

# EL MITO DE BAUDELAIRE EN EMILIO PRAGA: INTERFERENCIAS POÉTICAS

**Alfredo Luzi**

*Universidad de Macerata, Italia*

*alfredoluzi@alice.it*

## **Resumen**

*Este artículo analiza el uso que hace el poeta italiano Emilio Praga (1839-1875) del modelo ofrecido por la poesía del simbolista francés Charles Baudelaire (1821-1867). Sitúa la obra de Praga dentro del contexto histórico de los grandes cambios en el plano económico y comercial que precedieron la Primera Guerra Mundial y dentro de la corriente artística de la scapigliatura y propone que, para Praga, Baudelaire ofrece una alternativa a la vieja retórica de lo bueno y lo bello y una posibilidad de renovación estilística que contribuye a abrir la literatura italiana hacia perspectivas europeas.*

**Palabras clave:** *Emilio Praga (1839-1875); Charles Baudelaire (1821-1867); scapigliatura; simbolismo francés; modelos poéticos y culturales.*

## **Abstract**

### ***The Myth of Baudelaire in Emilio Praga: Poetic Interference***

*This article offers an analysis of the use that Italian poet Emilio Praga (1839-1875) makes of the model presented by the poetry of the French symbolist Charles Baudelaire (1821-1867). It places Praga's work in the context of the large economic and commercial changes that preceded World War I and in the context of the artistic movement known as scapigliatura, and it argues that, for Praga, Baudelaire offered an alternative to the old rhetoric of the good and the beautiful, as well as a possibility of*

**Boletín de Literatura Comparada**

**Año XL, 2015, 93–116**

**Recibido:** 05/12/2013 **Aceptado:** 24/04/2014

**ISSN 0325-3775**

*El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas*

*stylistic renovation that would help open Italian literature towards European perspectives.*

**Key Words:** *Emilio Praga (1839-1875); Charles Baudelaire (1821-1867); scapigliatura; French symbolism; poetic and cultural models.*

El periodo comprendido entre la proclamación de la Unidad de Italia (17 de marzo de 1861) y la aprobación de la nueva ley electoral en 1882<sup>1</sup> puede ser considerado, por una parte, como una prolongación del *Risorgimento* en el plano político y social, mientras que, por otra parte, en el plano económico-comercial y en el cultural, muestra los signos de un profundo cambio que concluirá en los umbrales de la Primera Guerra Mundial. En estos años, cuando se desarrolla la *scapigliatura* milanesa y turinesa, y en ella la trayectoria poética breve pero rápidamente famosa de Emilio Praga (que muere en 1875), se pasa de pronto, adoptando una fórmula estilística de gran eficacia, del modelo de los conspiradores al de los capitanes de la industria. Por ejemplo, no olvidemos que el fundador de la industria de la goma, Giovanni Battista Pirelli, había sido combatiente garibaldino. En un solo año (1870-1871), para seguir en el ámbito económico, las SPA aumentan de 392 a 477.<sup>2</sup>

El deseo de renovación, tras el impulso de la modificación del sistema de trabajo y del tipo de economía política, con el consiguiente cambio de las relaciones entre las clases, encuentra su clave de lectura también en la especulación edilicia que se abate sobre Milán y en el nuevo sistema vial que repercute en el tejido de la ciudad. En escala reducida se repite, a distancia de pocos años, la experiencia parisina de Haussmann, el urbanista que entre 1853 y 1869 hizo el primer intento de planificar integralmente una ciudad moderna que tiene ya las características de la metrópolis. No es casual que la destrucción de viejos barrios y el lamento por una pérdida civilización y por una olvidada armonía urbanista encuentren espacio en la obra de

Alfredo Luzi

poetas como Emilio Praga y Arrigo Boito, quienes siguen el modelo baudelairiano pero sin la capacidad de derivar de allí el impulso opositor hacia la alegoría de la belleza.

En *Donne e Poesia*, Praga involucra en su *vis* melancólica los destinos arquitectónicos de Milán:

Ecco! ogni anno che scende a noi trafuga,  
nella veloce fuga,  
qualche sacra dei nostri avoli usanza!  
Finir le serenate, e della coda  
l'ondeggiar venerando,  
l'epica è morta, e del teatro Fiando  
già si minaccia il fato,  
e cadrà dei Figini il porticato...  
(Praga, 1969: 49)<sup>3</sup>

Por su parte, Boito se lanza a una violenta invectiva contra el mito de la nueva edificación, apenas suavizada por una *auto-irónica* consciencia de su experimentalismo:

Zappe, scuri, scarpelli,  
Arïeti, martelli,  
Istrumenti di strage e di ruina,  
L'impero è vostro! O tempi irrequïeti!  
L'umanità cammina  
Ratta così che par sovra una china.  
Sorge ogni giorno qualche casa bianca  
Grave di fregi vieti.  
Scuri, zappe, arïeti,  
Smantellate, abbattete e gaia e franca  
Suoni l'ode alla calce e al rettilo!  
Piangan pure i poeti.  
La progenie dei lupi e delle scrofe  
Oggi è sovrana e intanto le pareti  
Della vecchia cittade hanno un profilo

*El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas*

Scomposto e tetro, —simigliante al metro  
Di questa strofe.

(Boito, 1977)<sup>4</sup>

Diferente había sido la reacción de Baudelaire, quien había subrayado, en cambio, la dimensión metafórica del cambio de la ciudad en la perspectiva del sujeto:

Le vieux Paris n'est plus (a forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, le gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

.....

Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

(Baudelaire, 1964: 162)<sup>5</sup>

Nace, en los niveles sociales medio-bajos, una especie de proletariado urbano, que se coloca entre los habitantes del campo y de la burguesía heredera del *Risorgimento*, ya carente de las tensiones ideales. Emblemáticos de esta revolución económico-productiva pueden considerarse, por una parte, la figura del locador que, en los suburbios de la ciudad, cada sábado se presentaba a cobrar los alquileres que iban de 50 centavos a 2 liras y, por la otra, el nacimiento, por iniciativa de Vincenzo Stefano Breda, de la primera sociedad siderúrgica italiana, la Terni. En Milán, pues, se asiste al cambio del sistema social, a una fuerte aceleración del ritmo de trabajo y a una revisión de la estructura urbana, según los modelos parisinos de algunas décadas precedentes. Será suficiente aquí limitarse a

Alfredo Luzi

reportar lo que escriben Duby y Mandrou (1968) sobre una París que en el periodo de 1840 a 1880 crece a razón de un millón de habitantes cada 25 años:

París se presentaba con los hermosos palacios sobre los amplios *boulevards*, donde pueden libremente patear los caballos de los simones, con los *folies* de los Campos Elíseos, de Auteil y de Passy, con los teatros donde la vida parisina liviana y frívola se abandona a un fasto de gusto a veces discutible pero que encuentra el justo correctivo en el tono austero de las Tuilleries y del barrio Saint-Germain.

Para aquellos nuevos ricos se comienzan también a organizar las vacaciones de verano, primero cerca de París, donde ese mundo de inquietos especuladores está retenido por los negocios: Deauville, Dieppe... y después en las estaciones termales más lejanas, Vichy Plombières.

Para ese mismo mundo nace también, entre 1860 y 1880, la alta moda parisina que viste a una clientela elegante y cada vez más internacional. Así, aquel desarrollo del capitalismo financiero comercial e industrial ha favorecido sobre todo a París, sea porque es la ciudad que más ha progresado, sea a causa de la centralización administrativa financiera y bancaria: nace una capital nueva iluminada con gas.

Por otra parte, son famosas las páginas de Benjamin dedicadas a "París. La capital del siglo XIX", en las que el filósofo alemán ilustra las conexiones entre las nuevas imágenes de una París sometida por el gran desarrollo económico y técnico a un rápido cambio de la estructura urbanista y la configuración del nuevo imaginario colectivo a través de las alegorías y las metáforas de Baudelaire, el poeta *flâneur* que asume la tarea de buscar, para aplacar su instinto de destrucción, *Les fleurs du mal* a través del

*El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas*

laberinto urbano y de la dinámica del mercado. Para explicar el nacimiento de los *pasajes*, “un mundo en miniatura” en el que se expone la mercadería en venta, Benjamin afirma que la “primera condición de su aparición es la alta coyuntura del mercado textil” y que “la segunda condición del surgimiento de los pasajes está representada por los inicios de la construcción en hierro”, el nuevo material de la construcción que sería el eje del desafío tecnológico de aquellos años y que tiene su símbolo arquitectónico en la Torre Eiffel. De los negocios de los *pasajes*, ya sometidos al fetiche de la mercancía y al culto del mostrar y del ver, a las exposiciones universales como imágenes globales de la nueva realidad, el paso es breve.

La exposición de 1867 marca, como dice Benjamin, “la fantasmagoría de la cultura capitalista”:

El Imperio está en la cima de su poder. París se confirma capital del lujo y de las modas. Offenbach dicta el ritmo de la vida parisina. La opereta es la utopía irónica de un dominio permanente del capital.

(Benjamin, 1962: 140-46)

Baudelaire interpreta el rol de testigo de la fractura entre ver y aparecer, de la lucha entre multitud e individuo, de la contradicción entre *spleen* e ideal, pero también de la rápida caducidad y de la fragilidad de esta metrópoli. Él representa al exponente máximo de una pasión estética, así como fue concebida por Kierkegaard en *Aut-Aut*:

Quien se elige a sí mismo descubre que ese yo que él elige tiene una infinita multiplicidad en sí. Él tiene una historia, una historia en la que reconoce su identidad consigo mismo. Esta historia presenta diferentes aspectos, puesto que en esta historia él está en relación con otros individuos de la estirpe y con toda la estirpe; y esta historia contiene algo de doloroso. No

*Alfredo Luzi*

obstante él es lo que es solamente a través de esta historia. Por eso se requiere de coraje para elegirse a sí mismo, puesto que, mientras parece que él se aísla más intensamente que nunca, al mismo tiempo él se ahonda más que nunca en aquella raíz por la cual está unido al todo. (Kierkegaard, 1963: 95)

De esta actitud nace en Baudelaire la dimensión llamada por Benjamin "traumatofilia", la disponibilidad a sufrir continuos pequeños impactos, a perderse en el enredo de las relaciones innumerables que caracterizan el encuentro con la multitud de la ciudad. El suyo deviene un viaje que, en las ansias de novedad, lo llevará conscientemente hacia la muerte, hacia la nada:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, o Mort! Appareillons!  
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!  
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!<sup>6</sup>  
(Baudelaire, 1964: 260)

Así, contra un mundo organizado por las nuevas instituciones económicas, se sueña un retorno a la condición primitiva, aunque tenga que ser alcanzada por medio de la rebeldía y el rechazo y a través del descubrimiento de la nada. A nivel filosófico-cultural, en este periodo se enfrentan, y a veces conviven, dos tendencias: por una parte el positivismo (expresión ideológica de los intereses de la burguesía industrial), por la otra, el antipositivismo, como reacción a un exceso de cientificismo y de tecnología que parece llevar la delantera en la historia de las ideas fundamentales que caracterizan la sociedad de este periodo. Por otro lado, estamos en los años en que Charles

*El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas*

Robert Darwin publica *Sobre el origen de la especie* (1859) y *La descendencia del hombre* (1871) y en que los conceptos de *mutación* y de *selección* comienzan a entrar en el esquema epistemológico de la cultura europea.

Los *scapigliati*, por sus ansias de novedad y de libertad, reconocen en las experiencias existenciales y culturales transalpinas el espacio de referencia para acercar a Italia a los motivos de la cultura europea. La crítica más cuidadosa, por lo menos a partir de Piero Nardi, ha explorado analíticamente las relaciones entre los poetas italianos y la literatura francesa. Por ejemplo, Gaetano Mariani ve una clara fuente balzaciana tomada de la obra *Un prince de la Bohême* (1840) en la definición de “scapigliatura” dada por Arrighi en la introducción a la novela *La Scapigliatura y el 6 de febrero*:

En todas las grandes y ricas ciudades del mundo incivilizado existe una cierta cantidad de sujetos de ambos sexos, entre los veinte y los treinta y cinco años, no más, llenos de ingenio casi siempre, más adelantados a la propia época, independientes como el águila de los Alpes, predispuestos tanto al bien como al mal, inquietos, ansiosos turbulentos, los cuales, ya sea por ciertas contradicciones terribles entre su condición y su estado —esto es, entre lo que tienen en la cabeza y lo que tienen en el bolsillo— o por ciertas influencias sociales por las que son arrastrados, o también solo por una particular manera excéntrica y desordenada de vivir, o, finalmente, por otras mil causas, y mil otros efectos, cuyo estudio precisamente constituirán el objeto y la moral de mi novela, merecen ser clasificados en una nueva y particular subdivisión de la gran familia social como aquellos que en ella forman una casta *sui generis* diferenciada de todas las demás [...] Esta casta o clase [...] yo la he llamado precisamente la *Scapigliatura*.



Alfredo Luzi

(Arrighi, 1962)

La Bohême, qu'il faudrait appeler la Doctrine du boulevard des Italiens, se compose de jeunes gens tous âgés de plus de vingt ans, mais qui n'en ont pas trente, tous hommes de génie dans leur genre, peu connus encore, mais qui se feront connaître.<sup>7</sup>

(Balzac, 1840)

En Emilio Praga, el poeta más significativo y más cercano a la modernidad que la *Scapigliatura* haya producido, el mito de París es reconocido y documentado, sea a nivel existencial o a nivel cultural. Si queremos dar crédito a lo que él mismo ha contado, Praga debe de haber estado en París en 1858, el año siguiente al proceso a Baudelaire. Recordará una noche compartida con dos viejos esposos montañeses:

Y mi pensamiento corría desde aquella cabaña perdida en medio de acantilados, corría a París, a la alegre París, dejada pocos días atrás, y alrededor de aquellas dos cabezas canas, arrugadas, enamoradas y felices, aparecían las mil bellezas que bullían a orillas del Sena, las *Frini* de ojos de fuego y senos de mármol, las cazadoras de jovencitos, los cementerios del ideal.<sup>8</sup>

(Petrucciani, 1962: 43)

En las *Memorias del presbiterio*, publicadas antes en el "Pungolo", de junio a noviembre de 1877, y después por Casanova, en 1881, la memoria se vuelve más selectiva y, señalando a Víctor Hugo y a Charles Baudelaire como dos maestros reconocidos, Praga confirma la correspondencia entre su modo de concebir la literatura y el impulso de novedad que se halla en la literatura parisina de aquellos años. El juicio que da sobre *Les fleurs du mal* le sirve, en el fondo, para reconocer los motivos de la rebeldía *scapigliata*:

[Yo] había vivido en París, y conocido allá aquella generación por la que Víctor Hugo ha escrito *Les misérables*, una epopeya, y Baudelaire *Les fleurs du mal*, una imprecación, cincelada en el diamante —ávida de las cosas elevadas que se le escapan, desdeñosa de las bases que la asaltan, generación atormentada que siente el remordimiento antes del pecado, por lo que el placer es un cilicio que le lacera el pecho—; había apoyado la oreja sobre aquel gran corazón de la humanidad y ahí había sentido con una alegría aterradora los mismos latidos morbosos del mío, las mismas sofocaciones de los ideales, las mismas febriles excitaciones de instintos. (Praga, 1961: 474)

Así que, cuando en 1862 publica *Tavolozza*, ya ha leído seguramente *Les fleurs du mal*. Pero la predilección por la cultura francesa le sirve a Emilio Praga también para oponerse a la vacuidad y al pasatismo de la poesía italiana tardo-romántica, como se puede deducir de esta intervención fuertemente polémica publicada en “Il Figaro” del 2 de enero de 1864:

Mientras en Francia se conquistaba palmo a palmo el terreno del joven arte y una familia entera de pálidos poetas cantaba y moría, no escuchada mas no inútil, andrajosa pero llena de aureolas; mientras Victor Hugo agitaba las antorchas de la primera revuelta y el alma inmensa de Musset sufría bajo el desprecio y la burla; mientras el pobre Murger languidecía de hambre y Gérard de Nerval, lanzando una última ironía contra lo *acostumbrado*, se ahorcaba en traje negro y corbata blanca; en Italia, un beato rebaño de ovejas resucitaba el poema épico, el idilio de los árcades y el himno de los profetas, galvanizándose el corazón, adulterando la historia y brutalizando el Evangelio.

Alfredo Luzi

En el plano estilístico el mito de Baudelaire penetró en la poesía de Praga bajo la forma de una serie de interferencias poéticas disociadas, sugerencias temáticas, préstamos de imágenes y de versos, uso de alguna atrevida metáfora, pero sin que el modelo de las *Fleurs* se impusiera con su fuerte carga simbólica y con su estructura de oposiciones sobre el sustrato mayormente realista de las obras de Praga, aun cuando estas tienden, como *Trasparenze* (*Transparencias*), hacia un decadentismo avanzado, hacia un sentimiento exasperado de la muerte y de la poesía.

El libro en el que más se nota la influencia baudelairiana es sin dudas *Penombre* (*Penumbras*). Aparte, la coincidencia ya señalada de los títulos idénticos de composiciones de diferentes temas: “L’anima del vino” (“El alma del vino”), “Armonie della sera” (“Armonías de la tarde”), “Elevazione” (“Elevación”), “Rivolta” (“Revuelta”), para Praga, y “L’âme du vin”, “Harmonie du soir”, “Elévation”, “Révolte”, para Baudelaire, es interesante poner de relieve el injerto en la poesía de Praga de la relación conflictiva con el lector y de uno de los polos de la antinomia baudelairiana entre *spleen* e Ideal. Esto sucede, por ejemplo, en los versos de *Preludio*:

O nemico lettor, canto la Noia,  
l'eredità del dubbio e dell'ignoto,  
[.....]  
Canto le ebbrezze dei bagni d'azzurro  
e l'Ideale che annega nel fango....  
Non irridere, fratello, al mio sussurro,  
se qualche volta piango.

(Praga, 1969: 83-84)<sup>9</sup>

Estos versos encuentran una precisa correspondencia en el final de *Au lecteur*:

*C'est l'Ennui !*

*El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas*

[.....]

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

—*Hypocrite lecteur*, —mon semblable, —*mon frère*.

(Baudelaire, 1964: 6)<sup>10</sup>

La influencia del poeta francés se manifiesta más claramente en la comparación entre *Brianza* y *Le Balcon*:

Come è bella la sera in mezzo ai monti!

Te ne ricordi?... ti ricordi quando

si vagheggiava i rapidi tramonti,

e tornavamo a braccio, e sussurrando:

come è bella la sera in mezzo ai monti?

O pace, o solitudine, o dolcezza !

Tu appoggiavi i piedini al focolare,

ed io la testa fra le tue carezze;

e il lieto grillo era il nostro compare:

o pace, o solitudine, o dolcezza!

(Praga, 1969: 85)<sup>11</sup>

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,

O toi, tous mes plaisirs ! ô toi, tous mes devoirs!

Tu te rappelleras la beauté des caresses,

La douceur du foyer et le charme des soirs,

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,

Et les soirs au balcon, voilés des vapeurs roses.

Que ton sein m'était doux! que ton coeur m'était bon!

Nous avons dit souvent d'impérissables choses

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon;

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!

[.....]

Alfredo Luzi

Et tes pieds s'endormaient dans mes mains  
fraternelles.

[.....]

—O serments! ô parfums! ô baisers infinis !  
(Baudelaire, 1964: 64-66)<sup>12</sup>

La simetría y la repetición son clarísimas, como así también es manifiesta la semejanza de las imágenes del ocaso y del hogar, ambientadas en una dimensión colorida en la que predomina la tonalidad del rojo.

Praga parece extraer directamente de Baudelaire esa capacidad de hacer vibrar con un bramido sobrenatural y galvánico la naturaleza, según un procedimiento ya puesto en escena por G. Poulet:

En Baudelaire todo comienza justamente con este bramido. En ciertas horas “admirables horas, verdaderas fiestas del cerebro”, los objetos se encuentran imprevistamente adornados con los colores más vívidos, dotados de un relieve singular, de una aguda resonancia... Una extrema energía hace palpitar las cosas, que destellan, resuenan, trepidan.

(Poulet, 1971: 369)

Podemos verificar esta común capacidad de fundir realismo y surrealismo en la comparación de *Sospiri all'inverno* (*Suspiros al invierno*) y *Paysage*:

Venga il gennaio, il placido  
mese di piogge e nevi,  
venga, ed io chiuda il guscio:  
oh giorni inerti e brevi,  
vetri appannati, e amabili  
grilli del focolare!  
Voglio l'uscio inchiodare,

*El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas*

cantar l'inverno io vo'!  
(Praga, 1969: 89)<sup>13</sup>

Je verrai les printemps, les étés, les automnes,  
Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,  
Je fermerai partout portières et volets  
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.  
(Baudelaire, 1964: 154)<sup>14</sup>

En otros casos la derivación se limita a alguna sugestión de imagen, como en *Dolor di denti* (*Dolor de dientes*), donde los versos remiten, aunque solo sea por la idea del diente que habla, a ciertos versos de *L'Avertisseur*:

Questo dente che si lagna  
il mio fango mi rammenta,  
par che gridi: "T'addormenta,  
verme putrido d'amor".  
(Praga, 1969: 177)<sup>15</sup>

Más evidente me parece la lección de Baudelaire en una estrofa de *Musica di Chiesa* (*Música de iglesia*), aún cuando la confrontación lexical parecería excluirla:

Ah per l'uom sventurato appeso ai chiodi,  
quel rimbombo di lodi  
al barbaro che in ciel tranquillamente  
dalla sua gente  
si faceva adorar mentr'ei morìa,  
l'onta rinnova e il mal dell'agonìa!  
(Praga, 1969: 96)<sup>16</sup>

En efecto, la propuesta de una figura de Cristo, víctima sacrificial por voluntad de un Padre cínicamente omnipotente, casi como si el poeta quisiera escindir la unidad católica de la Santa Trinidad y

Alfredo Luzi

aislar el valor de la pasión de Cristo, configurada en los pobres y en los desheredados, está ya presente en una estrofa de *Le Reniement de Saint-Pierre*:

—Ah! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives  
Dans ta simplicité tu priais à genoux  
Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous  
Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives.  
(Baudelaire, 1964: 234)<sup>17</sup>

Los dos poetas ven a Dios en los viejos, en los mendigos, en el dolor y en el llanto. Y persistente es la temática de los ojos, como resulta evidente al realizar una serie de cotejos:

En *Alla poverella della chiesa*:

chi abbandona, oltre il mondo, il crocefisso,  
non entra in Chiesa, ma ti guarda fisso,  
e l'ignoto Signor nel tuo lo vede  
occhio pieno di morte, e pien di fede.  
(Praga, 1969: 159)<sup>18</sup>

En *Les petites vieilles*:

Tout cassés  
qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,  
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit;  
Ils ont les yeux divins de la petite fille  
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.  
[.....]  
Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes  
Pour celui que l'austère Infortune allaita!  
(Baudelaire, 1964: 168-170)<sup>19</sup>

En *Se tu fossi seduta al fianco mio*:

*El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas*

se vedessi i tuoi cari occhi profondi  
quando, al vuoto del cor, mi sento un esule  
di tutti i mondi.

(Praga, 1969: 193)<sup>20</sup>

En *Madrigal triste*:

Je t'aime quand ton grand oeil verse  
une eau chaude comme le sang.

(Baudelaire, 1964: 338)<sup>21</sup>

En *Miss Vh...ter*:

Ben mi dicea quel tuo sguardo profondo  
che ti chiamava a sé l'occulto mondo—

(Praga, 1969: 193)<sup>22</sup>

En *Le poison*:

Le poison qui découle  
de tes yeux, de tes yeux verts,  
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers.

(Baudelaire, 1964: 88)<sup>23</sup>

Una influencia baudelairiana, al menos a nivel de construcción de imágenes y de opciones cromáticas, puede distinguirse también en los versos de *Domus-Mundus* que recuerdan, por el ritmo, algunas cadencias de *Le crepuscule du matin*:

Era l'ora del sonno, e del dolore,  
e dei patiboli;  
l'ora che il frate le celle, e l'amore  
lascia i postriboli/  
[.....]



Alfredo Luzi

Dalle cantine stridevano i galli  
col canto rauco;  
e le lanterne erano sgorbii gialli  
sul cielo glauco.

(Praga, 1969: 173)<sup>24</sup>

C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants  
Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents;  
Où, comme un oeil sanglant qui palpite et qui bouge,  
La lampe sur le jour fait une tache rouge;  
[.....]  
Comme un sanglot coupé par un sang écumeux  
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux.

(Baudelaire, 1964: 88)<sup>25</sup>

Así también, en la temática religiosa que se transparenta en un texto como *Nox* ("Dormi nei letti tiepidi / o progenie d'Abel, / e al capezzal ti piovano / sogni di rose e miele"; Praga, 1969: 129)<sup>26</sup>, se puede leer una cierta sugestión del *incipit* de *Abel et Cain* ("Race d'Abel, dors, bois et mange; / Dieu te sourit complaisamment"; Baudelaire, 1964: 236)<sup>27</sup>. Pero, mientras que en el poeta francés el contraste entre los fieles que se vuelven a meter plácidamente en la religión de los antepasados y los innovadores que buscan en la duda un nuevo camino hacia la verdad está condensado en la estructura de oposición "raza de Abel-raza de Caín", en Praga el dualismo está atenuado; el elemento negativo que simboliza el mal está casi ausente, transformado en el simple agujijón de la conciencia de la muerte, de la presencia ineluctable de la nada.

En muchos casos Praga utiliza la fuente de *Fleurs du mal* a través de una *contaminatio* que podría resultar involuntaria y determinada solo por una memoria temático-estilística de las lecturas realizadas. Es el caso de *Seraphina* (Praga, 1969: 148-152), donde la oposición constitutiva "alcoba-ataúd", condensación realista del tema romántico "amor y muerte", hace eco al par

*El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas*

“bière-alcôve” de *Les deux bonnes soeurs* (Baudelaire, 1964: 220; *Las dos buenas hermanas*, Baudelaire, 2006: 315), mientras que el tema de la putrefacción de la carne es tratado por algunos versos de *Une charogne* (Baudelaire, 1964: 56; *Una carroña*, Baudelaire, 2006: 71). El gusto de lo macabro y de las imágenes mortuorias vuelve en *Vendetta postuma* (*Venganza póstuma*):

Quando sarai nel freddo monumento  
immobile e stecchita,  
se ti resta nel cranio un sentimento  
di questa vita,  
ripenserai l'alcova e il letticciuolo  
dei nostri lunghi amori  
[.....]  
E allora sentirai l'onda dei vermi  
salir nel tenebrore,  
e colla gioia di affamati infermi  
morderti il cuore.  
(Praga, 1969: 179-180)<sup>28</sup>

Es casi una ‘copia de Baudelaire’, construida según *Remords posthume*:

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,  
Au fond d'un monument construit en marbre noir,  
Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir  
Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse;  
[.....]  
Te dira: “Que vous sert, courtisane imparfaite,  
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts?”  
Et le ver rongera ta peau comme un remors.  
(Baudelaire, 1964: 62)<sup>29</sup>

Sin embargo, Praga prefiere insistir, no sobre la interioridad, sino sobre la conflictividad de la relación entre dos, y elige el remordi-

Alfredo Luzi

miento en lugar de la venganza. Así también, el inicio de *La festa e l'alcova* (“Ella era nuda come un fior d'Iddio / liberamente nei campi sbocciato”, Praga, 1969: 121; *La fiesta y la alcoba*: “Ella estaba desnuda como una flor de Dios / libremente nacida en los campos”) repite el comienzo de *Les bijoux* (“La très-chère était nue, et, connaissant mon coeur”, Baudelaire, 1964: 282; *Las joyas*: “La muy amada estaba desnuda, y, conociendo mi corazón”, Baudelaire, 2006: 55). Y en el arranque de *Tentazioni* se pueden oír los versos finales de *A Celle qui est trop gaie*:

Vorrei, fanciulla, esser nel tuo corsetto,  
e, come un serpe ai dì di luglio, in giri  
voluttuosi errarti intorno al petto:  
errarti intorno al petto, o bella amica,  
ma con gioia pudica;  
e non baciarti, e tener gli occhi chiusi,  
sol nei profumi assorto,  
per le tue membra candide diffusi.  
(Praga, 1969: 124)<sup>30</sup>

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

Pour châtier ta chair joyeuse  
pour meurtrir ton sein pardonné,  
Et faire à ton flanc étonné  
une blessure large et creuse.  
(Baudelaire, 1964: 282)<sup>31</sup>

Por cierto que, de la confrontación temática, estructural e inspirativa, al tratar de aclarar en perspectiva los límites del intento de Praga, la grandeza de Baudelaire aparece como resultado de una gran genialidad poética. Por su parte, Praga,

### *El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas*

habiendo encontrado en Baudelaire el modelo más epatante de rebeldía contra la vieja retórica de lo bueno y lo bello y del ejemplo más alto de renovación estilística, contribuyó no poco a proponer un nuevo modo de afrontar la relación entre vida y literatura y a abrir la cultura italiana hacia perspectivas europeas.

*Traducción de María Troiano de Echegaray*

#### **Notas**

---

<sup>1</sup> En 1882, tras la modificación de la ley electoral, podían votar los ciudadanos varones que fueran mayores de 21 años y que hubieran aprobado un examen previsto para el segundo año de las escuelas primarias, por lo cual, en sentido estricto, se refería a aquellos que supiesen leer y escribir.

<sup>2</sup> SPA es una sigla que significa “Società Per Azioni” y los números indican el rápido aumento de estas sociedades, que tenían autonomía jurídica y cuya presencia era un índice del desarrollo comercial de un país.

<sup>3</sup> “¡He aquí que cada año que pasa nos roba / en la veloz huída, / alguna sagrada costumbre de nuestros antepasados! / Terminaron las serenatas, y de la cola / el ondear venerable, / la épica ha muerto, y del teatro Fiando / ya amenaza el hado, / y caerá de los Figini el porticado...” Salvo otras indicaciones, las traducciones al español de los poemas italianos y las notas explicativas son de la traductora del artículo (N. de la Traductora). La “cola” del poema refiere a los largos vestidos de las damas que ondeaban al caminar. El Teatro Fiando de Milán fue sucesor del llamado Teatro Social, el primer edificio erigido en Sondrio (1824) según planos del arquitecto “real” Luigi Canonica y que fue el referente urbanístico para el alineamiento de los posteriores edificios del Ochocientos, en particular de los teatros. En tanto, el porticado de los Figini se refiere al “Coperto dei Figini”, los pórticos que rodeaban por el norte y el este la plaza del *Duomo*, en Milán, construidos en 1467 por encargo de Pietro Figino y que por 400 largos años constituyeron un lugar de encuentro para los milaneses, así como la sede de famosos negocios, entre ellos el Café Campari. El porticado fue demolido en 1864 para ampliar la plaza y construir la Galería *Vittorio Emanuele II*.

---

<sup>4</sup> “¡Zapas, hachas, barretas, / arietes, martillos, / instrumentos de estrago y de ruina / el imperio es vuestro! ¡Oh, tiempos agitados! / La humanidad camina / tan rápida que parece ir sobre una pendiente. / Surge cada día alguna casa blanca / gravada con decoraciones anticuadas. / Hachas, zapas, arietes. / Desmantelad, abatid y alegre y libre / suene la oda a la cal y a la avenida! Lloren también los poetas. La progenie de los lobos y de las marranas / es hoy soberana y, mientras tanto, las paredes / de la vieja ciudad tienen un perfil / descompuesto y tétrico, —semejante al metro / de estas estrofas”.

<sup>5</sup> “El viejo París no está más (la forma de una ciudad / cambia más rápido, ¡ay!, que el corazón de mortal); / Veo solo en espíritu todo este campo de barracas, / este montón de capiteles dibujados y columnas, / pastos, grandes bloques enmohecidos por el agua de los charcos, / y, brillando en los cristales, la baratija confusa. [...] / ¡: París cambia! ¡pero, en mi melancolía nada / cambió de lugar! Palacios nuevos, andamios, bloques, / barrios viejos, todo para mí se vuelve alegoría, / y mis recuerdos queridos son más pesados que rocas” (Baudelaire, 2006: 230-231).

<sup>6</sup> “¡Oh, Muerte, vieja capitana, ya es tiempo! ¡Levemos el ancla! / Este país nos hastía, ¡oh, Muerte! ¡Preparémonos! / ¡Si el cielo y la mar son negros como la tinta, / nuestros corazones, que tú conoces, están llenos de luz! / ¡Viértenos tu veneno para que nos reconforte! / Este fuego tanto nos quema el cerebro, que queremos / sumergirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, / ¿qué importa? ¡Al fondo de lo Desconocido, para encontrar lo *nuevo!*” (Baudelaire, 2006: 363).

<sup>7</sup> “La Bohemia, que se debería llamar la “Doctrina del boulevard de los Italianos”, se compone de jóvenes de más de veinte años pero que no llegan a los treinta, todos hombres de ingenio a su modo, poco conocidos todavía pero que se harán conocer”.

<sup>8</sup> Las *frini* son cortesanas, meretrices. El sustantivo proviene de Φρύνη, Friné, sobrenombre de Mnesarete, famosa y bellísima cortesana griega que fue amante de Filipo II, de Alejandro Magno y del escultor Praxiteles, quien la esculpió representando a la diosa Venus en dos estatuas, una puesta en el santuario de Delfos y la otra en Tespias.

<sup>9</sup> “Oh lector enemigo, canto el Aburrimiento, / la herencia de la duda y de lo ignoto, / [...] Canto la exaltación de los baños de azul / y el ideal que se ahoga en el fango.... / No escarnezcas, hermano, mi susurro, / si alguna vez lloro”.

<sup>10</sup> “¡Es el Hastío! [...] Tú lo conoces, lector, ese monstruo delicado, —Hipócrita lector, —mi semejante, —¡mi hermano!” (Baudelaire, 2006: 9).

<sup>11</sup> “Cuán hermosa es la tarde en los montes! / ¿Recuerdas? ... ¿recuerdas cuando saboreábamos los rápidos atardeceres, / y volvíamos del brazo, y susurrando: / ¡cuán hermosa es la tarde en los montes? / ¡Oh paz, oh soledad, oh dulzuras! / Tú apoyabas los piecitos en el hogar, / y yo la cabeza entre tus caricias; / y el feliz grillo era nuestro cómplice: / ¡oh paz, oh soledad, o dulzuras!”

<sup>12</sup> “Madre de los recuerdos, amante de las amantes, / ¡Oh, tú, todos mis placeres! ¡Oh tú, todos mis deberes! / Tú recordarás la belleza de las caricias, / la dulzura del hogar y el encanto de las tardes, / ¡Madre de los recuerdos, amante de las amantes! / ¡Las tardes iluminadas por el carbón que ardía, / y las tardes en el balcón, veladas de vapores rosados./ ¡Cuan dulce me era tu seno! y ¡qué bueno tu corazón! / Nos hemos dicho con frecuencia cosas perdurables / en las tardes iluminadas por el carbón que ardía./ ¡Qué hermosos son los soles en las cálidas tardes! / [...] Y tus pies se adormecían en mis manos fraternas. / [...] -¡Oh, juramentos! ¡oh, perfumes! ¡oh, besos infinitos!” (Baudelaire, 2006: 85-87).

<sup>13</sup> “Venga enero, el plácido / mes de lluvias y nieves, / venga, y yo cerraré la puerta: / ¡oh días inertes y breves, / vidrios empañados, y amables / grillos del hogar! / Quiero la puerta clavar, / al invierno quiero yo cantar”.

<sup>14</sup> “Yo veré las primaveras, los veranos, los otoños, / y cuando llegue el invierno de nieves monótonas, / cerraré por todas partes puertas y postigos / para edificar en la noche mis feéricos palacios” (Baudelaire, 2006: 219).

<sup>15</sup> “Este diente que se lamenta / mi fango me recuerda, / parece que gritara: ‘Duérmete, / gusano pútrido de amor”.

<sup>16</sup> “¡Ah, para el hombre desdichado colgado de los clavos, / aquel fragor de elogios / al bárbaro que en el cielo tranquilamente / por su gente / se hacía adorar mientras él moría, / la afrenta renueva y el mal de la agonía!”

<sup>17</sup> “¡Ah, Jesús! ¡Acuérdate del Huerto de los Olivos! / En tu simplicidad rezabas de rodillas / a Aquel que en su cielo reía del ruido de los clavos / que innobles verdugos hundían en tus carnes vivas” (Baudelaire, 2006: 331).

---

<sup>18</sup> “Quien abandona, además del mundo, el crucifijo, / no entra en la iglesia, pero mira fijo, / y el ignoto Señor en el tuyo lo ve / ojo lleno de muerte, y lleno de fe”.

<sup>19</sup> “Rotas / como están, tienen ojos penetrantes como punzones, / brillantes como pozos donde el agua duerme de noche; / tienen los ojos divinos de la niña / que se asombra y se ríe de todo lo que relumbra/ [...] ¡En esos ojos misteriosos hay hechizos invencibles / para quien fue amamantado por la austera mala Suerte!” (Baudelaire, 2006: 239-241).

<sup>20</sup> “*Si estuvieras sentada a mi lado.* [...] “si viera tus queridos ojos profundos / cuando, ante el vacío del corazón, me siento un exiliado / de todos los mundos”.

<sup>21</sup> “Yo te amo cuando tus ojos derraman / un agua caliente como la sangre” (Baudelaire, 2006: 145).

<sup>22</sup> “Bien me decía aquella tu mirada profunda / que te llamaba para sí el mundo oculto”.

<sup>23</sup> “El veneno que fluye / de tus ojos, de tus ojos verdes, / lagos donde mi alma tiembla y se ve al revés” (Baudelaire, 2006: 117).

<sup>24</sup> “Era la hora del sueño, y del dolor, / y de los patíbulos; / la hora en que el fraile las celdas, y el amor / deja los prostíbulos. / [...] Desde los sótanos desentonaban los gallos / con el canto ronco; / y las linternas eran garabatos amarillos / en el cielo glauco”.

<sup>25</sup> *Crepúsculo de la mañana*: “Era la hora en que el enjambre de maléficos sueños / retuerce en sus almohadas a los adolescentes morenos; / cuando, como un ojo sangrante que palpita y se mueve, / la lámpara deja sobre el día una mancha roja; [...] como un sollozo cortado por sangre espumosa / el canto del gallo, a lo lejos, desgarrar el aire nublado” (Baudelaire, 2006: 275).

<sup>26</sup> “Duerme en los lechos tibios / oh progenie de Abel, / y a la cabecera te lluevan / sueños de rosa y miel”.

<sup>27</sup> *Abel y Caín*: “Raza de Abel, duerme, bebe y come; / Dios te sonrío complaciente” (Baudelaire, 2006: 333).

<sup>28</sup> “Cuando estarás en el frío monumento / inmóvil y seco / si te queda en el cráneo un sentimiento / de esta vida, / volverás a pensar en la alcoba y el pequeño lecho / de nuestros largos amores / [...] Y entonces sentirás la onda de los gusanos / subir en la oscura tenebrosidad, / y con la alegría de hambrientos enfermos / morderte el corazón”.

<sup>29</sup> *Remordimiento póstumo*: “Cuando duermas, mi bella tenebrosa, / en el fondo de un monumento hecho de mármol negro, / y cuando no

tengas por alcoba y morada / más que una cueva húmeda y una fosa hueca; / [...] Te dirá: “¿De qué te sirve, cortesana imperfecta, / haber ignorado lo que lloran los muertos?”. Y el gusano roerá tu piel como un remordimiento” (Baudelaire, 2006: 81-83).

<sup>30</sup> “Quisiera, muchacha, estar en tu corpiño, / y, como una serpiente de los días de julio, en giros / voluptuosos vagarte alrededor del pecho: / vagarte alrededor del pecho, oh bella amiga, / pero con alegría púdica; / y no besarte, y tener los ojos cerrados, / solo en los perfumes absorto, / por tus miembros puros difusos”.

<sup>31</sup> *A la que es demasiado alegre*: “Así, una noche querría, / cuando suene la hora del placer, / hacia los tesoros de tu cuerpo, / arrastrarme sin ruido, como un cobarde, / para castigar tu carne alegre / para lastimar tu pecho perdonado / y hacer en tu costado despierto / una herida ancha y profunda (Baudelaire, 2006: 103-105).

## Bibliografía

- ARRIGHI, C., *La Scapigliatura e il 6 febbraio*. Milano: Sonzogno, 1862.
- BALZAC, Honoré de, *Un prince de la Bohême*, 1840.
- BAUDELAIRE, C., *I fiori del male*. Trad. de Luigi De Nardis, versión bilingüe. Milano: Feltrinelli, 1964.
- , *Las flores del mal*. Trad., notas e introducción de Américo Cristófalo, edición bilingüe. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- BENJAMIN, W., *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, 1962.
- BOITO, A., *Il libro dei versi*. Torino, 1877.
- DUBY, G. / MANDROU, R., *Storia della civiltà francese*. Milano: Mondadori, 1968.
- KIERKEGAARD, S., *Aut-Aut*. Milano : Mondadori, 1963.
- MARIANI, G., *Storia della Scapigliatura*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1978.
- PETRUCCIANI, M., *Emilio Praga*,. Torino: Einaudi, 1962.
- POULET, G., *Le metamorfosi del cerchio*. Milano: Rizzoli, 1971.
- PRAGA, E., *Poesie*. Bari: Laterza, 1969.
- , *Le memorie del presbitero*, en: *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*. Milano-Napoli: Rlcciardi, 1961, tomo I, p. 474.