

Lecturas sobre “Paysage”: la presencia de Charles Baudelaire en Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Octavio Paz¹

Daniela Evangelina Chazarreta*

CONICET - Universidad Nacional de La Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 23-09-2025 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-11-2025

RESUMEN

¿Por qué Charles Baudelaire ha tenido tanta trascendencia entre los poetas hispanoamericanos del siglo XX? ¿Qué apremios estéticos y existenciales hallan eco en las búsquedas de los escritores de la talla de Alejo Carpentier (1904-1980), José Lezama Lima (1910-1976) y Octavio Paz (1914-1998)? Lejos de responder vastamente estas preguntas, nos acercamos a ellas desde la poética del espacio presente en “Paysage”, pues los tres escritores mencionados han tomado como subtexto este poema y lo han traducido en sus estéticas arraigadas en una impronta muy significativa en la literatura hispanoamericana: la dicotomía naturaleza-ciudad que inaugura Charles Baudelaire (Hamburger 1991) y, con ella, una de las aristas más productivas del arte moderno.

PALABRAS CLAVE

Charles Baudelaire; Alejo Carpentier; José Lezama Lima; Octavio Paz; espacio.

“Paysage”’s readings: Charles Baudelaire’s presence in Alejo Carpentier, José Lezama Lima and Octavio Paz

¹ Hemos realizado un primer acercamiento a esta temática en la ponencia “Baudelaire al filo de la modernidad: lecturas de Alejo Carpentier y Octavio Paz sobre los paisajes urbanos” presentada en el contexto del VI Congreso Internacional de Literatura Francesa y Francófona y las XXV Jornadas Nacionales de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona organizado por la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFF) y la Universidad Nacional de Mar del Plata entre los días 9 y 11 de mayo de 2024, en la hermosa ciudad de Mar del Plata. Este artículo es parte, además, del plan de trabajo llevado adelante como investigadora del CONICET; retomo, vinculo, amplío y proyecto, entonces, parte de la labor presente en *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima* (2012), “Geografías imaginarias y tradición clásica en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier” (2024) y “Dilemas del otro: figuras del espacio en la poesía de Octavio Paz (1962-1968)” (2024).

ABSTRACT

What is the reason Charles Baudelaire is so transcendent for Latin American poets in the last century? What aesthetic and existential issues take place in Alejo Carpentier (1904-1980), José Lezama Lima (1910-1976) and Octavio Paz (1914-1998) research? Far away from answering these questions we get close to them from space poetics within “Paysage”. The three writers took this poem as subtext and had translated it through their aesthetics taking root in an important question into the Latin American Literature: the nature – city dichotomy taken from Charles Baudelaire (Hamburger 1991); that is to say: one of the most important and productive topics in modern art.

KEYWORDS

Charles Baudelaire; Alejo Carpentier; José Lezama Lima; Octavio Paz; space

I. Desde el marco teórico

¿Por qué Charles Baudelaire ha tenido tanta trascendencia entre los poetas hispanoamericanos del siglo XX? ¿Qué apremios estéticos y existenciales hallan eco en las búsquedas de los escritores de la talla de Alejo Carpentier (1904-1980), José Lezama Lima (1910-1976) y Octavio Paz (1914-1998)?²

Lejos de responder vastamente estas preguntas, nos acercamos a ellas desde la poética del espacio presente en “Paysage”, pues los tres escritores mencionados han tomado como subtexto este poema y lo han traducido en sus estéticas arraigadas en una impronta muy significativa en la literatura hispanoamericana: la dicotomía naturaleza-ciudad que inaugura Charles Baudelaire (Hamburger 1991) y, con ella, una de las aristas más productivas del arte moderno.

II. “Paysage”

¿Qué nos interesa, entonces, revisar de “Paysage”?³ Si bien existen diversas líneas de lectura, nuestra mirada se enfoca en la poética del espacio. Por una parte, nos atañe retomar un tópico resignificado en las estéticas de José Lezama Lima, Octavio Paz y Alejo Carpentier: el balcón-ventana; y, por otra, la resemantización de la categoría del paisaje, que lo ubica en uno de los grandes hallazgos de la estética baudelaireana: la de la ciudad moderna, tal como lo ha mencionado gran parte de la crítica.

² Un antecedente inspirador de este artículo es el texto de Cecilia Enjuto-Rangel, “Broken Presents: The Modern City in Ruins in Baudelaire, Cernuda, and Paz” (2007) quien considera el tópico de la ciudad como ruina en los poetas mencionados. Si bien la perspectiva y el corpus difieren, la idea de comparar estos escritores emerge en gran parte de la lectura de este artículo.

³ Según Roger Pearson (2021: 417), el poema fue publicado inicialmente bajo el título “Paysage parisien” en *Le Présent*, 1857. En nuestra lectura, seguimos principalmente a los siguientes críticos: Lee (2004), Hamburger (1991), Pearson (2021), Diego (2009) y Wright (2005).

Como se sabe, el poema introduce y prologa la sección “Tableaux parisiens” (“Cuadros parisinos”) incluida en la segunda edición de *Les Fleurs du Mal* (1861).⁴ El tópico del balcón-ventana es símbolo de la perspectiva contemplativa, de un sujeto que evoca y traduce la percepción estética y la apropiación de un espacio y se inserta, además, en una alta tradición occidental iniciada en el cuadro como ventana del Renacimiento. En el siglo de *Las flores del mal* (siglo XIX), el tópico asume instancias metadiscursivas al explorar las competencias del punto de vista y la elevación por encima del entorno (García Moggia 2013); en esta etapa, el motivo del balcón trasciende las artes plásticas y se hace presente también en la literatura y en la música, como en “Le balcon” (1890) de Claude Debussy inspirado en el poema homónimo de Baudelaire.⁵ Los “cuadros parisinos” de Baudelaire reemplazarían, incluso, a los cuadros de la naturaleza de las décadas anteriores (Wright 2005; Lee 2004). La idea de elaborar pinturas de París no era nueva: como señala Barbara Wright, en la literatura se remonta a *Tableau de Paris* (1781) de Louis-Sébastien Mercier y en pintura –como ya, en parte, mencionamos– con la vista urbana desde una ventana que se presenta, principalmente, en la estética holandesa del siglo XVII y la italiana del XVIII (2005: 42). Baudelaire, pues, se engarza en ambas disciplinas: desde el título (“Paysage”) evoca el paisaje pictórico y desde la literatura, el género bucólico:

Je veux, pour composer chastement mes églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers, écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
(Baudelaire 1997: 328).⁶

Es muy significativo que, en este caso y a partir de la mención de la égloga, Baudelaire resemanice el género del paisaje y lo transforme en un paisaje urbano (Lee 2004: 111; Wright 2005: 42) revisando, por cierto, el concepto de ciudad e instalándose en la cosmovisión del urbanismo finisecular encauzado en una fuerte distinción entre campo y ciudad (Lee 2004: 111). El célebre poeta francés confronta, además, el designio tradicional de paisaje y traslada la actitud estética e idílica hacia la ciudad en lugar de los escenarios pastorales o campesinos (Lee 2004: 112). Es importante aclarar que hasta aquel entonces lo pintoresco involucraba

⁴ Como se sabe, la primera edición del poemario (1857) fue en parte censurada luego de ser juzgada como una afrenta a la moral pública y acarreando, además, publicidad vejatoria y escándalo a la figura del poeta (Wright 2005: 31). La segunda edición (1861) recoge los poemas condenados y agrega otros treinta y cinco. La sección “Tableaux parisiens” a la que pertenece “Paysage” corresponde a una incorporación de esta segunda edición. Baudelaire pretendía publicar una edición definitiva que saldría a la luz póstumamente, en 1868.

⁵ La pieza forma parte de *Cinq Poèmes de Baudelaire* compuesta entre 1888 y 1890.

⁶ Seguimos la traducción de Américo Cristófalo: “Quiero, para componer castamente mis églogas, / dormir cerca del cielo, como los astrólogos, / y, vecino de campanarios, escuchar en sueños / sus himnos solemnes llevados por el viento” (Baudelaire 2006: 219).

exclusivamente escenas naturales resultantes del imaginario bucólico. A los escritores hispanoamericanos que nos convocan les interesa justamente esta capacidad propia del artista de crear un espacio a partir de su perspectiva subjetiva o percepción:⁷

Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
Les fleuves de charbon monter au firmament
Et la lune verser son pâle enchantement.
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 féériques palais.
Alors je rêverai des horizons bleuâtres,
Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,
Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin.
L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.
(Baudelaire 1997: 328-330)⁸

La ciudad moderna –tal como lo menciona David Frisby (2007)– representa uno de los grandes hallazgos de la poesía de Charles Baudelaire. No solo se trata de la construcción de paisajes urbanos, sino de un singular modo de percibir que constituye, además, a la modernidad. Esta categoría fue definida por el sociólogo británico en *Cityscapes of Modernity* (2001) (traducido como *Paisajes urbanos de la modernidad* en 2007) y resulta

⁷ En palabras de Barbara Wright, “the goal is the creation, not the reproduction, of the real” (2005: 42).

⁸ “Las manos en el mentón, desde lo alto de mi buhardilla, / veré el taller que canta y parlotea, / los caños, los campanarios, esos mástiles de la ciudad, / y los grandes cielos que hacen soñar con lo eterno. // A través de la bruma, es dulce ver nacer / la estrella en el azul, la luz en la ventana, / los ríos de carbón que suben al cielo / y la luna que derrama su pálido encanto. / Veré las primaveras, los veranos, los otoños, / y cuando llegue el invierno de nieves monótonas, / voy a cerrar en todas partes puertas y celosías / para construir en la noche mis palacios mágicos. / Entonces voy a soñar con horizontes azules, / jardines, chorros de agua llorando en las rocas, / besos, pájaros que cantan día y noche, / y todo lo que el Idilio tiene de infantil. / El bullicio, golpeando inútil contra los cristales, / no me hará levantar la frente del pupitre, / porque voy a estar hundido en el placer / de evocar la primavera con mi voluntad, / y sacar un sol de mi corazón y crear / con mis pensamientos ardientes una atmósfera tibia” (Baudelaire 2006: 219- 221).

fundamental en tanto traduce la modernidad, pues no existe noción más clara que la conjugue: “la ciudad era el escenario crucial donde se intensificaban las características de la modernidad, con la correspondiente transformación de la experiencia humana” (Frisby 2007: 16). Esta experiencia se plasma en lo que Frisby denomina *cityscapes*, es decir, paisajes urbanos en los que la imagen de la ciudad surge mediante la disposición y formación de masas tal y como sucede en el paisaje natural a partir del agrupamiento de vegetación o de masas montañosas (2007: 16).

En la modernidad, entonces, se produce un cambio en el observador de la ciudad y en las prácticas asociadas a esta observación (Frisby 2007: 17), por lo que la mirada también se transforma en objeto de contemplación y reflexión. De allí que “Paysage” de Charles Baudelaire asoma, a partir de la intertextualidad, en el primer capítulo de *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, en “El balcón” de *Ladera este* (1969) de Octavio Paz y en “Rueda el cielo” de *Enemigo rumor* (1941) de José Lezama Lima. En ellos, el punto de vista que representa el tópico de balcón-ventana es símbolo de la modernidad. En Octavio Paz y en Alejo Carpentier, la ciudad es la figura que representa la coyuntura del sujeto moderno atravesado por un cambio en la experiencia del tiempo y el espacio, caracterizados por la fugacidad y transitoriedad.⁹ Se construye, además, a partir de una antítesis con la naturaleza y se constituye en un *locus* de enunciación y episteme desde el que se edifican estas estéticas que la toman como punto de partida.

III. “El balcón” de Octavio Paz. La ciudad como símbolo del destierro

Uno de los cimientos más significativos de *Ladera este* y *Hacia el comienzo* (1962-1968) es la inquebrantable interpelación acerca de los modos occidentales de ver y de construir al otro cultural.¹⁰ Esta cuestión se plantea de un modo muy singular en “El balcón”, poema que inaugura el primero de los poemarios mencionados. Se trata de un texto en el que nos encontramos con un sujeto poético que avizora y examina la ciudad otra (Delhi) desde el tumulto, el caos, la indefinición, las multitudes y la incomprendición. La coyuntura de estar en una ciudad extranjera y en una cultura ajena y tan diferente apremia al sujeto poético, despertando y profundizando en él la

⁹ En la utilización de figura seguimos a Graciela Silvestri quien incorpora esta categoría (tomada de Erich Auerbach) para dar cuenta de las diversas representaciones y constituciones del espacio (Silvestri 2011).

¹⁰ Los poemarios mencionados constituyan originalmente un solo volumen; en las *Obras completas* editadas por Octavio Paz aparecen por separado. Todas las citas se harán de esta edición: Paz, Octavio (1997) *Obra poética I. Obras completas*. Edición del autor. México: Círculo de Lectores – Fondo de Cultura Económica, t. 11. Segunda edición. Estos poemas fueron escritos entre 1962 y 1968, durante la permanencia de Octavio Paz en la India como embajador y son producto, también, de recorridos, trayectos e incursiones por Afganistán y Ceilán.

experiencia de la soledad propia de la modernidad y que Paz ha señalado vastamente en su obra:¹¹

Forjado en la dicotomía exterior e interior presente en “Paysage”, este texto se diseña cardinalmente sobre la figura del balcón que introduce prerrogativas fundamentales del poemario paciano, pues simboliza la perspectiva occidental, el modo occidental de mirar al otro. Como el poema de “Tableaux parisiens”, se trata de un texto introductorio. En este caso se prologan las escenas que construyen la arquitectura de la bitácora sobre Oriente entramada en las significaciones y lazos entre espacio y otredad. La figura del balcón, incluso, se amalgama con otras dos: el panorama y la ciudad moderna.¹²

Quieta
en mitad de la noche
no a la deriva de los siglos
no tendida
 clavada
como idea fija
en el centro de la incandescencia
Delhi

El balcón bosqueja, por cierto, la distancia entre sujeto poético y otredad (también presente en el panorama).¹³ La ciudad de Delhi se emplaza

¹¹ Indudablemente, la obra que expresa con más contundencia esta temática es *El laberinto de la soledad* (1950), pero también en *El arco y la lira* nos encontramos con pasajes que indagan el vínculo estrecho entre soledad y modernidad.

¹² En la distinción que utilizamos de panorama seguimos a Michel Collot quien lo define en antagonismo con el paisaje, como un espacio no habitado ni vivenciado (2010: 196).

¹³ En el epílogo de la segunda edición de *El arco y la lira*, “Signos en rotación”, Octavio Paz afirma que una de las indagaciones fundamentales de la poesía es la búsqueda de los otros, de la otredad (1972: 261) entendida como lo que se distingue del sujeto y como lo trascendente (1972: 266). En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), Paz indaga los vínculos entre otredad y cultura.

a partir de la indefinición y de tópicos inscriptos en la noción de ciudad moderna occidental (como el de la multitud):

Es el verano
marejada que se derrama
Oigo la vibración del cielo bajo
sobre los llanos en letargo
Masas enormes cóncavas obscenas
nubes llenas de insectos
aplastan
 indecisos bultos enanos
(Paz 1997: 343).

La ciudad moderna representa, en primer lugar, el recinto citadino oriental transformándose en imagen de las características propias del hombre moderno como la alienación, presente en el poema en su modalidad extrema: la condición de extranjería o destierro que acentúa la soledad.¹⁴ En segundo lugar, “es la encarnación material de una decisiva conciencia moderna” (Williams 2001: 298), constituyéndose –en la estética de Paz– en símbolo de la perspectiva desde la cual el sujeto poético emplaza su mirada sobre el otro: la ciudad moderna es el contexto de enunciación (enlazándose con el balcón y con el panorama), el paradigma y episteme del sujeto poético.¹⁵

“El balcón” se cimienta sobre la intertextualidad ya señalada: se hacen referencias a Lin-Yu y a Luis de Góngora (Octavio Paz 1997: 541). La presencia de Baudelaire está en el título del poema evocando la estética de *Les Fleurs du Mal*.¹⁶ Estos poetas traen algunos de los tópicos ya mencionados: el destierro, la ciudad moderna y la soledad. El motivo del balcón retoma, entonces, la estética presente en los “Cuadros parisinos” considerada en el apartado anterior, vinculándose, por lo tanto, al tratamiento del tópico del balcón-ventana propio de fines del siglo XIX. Paz toma del poema de Baudelaire tanto el motivo de la contemplación (Giraud

¹⁴ En “Signos en rotación”, Paz enlaza la errancia y la dispersión con la experiencia del espacio en la modernidad (Paz 1972: 260).

¹⁵ Paz percibe Oriente, efectivamente desde una mirada imperialista (González Ormerod 2014: 532) y eurocéntrica (López Cafaggi 2017); lo relevante -y lo que queremos subrayar- es que exhibe esta perspectiva, no la oculta, sino que muestra los andamios y clavijas que constituyen a este sujeto moderno occidental y artista presente en los poemarios.

¹⁶ Nos referimos al poema “Le balcon”. La figura de Baudelaire es central en la estética de Octavio Paz. Tanto *El arco y la lira* como *Los hijos del limo* –ensayos cruciales de la poética paciana– están surcados por una presencia constante del poeta francés. “Lago” de *Libertad bajo palabra*, por ejemplo, tiene como epígrafe algunos versos de “Rêve parisien” (cf. Chazarreta 2024a). Si bien Paz se ha referido a Baudelaire en distintas instancias, consideramos que la siguiente cita es sumamente significativa y explícita en cuanto al lugar que el poeta francés tenía en su obra: “Nuestra modernidad no es la de Baudelaire, pero sin ella la nuestra no existiría: somos sus descendientes. Su visión del arte moderno nos sigue inspirando y sigue siendo un instrumento poderoso para comprender el arte de su época y el de la nuestra. Fue el primero en señalar que el arte moderno está fundado no en principios eternos o metahistóricos sino en la temporalidad misma” (2001: 193).

2014: 342) como la presencia de imágenes visuales y auditivas que gestionan el lazo entre exterior e interior. El estribillo “acodado en el balcón” consigna la actitud contemplativa (tópico de fines del siglo XIX) presente en “Paysage”: “le deux mains au menton, du haut da ma mansarde”. Entramado con una larga tradición, este tópico indaga tanto el punto de vista como la elevación por encima del entorno describiendo la ciudad “desde una distante altura” (Bradu 2012: 103). Como hemos mencionado anteriormente, Baudelaire inicia la poesía de la ciudad moderna a partir de una dicotomía en la cual la naturaleza simboliza lo ideal y la ciudad representa la decadencia y los vicios de la sociedad moderna (Hamburguer 1991: 273).

La figura del balcón, entonces, remarca la preocupación y revisión de los modos de mirar y percibir al otro cultural que se retoma en el resto del poemario. El panorama (con el que se enlaza y resalta, incluso, la distancia) y la ciudad moderna traducen la experiencia de Delhi a partir de una percepción caótica y extraña. Lo que nos resulta sumamente significativo es cómo la estética de Paz retoma el planteo baudelaireano para expresar que tanto el tópico del balcón-ventana como la ciudad moderna occidental simbolizan el paradigma desde el que se mira la otredad y los modos de representación heredados que ello conlleva a partir de una percepción nueva y vívida (Williams 2001: 292).

IV. La ciudad moderna en *Los pasos perdidos*

Así como en la segunda etapa de Octavio Paz, la ciudad moderna conjuga la episteme de la modernidad occidental y, con ello, los modos de percepción de la otredad, en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, la ciudad moderna occidental se distingue de la ciudad latinoamericana en la cual la naturaleza –con visajes mundonovistas tomados de Oswald Spengler– tiene un protagonismo sumamente productivo en la construcción de la identidad latinoamericana.¹⁷

La narración construye un periplo que inicia en la ciudad moderna para internarse luego en la ciudad latinoamericana y posteriormente en la selva. El espacio –trabajado desde el arquetipo– guarda, por cierto, una enorme ligazón con el narrador. De este modo, la ciudad moderna representa los paradigmas exógenos a la cultura latinoamericana que emerge en lazo íntimo con la naturaleza a través del paisaje (Carpentier 1997b: 32).

En el primer capítulo de *Los pasos perdidos* hay un pasaje muy significativo que se emplaza con la estética de Baudelaire que estamos

¹⁷ *Los pasos perdidos* (1953) emerge de un viaje hacia el interior de la selva venezolana. Alejo Carpentier planifica publicar *El libro de la Gran Sabana* (1947-1948) que nunca salió a la luz y que se transforma, posteriormente, en la narración que nos convoca. Roberto González Echevarría se encarga de remarcar con contundencia que no solo resultó un punto de quiebre y un pasaje en la estética de Carpentier, sino que además fue visceral para la historia de la literatura hispanoamericana (1985: 15).

describiendo,¹⁸ aparecen los tópicos del balcón-ventana y de la contemplación del paisaje urbano a partir de los edificios más emblemáticos:

Apuré un gran vaso de Jerez, resuelto a aturdir al que demasiado reflexionaba dentro de mi cráneo, [...] me asomé a la ventana del cuarto de Ruth [...]. Tras de las grisallas entrevistas al despertar, había llegado el verano, escoltado por sirenas de barco que se respondían de río a río por encima de los edificios. Arriba, entre las evanescencias de una bruma tibia, eran las cumbres de la ciudad: las agujas sin pátina de los templos cristianos, la cúpula de la iglesia ortodoxa, las grandes clínicas donde oficiaban Eminencias Blancas, bajo los entablamentos clásicos, demasiado escorados por la altura, de aquellos arquitectos que, a comienzos del siglo, hubieran perdido el tino ante una dilatación de la verticalidad. Maciza y silenciosa, la funeraria de infinitos corredores parecía una réplica en gris –sinagoga y sala de conciertos por el medio– del inmenso hospital de maternidad, cuya fachada, huérfana de todo ornamento, tenía una hilera de ventanas todas iguales, que yo solía contar los domingos, desde la cama de mi esposa, cuando los temas de conversación escaseaban. Del asfalto de las calles se alzaba un bochorno azuloso de gasolina, atravesado por vahos químicos, que demoraba en patios olientes a desperdicios, donde algún perro jadeante remedaba estiramientos de conejo desollado para hallar vetas de frescor en la tibiaza del piso. El carillón martillaba un Ave María (Carpentier 2010: 17-18).

Además de los tópicos ya mencionados en coincidencia con Baudelaire, podemos agregar la asfixiante atmósfera del “bochorno” del verano y la verticalidad propia de las urbes (“cumbres”, “altura”, “agujas”, “cúpulas”). Si bien el texto de Carpentier agrega también sus matices al dar cuenta de una paleta monocromática imperante (“grisalla”, “bruma”), se emplaza en la noción de ciudad moderna inaugurada por el poeta francés: en primer lugar, porque le interesa subrayar la noción de decadencia ligada a la urbe y, en segundo, porque la diferencia de la ciudad latinoamericana que aparece en el siguiente capítulo.

El autor de *Los pasos perdidos* se ha referido a estas urbes como ciudades “tentaculares”. Sus características principales son la marginalidad de la naturaleza en la experiencia de sus habitantes y la emergencia de “un tipo de hombre, hijo de los tiempos modernos”, tal como lo menciona en “Presencia de la naturaleza” (1952), artículo contemporáneo a la escritura de *Los pasos perdidos*: “Ese desventurado personaje no ha visto un árbol, no ha aspirado la brisa del mar, no ha contemplado un árbol, una planta, en toda una jornada” (1997b: 31-32).

El apremio por lo natural se manifiesta en este capítulo circunscripto en la caracterización de la ciudad moderna a través del hastío, la alienación, las figuras del contrato y de la cárcel que opime a sus habitantes. Esta impronta se opone al resto de la narración en la que la naturaleza va adquiriendo

¹⁸ En 1957, Carpentier publica un artículo celebrando el centenario de la primera edición de *Las flores del mal*. Cf. Carpentier 1997a.

mayor protagonismo hasta transformarse en paisaje, es decir, en espacio habitado y vivido (universo de ideas compartido con Lezama Lima). Ello involucra, en Carpentier, un cambio de paradigma pues, desde el modo de ver occidental y europeo –representado por el tópico del balcón ventana inscripto en la cultura europea– se instaura la figura del paisaje desde donde se contempla a partir de la otredad, desde la trascendencia presente en la naturaleza:

En nuestras ciudades de América Latina, por suerte, nos queda la inestimable riqueza de un contacto con la naturaleza. En La Habana, en Río, es la omnipotencia del mar. En México, los volcanes, tan cercanos aparentemente, ciertas mañanas, que nos parecen situados a media hora de marcha. En Caracas, es la montaña, al cabo de cada calle. Nos basta, en una tarde de ocio, con llegar hasta la Puerta de Caracas y tomar el viejo camino de los españoles, para encontrar un poco más arriba, una naturaleza casi virgen... Poder contemplar, cada semana, un cerro, un bosque, una cascada, el mar, es grande fortuna para el ser humano. (...) una naturaleza que no es la artificial y demasiado cartesiana, de los parques municipales (1997b: 32).

V. “Rueda el cielo” de José Lezama Lima

En el ensayo “Julián del Casal” (1941),¹⁹ José Lezama Lima cita “Paysage” para establecer diferencias con el poeta cubano (La Habana, 1863-1893). Uno de los lugares comunes de la crítica sobre Casal, en aquel momento, consistía en colocarlo siempre a la sombra del poeta francés (Lezama Lima 1988), cuestión que Lezama discute retomando el hilo de la historia de la literatura cubana de modo de reescribirla. Para ello, explicita el lugar que la tradición tiene en ambos poetas.²⁰ Recalca, además, la importancia del paisaje como propiciador y generador de estéticas singulares tanto en Casal como en Baudelaire:²¹ “Así si el mar en Baudelaire es espejo, el paisaje casi siempre es voluntario, intentando trocar sus *pensers brulants* [sic] en una

¹⁹ El ensayo se publica originalmente en *El Nuevo Mundo* (suplemento dominical del diario *El Mundo* de La Habana), en junio de 1941, y posteriormente se incluye en el libro de ensayos *Analecta del reloj* (1953). Seguimos la edición anotada de Arnaldo Cruz-Malavé. Cf. Lezama Lima 2013.

²⁰ “Con esos recuerdos, rodeado de esas tentaciones, Baudelaire podía soportar con una gran elegancia, el peso de una gran tradición. Todo en él parecía desenvolverse dentro de esa amalgama indefinible, en que lo cuantitativo es ya cualitativo, momento estudiado por Descartes, y en que, según su frase, la ceniza se convierte en cristal” (Lezama Lima 1988: 186).

²¹ Lezama considera el lugar fundamental que tiene el paisaje en la cultura americana en su ensayo *La expresión americana* (1957) y también en “Imagen de América Latina” (1972). Para Lezama el paisaje es la apropiación subjetiva del espacio cuya imagen impulsa y nutre las diversas expresiones culturales. Estas ideas están emparentadas con el movimiento mundonovista inspirado en *La decadencia de Occidente* (1918) de Oswald Spengler, que colocó nuevamente al continente americano en el lugar de las promesas del porvenir de la época de entreguerras. Estas ideas serán valoradas por muchos escritores hispanoamericanos a mediados del siglo pasado. Roberto González Echevarría (1993) considera el peso de este ideario en la obra de Alejo Carpentier.

atmósfera calmada (ver «Paysage»)” (Lezama Lima 1988: 189). Según Lezama, Casal recupera de Baudelaire una “inteligencia voluptuosa” que se traduce en una proliferación de insectos y plantas propias del “contorno marino” autóctono, de lo “necesario insular”:²²

Con ese impulso natural, de ligero peso, o impulsado por esas voluptuosidades naturales, según decía el propio Baudelaire, se lanza a rodearse de una fauna y flora, de propia y exquisita pertenencia, entregando un trópico no totalmente habitado, pero sí rápidamente entrevisto (Lezama Lima 1988: 187).

La cita de “Paysage” así como la referencia a un “paisaje líquido” (Lezama Lima 1988: 189) nos permite releer y considerar el poema “Rueda el cielo” de *Enemigo rumor* (1941), poemario coetáneo de “Julián del Casal”. Si bien no se trata de trasladar las ideas vertidas en la ensayística como glosas aclaratorias de los poemas, enfatizamos en que existe un lazo entre ambas instancias atravesadas por preocupaciones y conceptos que mudan de textualidad, pero que son constantes en ambos géneros.

El motivo es, por supuesto, el de la ventana que asoma en los últimos versos del poema:

Rueda el cielo –que no concuerde
su intento y el grácil tiempo–
a recorrer la posesión del clavel
sobre la nuca más fría
de ese alto imperio de siglos.
Rueda el cielo –el aliento le corona
de agua mansa en palacios
silenciosos sobre el río–
a decir su imagen clara.

Su imagen clara.
Va el cielo a presumir
–los mastines desvelados contra el viento–
de un aroma aconsejado.
Rueda el cielo
sobre ese aroma agolpado
en las ventanas
como una oscura potencia
desviada a nuevas tierras.
Rueda el cielo
sobre la extraña flor de este cielo,
de esta flor,
única cárcel:

²² “Eso parece persistir en Casal, que convoca en algunos momentos de su poesía a una delicada fauna. En esos momentos, alejado de los pavos reales y juegos de agua de Versalles, que habían de insistir y dañar la poesía de Darío, Casal ve llegar lentos y correctos a la hora del sueño, animales que parecen ir integrando en su poesía un contorno y una circunstancia de total ajuste central, de propia impulsión [...].” (Lezama Lima 1988: 187-188).

corona sin ruido.
(Lezama Lima 1981: 7-8).

Son dos los motivos que nos permiten vincular “Paysage” con “Rueda el cielo” (además de la referencia en el ensayo “Julián del Casal”): el ya mencionado tópico del balcón-ventana (“sobre ese aroma agolpado / en las ventanas”) y el cielo. Si bien el texto recupera la fruición por el paisaje (presente en ambos), en Lezama el acento y la productividad creativa se desplaza al escenario natural, no al sujeto poético. Se trata de ese “paisaje voluntarioso” (Lezama Lima 1988: 189), resultado del trueque entre “pensamientos ardientes” y una “atmósfera calmada” tomados de “Paysage” y citados en “Julián del Casal”. Esta apropiación e interiorización del espacio convertida en paisaje es lo que toma Lezama de Baudelaire y, a partir de allí, establece algunas diferencias.

Lo más significativo es cómo se diseña en ambos poemas el vínculo entre el sujeto poético y el exterior, entre lo alto y lo bajo.²³ En el poema baudelaireano, el sujeto poético es el núcleo de la construcción, es una lámpara que ilumina y traduce el exterior. El deseo que remarca el inicio del texto (“Je veux”) se alinea con impedimentos para concretarlo sugerido y simbolizado en el ambiente exterior (“les brumes”, “fleuves de charbon”). El paisaje urbano se organiza en distintos niveles: el campanario, las chimeneas y la buhardilla del poeta (a la misma altura del campanario); recintos que representan diversas áreas de incursión humana y que comparten un espacio elevado o aéreo en relación con el resto (“voisin des clochers”, “du haut de ma mansarde”, “Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité”). El cielo –según la crítica– representa en Baudelaire lo ideal o trascendente.²⁴

Este es el horizonte que yace en el lexema “cielo” de Lezama.²⁵ El tópico inaugura y atraviesa el poema donde también representa lo trascendente.²⁶

²³ Instancia subrayada en “Rueda el cielo” por la repetición de la preposición “sobre” que entretiene todo el texto.

²⁴ Acerca de esta cuestión Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo realizan esta afirmación significativa sobre la poesía de *Las flores del mal*: “Este universo postula una trascendencia, podríamos decir un ideal, que fuese capaz de contrarrestar el *Spleen*. Pero en *Las Flores del Mal*, concretamente en la parte titulada *Spleen e Ideal*, está claro que la parte más importante es la del *Spleen*, que el ideal trascendente es, si existe, ajeno a aquello que tiene que trascender [...]. Entonces, cuando lo trascendente se presenta como algo tan remoto que nunca se va a alcanzar, predominan las imágenes opresivas que materializan la idea de la prisión, todo lo que encierra, puertas, tumbas, cielo plomizo que pesa sobre la cabeza y la conciencia y lleva lentamente hacia la imbecilidad” (1997: 41).

²⁵ En Lezama, como en Góngora, algunas nociones están atravesadas por una densidad semántica sustantiva; este es el caso de “cielo” que es un intertexto cultural pues implica estratos provenientes de paradigmas poéticos, filosóficos o estéticos. No solo se remonta a la estética de Baudelaire, sino que también retoma instancias del Siglo de Oro español y la mística española (Chazarreta 2012: 74-75).

²⁶ Lezama se instala en el horizonte teológico de *Las flores del mal* y sigue, en su lectura, a Albert Thibaudet, quien da cuenta de un “cristianismo interior” baudelaireano (Thibaudet 1945: 279-280). En palabras presentes en “Julián del Casal”, Lezama afirma: “Entonces Baudelaire, que nunca ha dejado de ser un cristiano jansenista descendiente de Racine, como le ha llamado Thibaudet” (1988: 199).

La diferencia con el texto de Baudelaire es que el aspecto volitivo, la actividad (“su intento”), el movimiento (impreso en la anáfora “rueda el cielo”) está de parte de esta instancia, no del sujeto poético (como en “Paysage”) dando cuenta de la cosmovisión en la que se inserta el texto lezamiano. A diferencia, por cierto, del cielo de “Paysage” surcado por la bruma y los “ríos de carbón”, en el poema lezamiano reina la nitidez que se afirma en su repetición: “imagen clara”.²⁷

Otra instancia que vincula -a nuestro entender- ambos poemas es el lexema “palacios” presente en la primera estrofa del texto de Lezama y en los últimos versos de “Paysage” (“Et quand viendra l’hiver aux nieges monotones, / Je fermerai partout portières et volets / Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais”). En el poema lezamiano esta imagen se construye desde el entorno natural y a través del tópico del narcisismo cósmico (“el aliento le corona / de agua mansa en palacios silenciosos sobre el río”).²⁸

A las imágenes predominantemente visuales de la primera parte de “Rueda el cielo” se suceden las olfativas enlazadas por la rima (“aroma agolpado”, “aroma aconsejado”). Si bien en “Paysage” asistimos a una distinción entre lo alto y lo bajo diseminado en distintos niveles visuales y auditivos que traen el exterior hacia el sujeto poético (“Et voisin des clochers, écouter en rêvant / Leurs hymnes solennels emportés par le vent”), existe en el resto de *Les Fleurs du Mal* una instancia olfativa fundamental que sustenta, además, la estética de las correspondencias baudelaireanas. Lezama Lima tiene presente esta cuestión en su ensayo “Julián del Casal”: “Hasta la última etapa de Baudelaire y la maravillosa alianza con Claudel, la poesía se abandonaba a los sentidos o a los perfumes y el hastío” (1988: 201). El tópico asoma, por ejemplo, en “La cheveleure” y en “Le balcon” en donde la evocación, contemplación y ensoñación son provocados por los diversos sentidos e imágenes sensuales. Los deícticos (“este cielo”, “esta flor”) con los que termina el poema lezamiano parecen sugerir que la estética de Baudelaire ha hallado nuevas tierras propicias para su desarrollo

²⁷ En “Julián del Casal”, Lezama Lima aclara el horizonte de ideas en el que se ubica su lectura: “Pero tendremos que contentarnos, en definitiva, con la gracia que se aloja en aquel ser sustancial, gracia que se encarnaba sin apelaciones ni disculpas” (1988: 184). Gracia, debe entenderse, por lo tanto, desde los parámetros del imaginario católico presente en la estética lezamiana, es decir, como favor de Dios o buena disposición divina hacia los hombres. En la cosmovisión lezamiana es también muy significativa la noción de Eros cognosciente definida como la pulsión amorosa en la constitución del arte y de la escritura poética (Chazarreta 2012); en el poema, la pulsión amorosa está presente en los primeros versos: “posesión del clavel” siempre y cuando tengamos presente la simbología del herbario en la poética lezamiana.

²⁸ El concepto proviene de Gastón Bachelard quien ve en superficies de agua (como el lago) la aptitud de la naturaleza contemplada y contemplativa, la capacidad de representar presente en la naturaleza (Bachelard 1993: 50). Esta noción se retoma en la primera etapa lezamiana constituida por “Muerte de Narciso” (1937) y por *Enemigo rumor* (1941) integrada en su insularismo; allí la noción de paisaje y la problemática de su representación (introducida por la imagen del reflejo en el agua) constituyen instancias nodales que se resignifican posteriormente.

y proyección. Esta cuestión es resaltada por Lezama en el ensayo sobre Casal:

Ya sabemos que Baudelaire, por una intensificación de la distancia y por una genial concepción de las tentaciones de ese tiempo en forma de perfume, quería liberar el verbo en sucesivas evaporaciones, de la fuerza que le comunicaba la caída o sus comprobaciones excesivas. El matiz y el hastío, dos lebreles que chasquean sus góticos rabillos, en ese ámbito laxo que los envíos del perfume terminaban por transmitir en una plúmbea atmósfera de ópalo, de un vapor gris perla y negro (1988: 203)

La figura del paisaje presente en ambos poemas le permite a Lezama anclarse en una alta tradición, pero también distinguir su estética de lo heredado y apropiado. En *La expresión americana* (1957), Lezama traza una diferencia sugestiva en torno a los espacios europeo y americano; el segundo es un espacio abierto al contrario del primero, pues este cierra el espacio del horizonte. Esta apertura americana se vincula, además, con la voracidad e incorporación cultural propia del hispanoamericano (Lezama Lima 1993: nota 28).

“Una oscura pradera me convida” (del mismo poemario) continúa las inquietudes de “Rueda el cielo” de tal modo que pueden leerse en díptico. Inicia el texto con una referencia al tópico del balcón-ventana, pero con un cambio de perspectiva enfocada en el sujeto poético:

Una oscura pradera me convida
sus manteles estables y ceñidos,
giran en mí, en mi balcón se aduermen.
(1981: 25).

El sujeto tiene un punto de vista elevado y abarcador, como en el poema de Baudelaire, combinando el *voyeur* con la invitación a un banquete opíparo propio de la poesía lezamiana que, como nos tiene acostumbrados, decanta polifónicas lecturas en un deleite constante.

VI. Algunas conclusiones

La tradición se construye a partir del presente. Charles Baudelaire ha sido uno de los predilectos del linaje hispanoamericano: el faro de Rubén Darío, de Pablo Neruda, entre tantísimos. En el caso de estos tres escritores – Octavio Paz, Alejo Carpentier y José Lezama Lima– la modernidad instituida por su poética avizora sus propias búsquedas en relación con la identidad, el espacio y la complejidad de los modos de percepción de sí mismos y de los otros.

Evidentemente, cada escritor se apropió de “Paysage” desde su propia estética; en los tres nos encontramos con el tópico del balcón-ventana que representa el modo de mirar de Occidente moderno. En el caso de Octavio Paz, ambos poemas coinciden en constituirse como prólogos de los poemarios; a partir de allí las figuras del balcón y de ciudad moderna, que

toma del poeta francés, simbolizan al Occidente moderno; son sus prejuicios sobre el otro cultural los que se presentan en el sujeto poético de “El balcón”.

En *Los pasos perdidos*, la intertextualidad con “Paysage” también involucra la categoría de ciudad moderna; en el contexto del capítulo que se construye a partir de los tópicos propios de la modernidad (alienación, transitoriedad, soledad, rutina y hastío), el fragmento que toma el poema francés ubica a la narración en su línea estética pues, como en Baudelaire, se opone ciudad y naturaleza y constituye, además, la perspectiva europea simbolizada en el motivo del balcón-ventana. El concepto de naturaleza adquiere notoriedad en la constitución de la identidad del narrador de *Los pasos perdidos*.

Finalmente, “Rueda el cielo” de José Lezama Lima retoma el poema baudelaireano para diferenciarse a partir de un espacio natural y abierto en línea con su definición de paisaje americano y la importancia que tiene esta categoría en la constitución de la cultura americana.

Charles Baudelaire continúa proponiéndonos imágenes que impregnan nuestra sensibilidad –además de construirla–; su legado queda impreso en gran parte de la literatura hispanoamericana y también, por qué no decirlo, de nuestra crítica literaria. Como indica Octavio Paz: “Nuestra modernidad no es la de Baudelaire, pero sin ella la nuestra no existiría: somos sus descendientes” (2001: 193).

* Daniela Chazarreta es investigadora del CONICET y profesora a cargo de Literatura Latinoamericana para Lenguas Modernas en la Universidad Nacional de la Plata. Sus líneas de investigación actuales son las inflexiones tópicas y el discurso amoroso en Octavio Paz. Dirige proyectos de investigación (PID) desde 2016 en la institución mencionada. Sus publicaciones abordan desde el modernismo hispanoamericano hasta la poesía hispanoamericana del siglo XX vinculada al paisaje, al espacio y a las relaciones interartísticas (artes visuales y música, principalmente).

Referencias bibliográficas

- Bachelard, Gastón (1993). *El agua y los sueños*. Traducción de I. Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (1997). *Las flores del mal*. Edición bilingüe. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, Charles (2006). *Las flores del mal*. Edición bilingüe. Traducción, notas e introducción de Américo Cristófalo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.
- Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópolos. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bradu, Fabienne (2012). “Persistencia de la India en Octavio Paz”. *Acta Poética*, 2, 33. 95-108.

- Carpentier, Alejo (1985). *Los pasos perdidos*. Edición de Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra.
- Carpentier, Alejo (1997a). *Literatura. Autores*. Compilación, prólogo e índices de América Díaz Acosta. La Habana: Letras Cubanas. Colección Letra y Solfa.
- Carpentier, Alejo (1997b). *Mito e historia*. Compilación y prólogo de R. Respall Fina. La Habana: Letras Cubanias. Colección Letra y Solfa.
- Carpentier, Alejo (2010). *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Losada.
- Chazarreta, Daniela Evangelina (2012). *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*. Quilmes: Caligrafías.
- Chazarreta, Daniela Evangelina (2019). “«Convertir la naturaleza en un tapiz»: el paisaje en las estéticas de José Lezama Lima, Vicente Gerbasi y Octavio Paz”. *Recial*, 15, X. 1-15. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/24847>
- Chazarreta, Daniela Evangelina (2024a) “Poética del espacio en Octavio Paz (1935-1957). Prolegómenos”. *Persona*, 12, 7. 9-26.
- Chazarreta, Daniela Evangelina (2024b). “Dilemas del otro: figuras del espacio en la poesía de Octavio Paz (1962-1968)”. *Monteagudo*, 3º época, núm. 29. 121-146.
- Chazarreta, Daniela Evangelina (2024c). “Geografías imaginarias y tradición clásica en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”. En Zecchin de Fasano, Graciela. *Representación y apropiación de Homero en la literatura griega clásica. Proyecciones*. La Plata: Edulp. 69-91.
- Collot, Michel (2010). “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. En Ferreira Alves, Ida y Miguel Feitosa, Marcia (org.) *Literatura e paisagem. Perspectivas e diálogos*. Nitérioi: UFF. 191-203.
- De Diego, José Luis (2023) “Ciudades em la literatura”. *Hispamérica. Revista de literatura*, 155. 15-24.
- Diego, Rosa de (2009). “París se hace poema”. *Anales de Filología Francesa*, 17. 101-116.
- Enjuto Rangel, Cecilia (2007). “Broken Presents: The Modern City in Ruins in Baudelaire, Cernuda, and Paz”. *Comparative Literature*, 2, 59. 140-147. DOI <https://doi.org/10.1215/-59-2-140>
- Frisby, David (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas*. Traducido por Lilia Mosconi. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes – CABA: Prometeo. Colección Las ciudades y las ideas.
- García Moggia, Macarena (2013) “Breve historia de la ventana”. *Revista Laboratorio. Literatura y experimentación*, 9. 1-22. DOI <https://doi.org/10.32995/r192013176>
- Giraud, Paul-Henri (2014). *Octavio Paz. Hacia la transparencia*. Traducción de David Medina Portillo. México: El Colegio de México.
- González Echevarría, Roberto (1985). “Introducción”. En Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra. 13-65.
- González Echevarría, Roberto (1993). *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria*. México: UNAM.
- González, Eduardo (1972). “*Los pasos perdidos*, el Azar y la Aventura”. *Revista Iberoamericana*, 81, XXXVIII. 585-613.
- González-Ormerod, Alejandro (2014). “Octavio Paz’s India”. *Third World Quarterly*, 35, 3. 528-543. DOI: 10.1080/01436597.2014.895119.
- Hamburguer, Michael (1991). *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Lee, Daryl (2004). “Baudelaire’s «Paysage» and the Commune Ruins Picturesque”. *Romance Notes*, 1, 45. 107-115. Disponible en: <https://jstor.org/stable/44363765>
- Lezama Lima, José (1972). “Imagen de América Latina”. Fernández Moreno, César (coord.) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. 462-468.
- Lezama Lima, José (1981). *El reino de la imagen*. Selección, prólogo y cronología de Julio Ortega. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Lezama Lima, José (1988). *Confluencias*. Selección de ensayos. Selección y prólogo de Abel Prieto. La Habana: Letras Cubanas.
- Lezama Lima, José (1993). *La expresión americana*. Edición de Irlemar Chiampi con el texto establecido. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lezama Lima, José (2013) [1941] “Julián del Casal”. Prólogo y notas de Arnaldo Cruz Malavé. *La Habana Elegante. Segunda Época*, 53. Disponible en: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Hojas_CruzMalave.html
- López Cafaggi, Carlos (2017). “Dos jardines de la modernidad: India en Octavio Paz”. *Estudios de Asia y África*, 52, 2. 349-386.
- Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1997). *Obra poética I. Obras completas. Tomo 11* Edición del autor. México: Círculo de Lectores – Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (2001) “Rupturas y restauraciones”. *MisCELánea II. Obras completas. Tomo 14* México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica. 192-202.
- Paz, Octavio (2008). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Santiago (Chile): Tajamar.
- Pearson, Roger (2021) *The Beauty of Baudelaire. The Poet as Alternative Lawgiver*. New York: Oxford University Press.
- Silvestri, Graciela (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Edición a cargo de Juan Suriano. Edhsa: Buenos Aires.
- Simmel, Georg (1986) “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”. Traducción de Héctor Majarrez. *Cuadernos políticos*, núm. 45. 5-10.
- Spengler, Oswald (1923). *La decadencia de Occidente. Vol. 2*. Madrid: Espasa Calpe.
- Thibaudet, Albert (1945). *Historia de la literatura francesa. Desde 1789 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Losada.
- Verjat, Alain y Luis Martínez de Merlo (1997). “Introducción”. En Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra.
- Williams, Raymond (2001) *El campo y la ciudad*. Prólogo a la edición en español de Beatriz Sarlo. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires – Barcelona – México: Paidós.
- Wright, Barbara (2005) “Baudelaire’s poetic journey in *Les fleurs du mal*.” Lloyd, Rosemary. *The Cambridge Companion to Baudelaire*. New York: Cambridge. 31-50.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons