos aspectos sobre los que insiste Baudelaire en sus *Notes nouvelles sur Edgar Poe*<sup>2</sup>, proponiendo, a partir de la confrontación *roman/nouvelle*, una interesante y precisa reflexión, que gustosamente aceptará y recordará la crítica posterior:

*Elle (la nouvelle) a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l’intensité de l’effet. Cette lecture qui peut être accomplie tout d’une haleine, laisse dans l’esprit un souvenir bien plus puissant qu’une lecture brisée, interrompue souvent par le tracas des affaires et le soin des intérêts mondains. L’unité d’impression, la totalité d’effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu’une nouvelle trop courte (c’est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu’une nouvelle trop longue. L’artiste, s’il est habile, n’accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l’effet voulu. Si la première phrase n’est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l’œuvre est manquée dès*

2 Los distintos escritos de crítica literaria que Baudelaire dedicó a E. A. Poe fueron traducidos por Carmen Santos en 1988 (Madrid, Visor, “La balsa de Medusa”). Recordemos que Poe constituye una excepción dentro de la crítica baudelaيرية, dado que fue el único autor no francés sobre el que escribió.

*le début. Dans la composition tout entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité.* (Baudelaire, 1976: 329)

Sobre los beneficios de la *nouvelle*, Baudelaire volverá a escribir el 13 de marzo de 1859 en el artículo dedicado a su admirado Gautier:

*Le roman, qui tient une place si importante à côté du poème et de l'histoire, est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites: il ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté. La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte: son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet.* (Baudelaire, 1976: 119)<sup>3</sup>

En relación con el texto dedicado a Poe, que se había publicado en 1857 como Prólogo a la edición de las *Nouvelles Histoires extraordinaires*, éste, de 1859, toma, como puede comprobarse, el mismo punto de partida, es decir la comparación de la novela (*roman*) con el relato (*nouvelle*), privilegiando a éste último que, más próximo al poema, se ve en efecto más limitado, menos libre y más sujeto a las restricciones de la poética de la brevedad. Tal defensa de la *nouvelle* no sorprende en absoluto, viniendo de la pluma del que hoy conocemos y reconocemos todos como el Poeta por excelencia que, en su papel de crítico, busca y halla analogías entre él mismo y los autores que lee y valora. La elección de Poe y de Gautier no resulta por tanto gratuita y la admiración que por ellos siente bien podría ser entendida como la identificación del mismo Baudelaire con una escritura meditada y premeditada que, teniendo siempre presente el efecto de recepción, busca la intensidad y totalidad del mismo en el tiempo de una lectura que, en la *nouvelle* como en el poema, exige un lector atento e interactivo. La *digestión* de una novela, por emplear la imagen de Baudelaire, necesita, sin duda alguna, una mayor duración del tiempo de lectura, duración que viene dada por la extensión textual y que permite, a su vez, el ofrecimiento al lector de una información más amplia y detallada, facilitando pues la operación lectora. El lector de *nouvelle*, sin embargo, y siguiendo en el campo semántico de la gastronomía, esta vez en palabras de Paul Morand (1972:5-6), no puede pedir al autor que le sirva de restaurante; la *nouvelle* es un hueso:

*La nouvelle tient bon grâce à sa densité. Elle garde un public vrai, celui qui ne demande pas à un livre de lui servir d'aliment (un écrivain n'est pas un restaurant). Il n'y a pas de quoi se nourrir dans une nouvelle, c'est un os. Pas de place pour la méditation, pour un système de pensée. On peut tout mettre dans une nouvelle, même le désespoir le plus profond (...), mais pas la philosophie du désespoir. Les personnages sont cernés, gelés dans leur caractère;*

3 Para la traducción española de la crítica literaria de Baudelaire, puede consultarse la edición a cargo de Lydia Vázquez (Madrid, Visor, "La balsa de Medusa", 1999), precedida de una interesante introducción de la traductora.

*ils n'ont pas le temps de tomber malades, de mourir de la maladie du roman contemporain. La nouvelle opère à chaud, le roman à froid.*

La reflexión de este gran autor de *nouvelles* del siglo XX, muy en la línea de las anteriormente citadas de Baudelaire, revela en el acertadísimo empleo del término hueso, las principales características que definen la poética de la brevedad, su producción y su recepción, en el siglo XIX y buena parte del siglo XX. La rigidez, la dificultad y la permanencia, significados todos ellos contenidos en la palabra hueso, vienen igualmente a definir a un género que, como ya dijera Baudelaire, conoce límites muy precisos, requiere un modo de lectura más participativo y menos cómodo que el de la novela, pero la intensidad de efecto conseguida permanece, haciendo que cada lector prolongue el tiempo de su lectura.

Así, perdura en nosotros el efecto provocado por *Le Horla* de Maupassant, el de *La Vénus d'Ille* de Mérimée, el de *Jettatura* de Gautier, el de *Sentimentalisme* de Villiers de l'Isle Adam, el de *La mort du chien* de Mirbeau... y el de la *nouvelle* de un poeta: *La Fanfarlo* de Baudelaire, cuya intriga recordaremos brevemente.

El joven poeta Samuel Cramer encuentra por azar en París a un antiguo amor de juventud, Mme de Cosmelly, que lo hace partícipe de sus desgracias maritales. Su esposo no parece ya amarla como antes, seducido como está por los encantos de La Fanfarlo, una célebre y bella bailarina, a la que el señor Cosmelly dedica ahora todos sus favores. Esperanzado en conseguir amorosas y tiernas recompensas, Samuel consigue enamorar a la artista, arrancándola así de los brazos del casado, pero a pesar de haber cumplido su promesa, las esperanzas del poeta se ven frustradas, sintiéndose obligado a prolongar su relación con La Fanfarlo.

En esta historia, el Baudelaire *nouvelliste* y el Baudelaire crítico se funden y confunden de tal modo que su propia ficción se corresponde, ilustra e incluso completa la posterior reflexión. Una atenta lectura de *La Fanfarlo* permite así establecer, a partir del texto, una verdadera poética del género, revelando la práctica de una consciente técnica narrativa que Baudelaire, al igual que otros grandes narradores, pone al servicio de la escritura de la brevedad. De esta escritura, señalaremos a continuación aquellos aspectos más relevantes que, por su conformidad a la definición genérica, permiten inscribir el relato de Baudelaire en la categoría de la *nouvelle*.

1.-Una *nouvelle* corta y realista. *La Fanfarlo* es en efecto una *nouvelle* corta que, en la edición establecida, anotada y presentada por Claude Pichois en 1957<sup>4</sup>, ocupa una extensión total de 47 páginas de texto. Dicha extensión se verá reducida a 27 páginas, si tomamos la edición de la *Obras Completas* de Baudelaire, que el mismo Pichois realizó para la Biblioteca de la Pléiade. Ciertamente el número de páginas no puede ni debe servir como criterio suficiente para la definición genérica de un texto, pero la extensión textual determina un modo

4 La paginación a la que remitimos en adelante en las citas, corresponde a esta edición.

de escritura determinado, impone al escritor ciertas limitaciones, que le impiden dedicar tres páginas a aquello para lo que solo dispone de una, obligándolo pues a practicar una técnica de la concentración y la densidad, con respecto a la que cobran todo su sentido las palabras de Baudelaire antes citadas. Ciertamente un relato demasiado corto es sin duda un defecto, pero, incluso así, el poeta-*nouvelliste* lo prefiere a un relato demasiado largo. Huyendo de los extremos, *La Fanfarlo* viene a situarse en un punto medio, aquél en el que más fácilmente encontramos la virtud, es decir la marcada intención de acercarse lo más posible a la perfección, algo que siempre acompañó a nuestro gran escritor.

A esta señalada brevedad textual, característica del género, vendrá a unirse el carácter realista de la historia narrada, que permite situar este relato de Baudelaire en la categoría de *nouvelles reales y verdaderas*. Nuestro autor se separa en este sentido de sus contemporáneos Nodier, Gautier, Mérimée o Maupassant, que en sus respectivos *textos Trilby, La Morte amoureuse, La Vénus d'Ille y Le Horla* ilustran la marcada tendencia del siglo XIX a componer *nouvelles* fantásticas. La proliferación de esta categoría de relatos se explicaría, como bien señala el gran especialista de la *nouvelle* René Godenne (1974:69-71), a la influencia de escritores extranjeros que, como Pouchkine, Gogol, Tourgueniev y Poe, mezclan en sus textos realidad y fantasía. Esta dominante no excluye sin embargo la existencia, en esta misma época, de relatos serios, cuyas historias se inscriben bien en un marco histórico -el de la guerra, por ejemplo, en el caso de *L'Enlèvement de la redoute* de Mérimée- bien en el de la realidad de la vida ordinaria, como sucede en nuestra *Fanfarlo*.

Sin llegar al extremo de una Margueritte de Navarre que, en el prólogo de su *Heptaméron*, manifiesta su intención de no escribir ninguna *nouvelle* que no sea verdadera historia, Baudelaire también revela su propósito de otorgar a lo narrado veracidad y autenticidad, poniendo en escena a un narrador que, desde el principio mismo del relato, afirma conocer al personaje de Samuel, definiéndose pues como testigo de los acontecimientos que relata: "*Parmi tous ces demi-grands hommes que j'ai connus dans cette terrible vie parisienne, Samuel fut, plus que tout autre, l'homme des belle oeuvres ratées*" (p. 48). Tal intento de conferir credibilidad y realismo a la *nouvelle* volverá a aparecer posteriormente, al manifestar este mismo narrador que lo único que ha cambiado en la historia narrada han sido los nombres de los personajes y los detalles, más acentuados en la ficción que en la realidad: "*Quelques lecteurs scrupuleux et amoureux de la vérité vraisemblable trouveront sans doute beaucoup à redire à cette histoire, où pourtant je n'ai eu d'autre besogne à faire que de changer les noms et d'accentuer les détails*" (p.73).

No han faltado voces críticas para ver en esta última cita la prueba misma de que, al escribir su *Fanfarlo*, Baudelaire escribía parte de su vida misma, lo que permitiría decir que el texto contiene una buena dosis de autobiografía. En este sentido se pronuncia A. Schweiger (1994: 716), al ver en el personaje de Samuel Cramer determinados rasgos como la obsesión de la impotencia creadora o el triunfo del imperioso *Ennui*, tan típicamente baudelarianos. El

autor habría dibujado de esta forma en su personaje una especie de autorretrato de una parte de sí mismo, impregnada de tópicos del primer romanticismo y sucumbiendo a la tentación de un diletantismo fácil y superficial, que Baudelaire intentará exorcizar<sup>5</sup>. Se comprende pues que la actitud de la voz narrativa para con el personaje de Samuel sea la de una distancia irónica, que ridiculiza al héroe, provocando la risa de un lector, del que Baudelaire parece querer hacer su verdadero cómplice.

2.- Una *nouvelle* contada. Cuando en 1455 aparecen *Les Cent Nouvelles nouvelles*, el autor anónimo de esta obra, queriendo distinguirse de Bocaccio reclama para su texto una gran actualidad, justificando así la originalidad<sup>6</sup> de sus historias. La estrategia de su escritura sigue, sin embargo, fielmente el modelo italiano del relato enmarcado, en el que cada narratario se convierte a su vez en narrador para asumir el relato de una de las historias que componen el libro. Esta técnica narrativa, que adopta igualmente la autora del *Heptaméron*, permite establecer una situación dialógica y otorgar a la *nouvelle* un tono oral, aceptado generalmente en la poética de la brevedad como uno de los rasgos definitorios del género. Una rápida mirada a su historia nos permite en efecto comprobar que, incluso aún en los siglos XIX y XX, determinados *nouvellistes* siguen asociando la escritura de sus relatos a la técnica de la oralidad, situando a sus narradores en la situación de verdaderos cuentistas, en el mejor sentido de la palabra. ¿No presenta Mérimée en *La Partie de trictrac* a un capitán de navío que, para hacer pasar el tiempo a los pasajeros, toma la palabra y narra la aventura acaecida a un amigo?; ¿no encuadra igualmente Michel Tournier su *Médianoche amoureux*, haciendo que cada uno de los personajes invitados a la fiesta de esa pareja que se va a separar, se convierta en narrador de una historia diferente? Podríamos multiplicar los ejemplos de la supervivencia de una tradición, que hace que la *nouvelle* se presente a menudo como una historia contada.

Baudelaire no llega a enmarcar su narración ni a establecer, por tanto, la polifonía enunciativa característica de este tipo de relatos, pero no por ello *La Fanfarlo* renuncia al tono oral que frecuentemente acompaña a la escritura de la brevedad. Más allá de las funciones narrativas y de control que son consustanciales a todo narrador, éste de Baudelaire hará uso de su opcional función de comunicación, estableciendo un contacto con su lector virtual, al que se dirige en repetidas ocasiones a lo largo de la *nouvelle*. Valgan como ejemplo los casos que a continuación citamos:

*Samuel Cramer, qui signa autrefois du nom de Manuela de Monteverde quelques folies romantiques,-dans le bon temps du romantisme,-est le produit contradictoire d'un blême Allemand et d'une brune Chilienne. Ajoutez à cette double origine une éducation française et une civilisation littéraire, vous se-*

5 También Claude Pichois en las notas que acompañan al texto de las dos ediciones ya citadas establece relaciones entre el texto y la vida de su autor.

6 Originalidad de hecho bastante reducida, dado que la mayor parte de las historias contadas provienen, como indica W. Pabst (1972: 311-312), de la obra de Poggio y de ciertas leyendas latinas.

*rez moins surpris,-sinon satisfait et édifié,-des complications bizarres de ce caractère (p. 47).*

*Comment vous mettre au fait, et vous faire voir bien clair dans cette nature ténébreuse, bariolée de vifs éclairs,-paresseuse et entreprenante à la fois,-féconde en desseins difficiles et en risibles avortements;-esprit chez qui le paradoxe prenait souvent les proportions de la naïveté, et dont l'imagination était aussi vaste que la solitude et la paresse absolues? (p. 48)*

*D'ailleurs, gardez-vous de croire qu'il fût incapable de connaître les sentiments vrais, et que la passion ne fît qu'effleurer son épiderme (p. 50)*

Como podemos observar en estas intervenciones narrativas, el empleo del imperativo (*Ajoutez, gardez-vous*) y de la forma pronominal de la segunda persona del plural (*vous mettre au fait, vous faire voir*) aparecen como signos claros de llamada de atención al narrador lector, que queda así invitado a convertirse en auditor activo de la narración. La segunda cita permite además observar cómo este narrador, situándose en el presente de la narración, busca la mejor manera de transmitir al lector una imagen de su personaje, que pretende ser lo más fiel posible a su naturaleza y su carácter. Baudelaire pretende en efecto alcanzar la connivencia de este lector, siguiendo así el ejemplo del Gautier cuentista de *Les Jeunes-France*<sup>7</sup>. En ambos casos, se trata de un lector inteligente, capaz de percibir en el discurso del narrador unos juicios teñidos de ironía, que deben por tanto ser leídos como tales, a partir de una mirada distante, pero indulgente.

3.- Una *nouvelle* de limitados, pero significativos personajes. Como ya señalamos en páginas anteriores al resumir el argumento de este relato, son tres los personajes que pueblan su universo narrativo: Samuel Cramer, Mme de Cosmelly y La Fanfarlo. Esta última, que da título a la *nouvelle* y que podría, por tanto, designar al personaje principal de la misma, no aparece sin embargo hasta bien avanzada la historia y no ocupa más que parcialmente el discurso del narrador. Baudelaire hace así un particular uso del título nominativo, que bien puede sorprender al lector habituado a la práctica de lecturas anteriores, caso por ejemplo de *Manon Lescaut* de Prévost, de *Adolphe* de Constant o de la muy conocida *Mme Bovary* de Flaubert, donde los títulos anuncian a los personajes centrales de la acción. La Fanfarlo, en cambio, no parece ocupar el centro de los intereses de un autor mucho más preocupado por dibujar minuciosa y escrupulosamente el retrato de Samuel Cramer, su fracasado poeta.

La narración se organiza en efecto en torno a este personaje, cuya descripción físicamente limitada y psicológicamente muy desarrollada ocupa ya las primeras páginas de la *nouvelle*: "*Samuel a le front pur et noble, les yeux brillants comme des gouttes de café, le nez taquin et railleur, les lèvres impudentes et sensuelles, le menton carré et despote, la chevelure prétentieusement raphaélesque*" (pp. 47-48)

En esta concisa, pero densa descripción, típica de la escritura breve, Baudelaire se li-

<sup>7</sup> Los cuentos de *Les Jeunes-France* se publicaron en 1833. Su autor critica en ellos los excesos de la juventud romántica más exaltada, utilizando un estilo vivo, en el que no falta el tono humorístico.

mita al rostro de su personaje, mezclando el uso de epítetos físicos y morales, procedimiento considerado por Claude Pichois (en Baudelaire, 1957:31) como un legado que, pasando por Balzac, nuestro autor hereda de las descripciones fisonómicas. Mucho debe en efecto esta *nouvelle*, en algunos de sus aspectos, al padre de la novela moderna, pero también al Balzac *nouvelliste*, el autor de *La Fille aux yeux d'or*, de *Étude de femme* y de *Béatrix*, texto éste último en que el mismo Baudelaire se habría inspirado para la intriga de su *Fanfarlo*<sup>8</sup>. Pero si en la escritura de su texto Baudelaire se endeuda con algunos de sus contemporáneos<sup>9</sup>, la gran deuda que este personaje contrae es sin duda con su propio autor. Baudelaire, cuyos rasgos físicos no están por cierto muy alejados de los de Samuel Cramer, presta a éste su condición de poeta, lector impenitente, dandi y amante del artificio, rasgos todos ellos contenidos en una naturaleza fecunda en proyectos difíciles, que no siempre alcanzan el final deseado<sup>10</sup>.

Cramer es el poeta de las Osífragas, « *recueil de sonnets, comme nous en avons tous faits et tous lus, dans le temps où nous avons le jugement si court et les cheveux si longs* » (p. 57). A este Samuel, que firmaba con el seudónimo de Manuela de Monteverde algunas locuras románticas, Baudelaire le presta también sus dotes de gran lector, convirtiendo su retrato en la imagen misma de una hiperbólica intertextualidad filosófico-literaria. Plotino, Porfiro, Crébillon, Jerónimo Cardan, Sterne, Rabelais, se dan cita en el texto para definir un tipo de carácter que Samuel Cramer comparte con otros de su especie. El tono de distancia irónica, que Baudelaire presta a menudo a su narrador para hablar del personaje, alcanza en este caso sus cotas más elevadas. Cramer aparece totalmente ridiculizado, como puede igualmente sentirse el propio lector, aturdido por los múltiples intertextos y obligado por ello a recordar, buscar y rastrear en su bagaje cultural, en un intento por situar y situarse. Encontrará entonces dándose la mano por igual, la filosofía neoplatónica (Plotino, Porfiro), la narrativa licenciosa del siglo XVIII (Crébillon), la adaptación, en el XVI, de las teorías de Aristóteles, Averroes y los estoicos (Cardan), la independencia, humor y vivacidad de un importante escritor dieciochesco (Sterne) y el malicioso, mordaz y jocoso cuadro social de un humanista del XVI (Rabelais). Enorme capacidad la de este artista, que de todo lee, por todo se interesa, a todos admira y con cualquiera se identifica:

*Dans le monde actuel, ce genre de caractère est plus fréquent qu'on ne le pense (...). Les voilà aujourd'hui déchiffrant péniblement les pages mystiques de Plotin ou de Porphyre; demain ils admireront comme Crébillon le fils a bien exprimé le côté volage et français de leur caractère. Hier ils s'entretenaient familièrement avec Jérôme Cardan; les voici maintenant jouant avec Sterne, ou se vautrant avec Rabelais dans toutes les joinfreries de l'hyperbole. Ils sont d'ailleurs si heureux dans chacune de leurs métamorphoses, qu'ils n'en*

8 Para un detallado estudio de la influencia de Balzac, remitimos al capítulo IV de la obra de J. Prévost citada en la bibliografía.

9 Recordamos la influencia de Gautier ya citada antes.

10 Tanto en la *Correspondance* como en algunos *Feuillets détachés* son numerosos los proyectos de *nouvelles* de Baudelaire que, si bien no llegaron a buen fin, no dejan sin embargo de dar testimonio del interés de nuestro autor por el género corto.

*veulent pas le moins du monde à tous ces beaux génies de les avoir devancés dans l'estime de la postérité-Naïve et respectable impudence! Tel était le pauvre Samuel* (p. 49).

¡Pobre Samuel!, tan lejos en este punto del Baudelaire crítico y lector, el que dos años antes de la publicación de su *Fanfarlo*, ya había firmado el *Salon de 1845*, iniciando una importante carrera de crítico, en la que las reflexiones sobre la técnica se aliaban con lo filosófico y lo poético, en un intento por alcanzar siempre lo Bello<sup>11</sup>.

Al escribir su Presentación para la *Revelación Magnética* de Poe (1976:247), Baudelaire afirmaba su creencia en la imposibilidad de encontrar a un gran escritor que no hubiera sido capaz de crear su propio método, de ahí que los grandes novelistas sean todos más o menos filósofos. Diderot, Laclos, Hoffmann, Goethe, Jean-Paul, Maturin, Honoré de Balzac y Edgar Poe confeccionan en este escrito una lista que, por su contraste y diversidad, recuerda la que encontramos en *La Fanfarlo*. Todos ellos son grandes para Baudelaire, todos poseen la capacidad de transformar su primitiva sensibilidad en un arte seguro, capacidad de la que carece el pobre Samuel Cramer que, lejos de alcanzar su propio estilo, era a la vez “*tous les artistes qu'il avait étudiés et tous les livres qu'il avait lus*” (p. 50).

De la clase de los insoportables y absorbentes, que impiden la conversación para instaurar su predicación monológica, el imprudente e inconsciente Samuel parece confundir ficción y realidad, actuando en la vida como un puro comediante. Tal es el comportamiento que adopta con Mme de Cosmelly que, hastiada del discurso del poeta, lo invita a poner los pies en la tierra y volver a la simple realidad:

*-Encore des Orfraies! Dit-elle; voyons, donnez-moi votre bras et admirons ces pauvres fleurs que le printemps rend si heureuses!  
Au lieu d'admirer les fleurs, Samuel Cramer, à qui la phrase et la période étaient venues, commença à mettre en prose et à déclamer quelques mauvaises stances composées dans sa première manière* (p. 59)

Poco éxito tendrán los intentos de esta mujer por sacar a Samuel del objeto que le ocupa y que no es otro que su propio yo. Distante e indiferente, Cramer permite a Baudelaire ilustrar su propio dandismo, basado en el artificio y el culto de la individualidad. Nada más alejado de la psicología de Mme de Cosmelly, esta fiel esposa amante de su marido, sensible a la percepción de una belleza cotidiana, que para el dandi Baudelaire no es más que la encarnación de la vulgar naturalidad. Frente a ella, Cramer se erige como la imagen opuesta, la celebración de lo artificial y lo facticio:

*Fort honnête homme de naissance et quelque peu gredin par passe-temps,-co-*

---

11 La crítica de arte y la crítica literaria de Baudelaire, que ocupan casi la totalidad el segundo volumen de sus obras completas en la edición de *La Pléiade*, constituyen una importantísima faceta de la actividad del poeta, que prolonga y completa así su escritura literaria.

*médien par tempérament, -il jouait pour lui-même et à huis clos d'incomparables tragédies, ou, pour mieux dire, tragi-comédies. Se sentait-il effleuré et chatouillé par la gaîté, il fallait se le bien constater, et notre homme s'exerçait à rire aux éclats. Une larme lui germait-elle dans le coin de l'œil à quelque souvenir, il allait à sa glace se regarder pleurer* (p. 50).

Tomando partido contra la tradicional y romántica mujer virtuosa y angelical, Baudelaire pondrá todo su genio y su ingenio al servicio de lo artificial, haciendo del mismo un elemento altamente operativo en el espacio de la ficción. En este sentido, la aparición de *La Fanfarlo* introduce un punto de inflexión en el desarrollo de la intriga, que camina deprisa hacia su desenlace con vistas a obtener la intensidad del efecto deseado por el autor.

El sonoro nombre de este nuevo personaje femenino<sup>12</sup> aleja ya a esta mujer de su oponente, la Sra de Cosmelly, a la que la nominación otorga una posición social seria y respetable, de la que carece *La Fanfarlo*. Cuando Samuel se dirige al teatro con la intención de conocerla, ésta le parece una mujer «*légère, magnifique, vigoureuse, pleine de goût dans ses accoutrements, et jugea M. de Cosmelly bien heureux de pouvoir se ruiner pour un pareil morceau*» (p. 76). El mundo del teatro, al que pertenece *La Fanfarlo*, mundo de la transformación, la deformación y la falsificación por excelencia, encarnación misma del artificio, define a esta mujer, que hace de su vida misma una auténtica prolongación de su espacio artístico. La evocación de la casa en la que vive y de determinados detalles de su decorado revela el carácter del personaje, cumpliendo así una función dramática, al tiempo que nos informan de las preferencias baudelerianas por la ornamentación y el artificio. *La Fanfarlo* vive en una «*maisonnette à l'escalier velouté, pleine de portières et de tapis, dans un quartier neuf et verdoyant*» (p. 76). Su alcoba era

*«très petite, très basse, encombrée de choses molles, parfumées et dangereuses à toucher; l'air, chargé de miasmes bizarres, donnait envie d'y mourir lentement comme dans une serre chaude. La clarté de la lampe se jouait dans un fouillis de dentelles et d'étoffes d'un ton violent, mais équivoque»* (p. 76).

Se trata de un espacio que, sin alcanzar el extremado refinamiento de la morada del héroe de Joris-Karl Huysmans en *À Rebours* (1884), anuncia ya en cierto sentido el nuevo paradigma estético de la decadencia de finales de siglo. *La Fanfarlo*, como más tarde también hará el Des Esseintes huysmansiano, utiliza su morada como refugio, celda de aislamiento cerrada al exterior, en la esta mujer no recibía a nadie, quedando el acceso de su propia casa reservado sólo a algunos íntimos.

Samuel Cramer no puede por menos que identificarse con esta mujer que, como las

12 En la Introducción a su edición de *La Fanfarlo* (1957:29-30), Claude Pichois señala que este nombre resulta de la conjunción de Fanfarnou, una bailarina de polkas del Teatro de Montmartre, y de Consuelo, heroína de la novela del mismo título de Georges Sand.

que retratara el decadente Jean Lorrain<sup>13</sup>, pertenece al mundo de las actrices, a ese tipo de mujer que, siguiendo a Baudelaire (1976: 19), “ha tenido contacto con la literatura y además habla la jerga de la profesión”<sup>14</sup>. Mujer peligrosa, según Baudelaire, para los hombres de letras, pero mujer también exquisita y refinada, cuyos gustos culinarios compartirá el propio Cramer, permitiendo así a Baudelaire llevar a cabo una verdadera exposición de gastronomía mágica y refinados gustos por los productos artificiales que, una vez más nos recuerdan al personaje de Huysmans<sup>15</sup>:

*Samuel et La Fanfarlo avaient exactement les mêmes idées sur la cuisine et le système d'alimentation nécessaire aux créatures d'élite. Les viandes niaises, les poissons fades étaient exclus des soupers de cette sirène. Le champagne déshonorait rarement sa table. Les bordeaux les plus célèbres et les plus parfumés cédaient le pas au bataillon lourd et serré des bourgogne, des vins d'Auvergne, d'Anjou et du midi, et des vins étrangers, allemands, grecs, espagnols. Samuel avait coutume de dire qu'un verre de vrai vin devait ressembler à une grappe de raisin noir, et qu'il y avait dedans autant à manger qu'à boire.-Tous deux professaient une estime sincère et profonde pour la truffe.- La truffe, cette végétation sourde et mystérieuse de Cybèle, cette maladie savoureuse qu'elle a cachée dans ses entrailles plus longtemps que le métal le plus précieux, cette exquise matière qui défie la science de l'agromane, comme l'or celle de Paracelse; la truffe, qui fait la distinction du monde ancien et du moderne, et qui, avant un verre de Chio, a l'effet de plusieurs zéros après un chiffre.*

*Quant à la question des sauces, ragoûts et assaisonnements, question grave et qui demanderait un chapitre grave comme un feuilleton de science, je puis vous affirmer qu'ils étaient parfaitement d'accord, surtout sur la nécessité d'appeler toute la pharmacie de la nature au secours de la cuisine. Piments, poudres anglaises, safraniques, substances coloniales, poussières exotiques, tout leur eût semblé bon, voire le musc et l'encens (pp. 84-85).*

Curiosamente, el estilo denso y conciso que, fiel a las reglas del género, Baudelaire practica de manera general en esta *nouvelle*, cede el paso aquí a un discurso abundante y profuso, que se despliega en anotaciones y comentarios numerosos y extensos, con los que Baudelaire se complace en ilustrar los exquisitos gustos de sus personajes. Nuestro autor consigue pues que el artificio triunfe y se imponga a la naturaleza, triunfo que alcanza su máximo grado de realización en la escena de la entrega amorosa, cuando el poeta Cramer, a La Fanfarlo mujer, que se le ofrece en el esplendor más radiante y sagrado de su completa desnudez, prefiere La Fanfarlo actriz, disfrazada y maquillada, alejada de la mujer natural,

13 De 1890 y hasta 1895, J. Lorrain publicó en *L'Echo de Paris* una serie de retratos del París mundano y artístico de la época, más tarde reunidos en el volumen titulado *Une femme par tour*, donde encontramos un amplio grupo de mujeres artistas de teatro y de variedades.

14 El Baudelaire que habla de “Las Amantes” en sus *Consejos a los jóvenes literatos*, sitúa tanto a la mujer actriz como a la mujer honesta en el grupo de mujeres peligrosas para los hombres de letras.

15 En su célebre *À Rebours*, Huysmans se complace en introducir numerosas y detalladas descripciones gastronómicas, llegando incluso a hacer que su personaje Des Esseintes, idee combinaciones y recetas de un raro sibaritismo.

es decir vulgar y abominable: “*Je veux Colombine, rends-moi Colombine; rends-la-moi telle qu'elle m'est apparue le soir qu'elle m'a rendu fou avec son accoutrement fantasque et son corsage de saltimbanque!*” (p. 88).

El lector del Baudelaire crítico, que en *Le peintre de la vie moderne* incluye su “Éloge du maquillage” (1975: 677), o el del poeta que desnuda su corazón-*Mon coeur mis au nu* afirmando que “*la femme est naturelle, c'est-à-dire abominable*” (1975:677), no se extrañará de ver al Baudelaire *nouvelliste* defender la idea de una vida concebida como imitación del arte.

4.-Un final imprevisto y abierto. Entre la virtud y el vicio, entre el ángel y el demonio, entre Mme de Cosmelly y La Fanfarlo, Cramer no podía más que sucumbir a los encantos de ésta última, la artista que lo atrapa, lo subyuga y lo domina, otorgando a la *nouvelle* un final imprevisto para el lector. El burlador se verá doblemente burlado. Burlado por la virtuosa, pero también astuta Mme de Cosmelly, que se limitará a agradecer los favores de Samuel, comunicándole, por carta, su enorme gozo por haber reencontrado al marido perdido, así como la promesa de una eterna amistad. Burlado, igualmente, por la encantadora Fanfarlo, que perdiendo en belleza y ganando en kilos, terminará convirtiéndose en una especie de *lorette ministérielle* (p. 93), una concubina celosa, torturadora y ambiciosa, alejada ya del arte y del artificio y sumida en la más anodina y horrible vulgaridad.

Es probable, como señala el narrador, que La Fanfarlo haya amado a Samuel, pero con un amor lleno de rencores; es probable que el pobre poeta de las Osifragas haya tenido que renunciar para siempre a su querida pluma; es probable que también él se haya transformado en un individuo vulgar...

Muchas son en efecto las posibilidades que se abren a la imaginación del lector ante el abierto final que Baudelaire nos ofrece, huyendo así de las conclusiones cerradas que, generalmente, encontramos en la novela. Invitado, e incluso obligado, a realizar una lectura interactiva y participativa a lo largo del texto, el lector de *La Fanfarlo* puede llegar a convertirse en un verdadero coautor, que prolongará el tiempo de su lectura, imaginando la continuación de la historia narrada. Tiempo breve, conciso y denso, tiempo de la sugestión y de la intensidad de efecto, que hace que la *nouvelle* roce los límites de la vecina poesía.

El Baudelaire *nouvelliste* y el Baudelaire poeta se funden en la escritura de este relato en el que no es difícil ver también la imagen del Baudelaire crítico, el amante de Edgar Poe y de Théophile Gautier, el artista inteligente, lúcido y consciente de los eternos beneficios que a su propio espíritu y a los de su lector otorga la poética de la brevedad.

## BIBLIOGRAFÍA

BAUDELAIRE, Charles. 1957. *La Fanfarlo*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Pichois. Monaco, Ed. du Rocher.

- 1975. *Œuvres complètes I*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
  - 1976. *Œuvres complètes II*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
  - 1988. *Edgar Allan Poe*. Traducción de Carmen Santos. Madrid, Visor, “La Balsa de Medusa”.
  - 1999. *Crítica literaria*. Introducción, traducción y notas de Lydia Vázquez. Madrid, Visor, “La Balsa de Medusa”.
- GODENNE, René. 1974. *La nouvelle française*. Paris, P.U.F.
- Morand, Paul. 1972. «Préface» à *Ouvert la Nuit*. Paris, Gallimard.
- PABST, Walter. 1972. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid, Gredos.
- PREVOST, Jean. 1953. *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*. Paris, Mercure de France.
- SARTRE, Jean-Paul. 1948. *Baudelaire*. Paris, Gallimard.
- SCHWEIGER, A. 1994. «La Fanfarlo» in J.-P. de Beaumarchais y D. Couty, *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française*. Paris, Bordas.