

**“Los gatos”
de Charles
Baudelaire**



**Roman Jakobson
Claude Lévi-Strauss**

“Los gatos” de Charles Baudelaire

Roman Jakobson
Claude Lévi–Strauss

En José Sazbón (comp.), *Estructuralismo y literatura*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970. Traducido por José A. Castorina

Título de la edición original: “«Les chats» de Charles Baudelaire”, publicado en *L’Homme*, t. II, nº1, París, 1962.

Los números entre corchetes corresponden a la paginación de la edición impresa.

Letra e

[11]

Quizá sorprenda encontrar en una revista de antropología un estudio consagrado a un poema francés del siglo XIX. Pero la explicación es simple: si un lingüista y un etnólogo juzgaron oportuno unir sus esfuerzos para tratar de comprender cómo estaba hecho un soneto de Baudelaire, es porque, independientemente uno de otro, se enfrentaron con problemas complementarios. En las obras poéticas, el lingüista distingue estructuras que muestran una analogía sorprendente con las que el análisis de los mitos revela al etnólogo. Este, por su lado, no podría ignorar que los mitos no consisten solamente en ajustes conceptuales: son también obras de arte que suscitan en quienes los escuchan (y en los mismos etnólogos, que los leen en transcripciones) profundas emociones estéticas. ¿No será que ambos problemas constituyen uno solo?

Sin duda, el firmante de esta nota liminar opuso a veces el mito a la obra poética (*Antropología estructural*, p. 190), pero quienes se lo reprocharon no advirtieron que la noción misma de contraste implicaba que ante todo ambas formas debían concebirse como términos complementarios correspondientes a una misma categoría. El acercamiento aquí esbozado no desmiente pues el carácter diferencial que habíamos destacado antes: a saber, que cada obra poética, considerada aisladamente, contiene en sí misma sus variantes ordenadas sobre un eje que puede representarse como vertical, ya que está formado por niveles superpuestos: fonológico, fonético, sintáctico, prosódico, semántico, etcétera. Mientras tanto el mito puede ser interpretado —por lo menos en el caso límite— sólo en el nivel semántico, y en ese

caso el sistema de las variantes (siempre indispensable para el análisis estructural) está dado por una pluralidad de versiones del mismo mito, es decir, por un corte horizontal practicado sobre un cuerpo de mitos exclusivamente en el nivel semántico. Pero no hay que perder de vista el hecho de que esta distinción responde sobre todo a una exigencia práctica, la de permitir que el análisis estructural de los mitos prosiga su marcha, aun cuando falte la base propiamente lingüística. Sólo con la condición de practicar los dos métodos, aunque fuera imponiéndose bruscos cambios de terreno, se podrá dirimir la apuesta inicial: si cada método puede ser escogido en función de las circunstancias es, en última instancia, porque son recíprocamente sustituibles mientras no puedan integrarse.

Claude Lévi-Strauss

[12]

1. *Les amoureux fervents et les savants austères*
2. *Aiment également, dans leur mûre saison,*
3. *Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,*
4. *Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.*
5. *Amis de la science et de la volupté,*
6. *Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;*
7. *L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,*
8. *S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.*

9. *Ils prennent en songeant les nobles attitudes*
10. *Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,*
11. *Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;*
12. *Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,*
13. *Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,*
14. *Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.**

Si damos fe al folletín *Le Chat Trott* de Champfleury, donde este soneto se publicó por primera vez (*Le Corsaire*, número del 14 de noviembre de 1847), el mismo habría sido escrito ya en marzo de 1840; contrariamente a las afirmaciones de algunos exegetas, el texto de *Le Corsaire* y el de *Las flores del mal* coinciden palabra por palabra.

En la repartición de las rimas, el poeta sigue el esquema *aBBa CddC eeFgFg* (los versos con rimas masculinas están simbolizados con

* Los gatos [Versión literal].

1. Los amantes fervientes y los sabios austeros
2. Aman igualmente, en la estación madura,
3. A los gatos poderosos y calmos, orgullo de la casa,
4. Que como ellos son friolentos y como ellos sedentarios.
5. Amigos de la ciencia y la voluptuosidad,
6. Buscan el silencio y el horror de las tinieblas;
7. El Erebo los habría tomado por sus corceles fúnebres,
8. Si pudieran al yugo inclinar su altivez.
9. Toman al meditar las nobles actitudes
10. De las grandes esfinges estiradas en el fondo de las soledades,
11. Que parecen dormirse en un sueño sin fin.
12. Sus caderas fecundas están llenas de chispas mágicas,
13. Y partículas de oro, tal como una arena fina,
14. Estrellan vagamente sus pupilas místicas.

mayúsculas; los de rimas femeninas, con minúsculas). Esta cadena de rimas se divide en tres grupos de versos, a saber, dos cuartetos y una sextilla compuesta de dos tercetos, que forman sin embargo cierta unidad, ya que la disposición de las rimas se rige en los sonetos, como observa [13] Grammont “por las mismas reglas que en toda estrofa de seis versos”.*

En este soneto el agrupamiento de las rimas es el corolario de tres leyes disimiladoras: 1º) no puede haber sucesión de dos rimas llanas; 2º) si dos versos contiguos pertenecen a dos rimas diferentes, una de éstas debe ser femenina y la otra masculina; 3º) al final de las estrofas contiguas, los versos femeninos y masculinos se alternan: ⁴*sédentaires* – ⁸*fierté* – ¹⁴*mystiques*. Según el canon clásico, las rimas llamadas femeninas terminan siempre en una sílaba muda, y las rimas masculinas en una sílaba acentuada, pero la diferencia entre las dos clases de rimas persiste igualmente en la pronunciación corriente que suprime la *e* nula de la sílaba final, ya que la última vocal acentuada está seguida de consonantes en todas las rimas femeninas del soneto (*austères–sédentaires, ténèbres–fúnebres, attitudes–solitudes, magiques–mystiques*), mientras que todas sus rimas masculinas terminan en vocal (*saison–maison, volupté–fierté, fin–fin*).

La relación estrecha entre la clasificación de las rimas y la elección de las categorías gramaticales pone de relieve el importante papel que desempeñan la gramática y la rima en la estructura de este soneto.

* M. Grammont, *Petit traité de versification française*. París, 1908, p. 86.

Todos los versos terminan en nombres, ya sea sustantivos (8) o adjetivos (6). El nombre final está en plural en los ocho versos de rima femenina, todos ellos más largos —en una sílaba en la norma tradicional, o bien en una consonante posvocálica en la pronunciación actual— que los seis versos de rima masculina, que en todos los casos terminan en un nombre en singular.

En los dos cuartetos, las rimas masculinas están formadas por sustantivos y las rimas femeninas por adjetivos, con excepción de la palabra clave ⁸*ténèbres*, que rima con ⁷*funèbres*. Más adelante retomaremos el problema general de la relación entre esos dos versos. En cuanto a los tercetos, los tres versos del primero terminan en sustantivos, y los del segundo en adjetivos. De ese modo, la rima que liga a los dos tercetos, la única rima homónima (¹¹*sans fin* – ¹³*sable fin*), opone al sustantivo de género femenino un adjetivo de género masculino; entre las rimas masculinas del soneto, es el único adjetivo y el único ejemplo del género masculino. [14]

El soneto comprende tres frases complejas delimitadas por un punto, a saber, cada uno de los cuartetos y el conjunto de los tercetos. De acuerdo con el número de las proposiciones independientes y las formas verbales personales, las tres frases presentan una progresión aritmética: 1º) un solo verbo en modo personal (*aiment*); 2º) dos (*cherchent, eût pris*); 3º) tres (*prennent, sont, étoilent*). Por otra parte, en sus proposiciones subordinadas, cada una de las tres frases tiene un solo verbo en modo personal: 1º) *qui... sont*; 2º) *s'ils pouvaient*; 3º) *qui semblent*.

La división ternaria del soneto implica una antinomia entre las unidades estróficas de dos rimas y de tres rimas. Pero está contrabalanceada por una dicotomía que separa a la pieza en dos parejas de estrofas, es decir, dos pares de cuartetos y dos pares de tercetos. Este principio binario, sostenido a su vez por la organización gramatical del texto, implica también una antinomia, en este caso entre la primera sección de cuatro rimas y la segunda de tres, y entre las dos primeras subdivisiones o estrofas de cuatro versos y las dos últimas estrofas de tres versos. La composición de toda la pieza se basa en la tensión entre estos dos modos de disposición y entre sus elementos simétricos y disimétricos.

Se observa un claro paralelismo sintáctico entre la pareja de los cuartetos y la de los tercetos. El primer cuarteto y el primer terceto incluyen dos proposiciones, la segunda de las cuales —relativa, e introducida en ambos casos por el mismo pronombre *qui*— abarca el último verso de la estrofa y se asocia a un sustantivo masculino en plural, que sirve de complemento en la proposición principal (³*Les chats*, ¹⁰*Des... sphinx*). El segundo cuarteto (y asimismo el segundo terceto) contiene dos proposiciones coordinadas, la segunda de las cuales, a su vez compleja, abarca los dos últimos versos de la estrofa (7–8 y 13–14) e incluye una proposición subordinada, ligada a la principal por una conjunción. En el cuarteto, esa proposición es condicional (⁸*S'ils pouvaient*); la del terceto es comparativa (¹³*ainsi qu'un*). La primera está pospuesta, mientras que la segunda, incompleta, es un inciso.

En el texto de *Le corsaire* (1847), la puntuación del soneto corresponde a esta división. El primer terceto concluye con un punto, así como el primer cuarteto. En el segundo [15] terceto y en el segundo cuarteto los dos últimos versos están precedidos por un punto y coma.

El aspecto semántico de los sujetos gramaticales refuerza este paralelismo entre los dos cuartetos y los dos tercetos:

I) Cuartetos	II) Tercetos
1. Primero	1. Primero
2. Segundo	2. Segundo

Los sujetos del primer cuarteto y del primer terceto no designan más que seres animados, mientras que uno de los dos sujetos del segundo cuarteto y todos los sujetos gramaticales del segundo terceto son sustantivos inanimados: ⁷*L'Érèbe*, ¹²*Leurs reins*, ¹³*des parcelles*, ¹³*un sable*. Además de esas correspondencias, por así decirlo, horizontales, se observa una correspondencia que podría llamarse vertical, y que opone el conjunto de los dos cuartetos al conjunto de los dos tercetos. Mientras que todos los objetos directos en los dos tercetos son sustantivos inanimados (⁹*les nobles attitudes*, ¹⁴*leurs prunelles*), el único objeto directo del primer cuarteto es un sustantivo animado (⁸*Les chats*) y los objetos del segundo cuarteto comprenden, junto a los sustantivos inanimados (⁸*le sience et l'horreur*), el pronombre *les*, que

se refiere a los gatos de la frase precedente. Desde el punto de vista de la relación entre el sujeto y el objeto, el soneto presenta dos correspondencias a las que cabría llamar diagonales: una diagonal descendente une las dos estrofas exteriores (el cuarteto inicial y el terceto final) y las opone a la diagonal ascendente que liga las dos estrofas interiores. En las estrofas exteriores, el objeto forma parte de la misma clase semántica que el sujeto: seres animados en el primer cuarteto (*amoureux, savants-chats*) e inanimados en el segundo terceto (*reins, parcelles-prunelles*). En cambio, en las estrofas interiores, el objeto pertenece a una clase opuesta a la del sujeto: en el primer terceto, el objeto inanimado se opone al sujeto animado (*ils [= los gatos]-attitudes*), mientras que en el segundo cuarteto, la misma relación (*ils [= los gatos]-silence, horreur*) se [16] alterna con la del objeto animado y el sujeto inanimado (*Érèbe-les [= los gatos]*).

De ese modo, cada una de las estrofas conserva su individualidad: la categoría de animado, común al sujeto y al objeto en el primer cuarteto, corresponde únicamente al sujeto en el primer terceto; en el segundo cuarteto, esa categoría caracteriza, o bien al sujeto, o bien al objeto; y en el segundo terceto, ni a uno ni a otro.

El comienzo y el final del soneto ofrecen varias correspondencias notables en su estructura gramatical. Tanto al final como al comienzo, pero en ninguna otra parte, se encuentran dos sujetos con un solo predicado y un solo objeto directo. Cada uno de esos sujetos, así como el objeto, posee un determinante (*Les amoureux fervents, les savants austères-Les chats puissants et doux; des parcelles d'or, un sable fin-leurs prunelles mystiques*), y los dos predicados, el primero y el último

en el soneto, son los únicos que van acompañados por adverbios, ambos derivados de adjetivos y ligados uno al otro por una rima asonantada: ²*Aiment également* – ¹⁴*Étoilent vaguement*. El segundo predicado del soneto y el penúltimo son los únicos que tienen una cópula y un atributo, y en ambos casos el atributo está destacado por una rima interna: ⁴*Qui comme eux sont frileux*; ¹²*Leurs reins féconds sont pleins*. En general, las dos estrofas exteriores son las únicas ricas en adjetivos: nueve en el cuarteto y cinco en el terceto, mientras que las dos estrofas interiores no tienen más que tres adjetivos en total (*funèbres, nobles, grands*).

Como ya observamos, sólo al comienzo y al final del poema los sujetos forman parte de la misma clase que el objeto: uno y otro pertenecen a la categoría de animado en el primer cuarteto, y a la categoría de inanimado en el segundo terceto. Los seres animados, sus funciones y sus actividades, dominan la estrofa inicial. La primera línea no contiene más que adjetivos. Entre esos adjetivos, las dos formas sustantivadas que sirven de sujetos —*Les amoureux* y *les savants*— dejan aparecer raíces verbales: el texto está inaugurado por “los que aman” y por “los que saben”. En la última línea de la pieza ocurre lo contrario: el verbo transitivo *Étoilent*, que sirve de predicado, es derivado de un sustantivo. Este último está emparentado con la serie de los apelativos inanimados y [17] concretos que dominan este terceto y lo distinguen de las tres estrofas anteriores. Se notará una clara homofonía entre ese verbo y miembros de la serie en cuestión: */etẽsɛlɔ/* – */e de parsɛlɔ/* – */etwaɔ/* Finalmente, las proposiciones subordinadas, que las dos estrofas contienen en el último verso, encierran cada una un infinitivo

adverbial, y esos dos complementos de objeto son los únicos infinitivos de todo el poema: ⁸*S'ils pouvaient... incliner*, ¹¹*Qui semblent s'endormir*.

Como hemos visto, ni la escisión dicotómica del soneto, ni la división en tres estrofas, llevan a un equilibrio de las partes isométricas. Pero si dividiéramos los catorce versos en dos partes iguales, el séptimo verso terminaría la primera mitad de la pieza, y el octavo marcaría el comienzo de la segunda. Ahora bien, es significativo que sean estos dos versos medios los que se distinguen más netamente, por su constitución gramatical, del resto del poema.

Así, en varios aspectos, el poema se divide en tres partes: la pareja media y dos grupos isométricos, es decir, los seis versos que preceden a esa pareja, y los seis versos que la siguen. Tenemos, pues, una especie de dístico insertado entre dos sextillas.

Todas las formas personales de los verbos y de los pronombres y todos los sujetos de las proposiciones verbales están en plural en todo el soneto salvo en el séptimo verso —*L'Érèbe tes eût pris pour ses coursiers funèbres*— que contiene el único nombre propio del poema, y el único caso en que el verbo en modo personal y su sujeto están en singular. Por otra parte, es el único verso en que el pronombre posesivo (*ses*) remite al singular.

La tercera persona es la única persona utilizada en el soneto. El único tiempo verbal es el presente, salvo en los versos séptimo y octavo, en que el poeta considera una acción imaginada (⁷*eût pris*) que surge de una premisa irreal (⁸*S'ils pouvaient*).

El soneto manifiesta una pronunciada tendencia a adjudicar un determinante a cada verbo y a cada sustantivo. Toda forma verbal está acompañada por un término regido (sustantivo, pronombre, infinitivo), o bien por un atributo. Todos los verbos transitivos rigen únicamente a sustantivos (²⁻³*Aiment... Les chats*; ⁶*cherchent le silence et l'horreur*; ⁹*pren-[18]nent ...les... attitudes*; ¹⁴*Etoilent... leurs prunelles*). La única excepción es el pronombre que sirve de objeto en el séptimo verso: *les eût pris*.

Salvo los complementos adnominales, que nunca están acompañados por un determinante en el soneto, los sustantivos (incluidos los adjetivos sustantivados) están siempre determinados por epítetos (p. ejemplo: ³*chats puissants et doux*) o por complementos (⁵*Amis de la science et de la volupté*). También en el séptimo verso encontramos la única excepción: *L'Èrèbe les eût pris*.

Los cinco epítetos que hay en el primer cuarteto (¹*fervents*, ¹*austères*, ²*mûre*, ³*puissants*, ³*doux*) y los seis que se encuentran en los dos tercetos (⁹*nobles*, ¹⁰*grands*, ¹²*féconds*, ¹²*magiques*, ¹³*fin*, ¹⁴*mystiques*) son adjetivos calificativos, mientras que el segundo cuarteto no tiene más adjetivos que el epíteto determinativo del séptimo verso (*coursiers funèbres*).

Este verso es también el que invierte el orden animado–inanimado, que rige la relación entre sujeto y objeto en los demás versos de este cuarteto, y el que se mantiene, en todo el soneto, como el único que adopta el orden inanimado–animado.

Se ve, pues, que varias particularidades notables distinguen únicamente al séptimo verso, o bien a los dos últimos versos del segundo cuarteto. No obstante, hay que decir que la tendencia a poner de relieve el dístico medio del soneto está en contradicción con el principio de la tricotomía asimétrica, que opone todo el segundo cuarteto, por un lado al primer cuarteto y por otro a la sextilla final, creando de tal manera una estrofa central, distinta desde varios puntos de vista de las estrofas marginales. Así, hemos hecho notar que el séptimo verso es el único que pone el sujeto y el predicado en singular, pero podemos ampliar esta observación: los versos del segundo cuarteto son los únicos que ponen en singular, o bien el sujeto, o bien el objeto; y si, en el séptimo verso, el singular del sujeto (*L'Èrèbe*) se opone al plural del objeto (*les*), los versos vecinos invierten esa relación, empleando el plural para el sujeto y el singular para el objeto (⁶*Ils cherchent le silence et l'horreur;* ⁸*S'ils pouvaient... incliner leur fierté*). En las otras estrofas, el objeto y el sujeto están ambos en plural (¹⁻³*Les amoureux ... et les savants ... Aiment...* [19] *Les chats;* ⁹*Ils prennent ... les ... attitudes;* ¹³⁻¹⁴*Et des parcelles ... Étoilent ... leurs prunelles*). Se notará que, en el segundo cuarteto, el singular del sujeto y del objeto coincide con lo inanimado, y el plural con lo animado. La importancia de los números gramaticales para Baudelaire llega a ser particularmente notable, en razón del papel que desempeña su oposición en las rimas del soneto.

Agreguemos que, por su estructura, las rimas del segundo cuarteto se distinguen de todas las demás rimas de la pieza. Entre las rimas femeninas, la del segundo cuarteto, *ténèbres –funèbres*, es la única que confronta dos partes diferentes de la oración. Además, todas las rimas

del soneto, salvo las del cuarteto en cuestión, presentan uno o varios fonemas idénticos que preceden, inmediatamente o a cierta distancia, a la sílaba tónica, habitualmente provista de una consonante de apoyo: ¹*savants austères* – ⁴*sédentaires*, ²*mûre saison* – ³*maison*, ⁹*attitudes* – ¹⁰*solitudes*, ¹¹*un rêve sans fin* – ¹³*un sable fin*, ¹²*étincelles magiques* – ¹⁴*prunelles mystiques*. En el segundo cuarteto, ni la pareja ⁵*volupté* – ⁸*fier té*, ni ⁶*ténèbres* – ⁷*funèbres*, ofrecen réplica alguna de la rima en sí en las sílabas anteriores. Por otra parte, las palabras finales de los versos séptimo y octavo se aliteran: ⁷*funèbres* – ⁸*fier té*, y el sexto verso se liga con el quinto: ⁶*ténèbres* repite la última sílaba de ⁸*volupté* y una rima interna – ⁵*science* – ⁶*silence* – refuerza la afinidad entre los dos versos. De este modo, las rimas mismas atestiguan cierto aflojamiento del enlace entre las dos mitades del segundo cuarteto.

Las vocales nasales desempeñan un papel destacado en la textura fónica del soneto. Esas vocales “como veladas por la nasalidad” —según la feliz expresión de Grammont*—, tienen elevada frecuencia en el primer cuarteto (9 nasales, de dos a tres por línea) y sobre todo en la sextilla final (21 nasales, con una tendencia ascendente a lo largo del primer terceto —⁹ 3 – ¹⁰ 4 – ¹¹ 6: “Qui *semblent s’endormir dans un rêve sans fin*”— y una tendencia descendente a lo largo del segundo —¹² 5 – ¹³ 3 – ¹⁴ 1—). En cambio el segundo cuarteto sólo tiene tres: una por verso, salvo en el séptimo, único verso del soneto sin vocales nasales; y este cuarteto es la única [20] estrofa cuya rima masculina no tiene vocal nasal. Por otra parte, en el segundo cuarteto, el papel de dominante fónica pasa de las vocales a los fonemas consonánticos, en

* M. Grammont, *Traité de phonétique*, París, 1930, p. 384.

particular a los líquidos. Sólo el segundo cuarteto muestra un excedente de fonemas líquidos, a saber 23, contra 15 en el primer cuarteto, 11 en el primer terceto, y 14 en el segundo. El número de las /r/ es ligeramente superior al de las /l/ en los cuartetos, y ligeramente inferior en los tercetos. El séptimo verso, que sólo tiene dos /l/, contiene cinco /r/, es decir más que cualquier otro verso del soneto: “L’Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres”. Se recordará que, según Grammont, por oposición a la /r/, la /l/ “da la impresión de un sonido que no chirría ni raspa, que no es áspero, sino que, por el contrario, se desliza, fluye... es límpido”.*

El carácter áspero de toda /r/, y particularmente de la /r/ francesa, con relación al *glissando* de la /l/, surge claramente del análisis acústico de estos fenómenos en el reciente estudio de M. Durand;** la retirada de las /r/ ante las /l/ acompaña elocuentemente el paso del felino empírico a sus transfiguraciones fabulosas.

Los seis primeros versos del soneto se vinculan por un rasgo reiterativo: un par simétrico de términos coordinados, ligados por la misma conjunción *et*: ¹*Les amoureux fervents et les savants austères*; ³*Les chats puissants et doux*; ⁴*Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires*; ⁵*Amis de la science et de la volupté*, binarismo de los determinantes que forma un quiasma con el binarismo de los determinados en el verso siguiente —⁶*le silence et l’horreur des ténèbres*— que pone fin a estas construcciones binarias. Esta construcción, común a

* M. Grammont, *Traité ...*, p. 388.

** M. Durand, “La spécificité du phonème. Application au cas de R/L”, *Journal de Psychologie*, LVII, 1960, pp. 405–419.

casi todos los versos de esta “sextilla”, no vuelve a aparecer luego. Los yuxtapuestos sin conjunción son una variación sobre el mismo esquema: ²*Aiment également, dans leur mûre saison* (complementos circunstanciales paralelos); ³*Les chats ..., orgueil...* (sustantivo en aposición con otro).

Esos pares de términos coordinados y las rimas (no solamente las exteriores, que subrayan relaciones semánticas, como ¹*austères* – ⁴*sédentaires*, ²*saison* – ³*maison*, sino también y [21] sobre todo las interiores), sirven para cimentar los versos de esta introducción: ¹*amoureux* – ⁴*comme eux*; ¹*fervents* – ¹*savants* – ²*également* – ²*dans* – ³*puissants*; ⁵*science* – ⁶*silence*. De tal manera, todos los adjetivos que caracterizan a los personajes del primer cuarteto se convierten en palabras que riman, con una sola excepción: ³*doux*. Una doble figura etimológica que liga los comienzos de tres versos —¹*Les amoureux* – ²*Aiment* – ⁵*Amis*— contribuye a la unificación de esta “similistrofa” de seis versos, que comienza y termina con una pareja de versos cuyos primeros hemistiquios riman entre sí: ¹*fervents* – ²*également*; ⁵*science* – ⁶*silence*.

⁸*Les chats*, objeto directo de la proposición que abarca los tres primeros versos del soneto, se convierte en el sujeto sobreentendido en las proposiciones de los tres versos siguientes (⁴*Çui comme eux sont frileux*; ⁶*Ils cherchent le silence*), dejándonos ver el esbozo de una división de esta cuasi–sextilla en dos cuasi–tercetos. El “dístico” medio recapitula la metamorfosis de los gatos: de objeto (sobreentendido) en el séptimo verso (*L’Érèbe les eût pris*), en sujeto gramatical, igualmente

sobreentendido, en el octavo (*S'ils pouvaient*). En este sentido, el octavo verso se enlaza con la frase siguiente (⁹*Ils prennent*).

En general, las proposiciones subordinadas pospuestas forman una especie de transición entre la proposición subordinante y la frase que sigue. Así, el sujeto sobreentendido “gatos” de los versos noveno y décimo da paso a una remisión a la metáfora “esfinges” en la proposición relativa del undécimo verso (*Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin*) y, por consiguiente, vincula este verso con los tropos que sirven de sujetos gramaticales en el terceto final. El artículo indefinido, completamente ajeno a los diez primeros versos con sus catorce artículos definidos, es el único admitido en los cuatro últimos versos del soneto.

De tal modo, gracias a las remisiones ambiguas de las dos proposiciones relativas, la del undécimo verso y la del cuarto, los cuatro versos de clausura nos permiten entrever el contorno de un cuarteto imaginario que “aparenta” corresponder al verdadero cuarteto inicial del soneto. Por otra parte, el terceto final tiene una estructura formal que parece reflejada en las tres primeras líneas del soneto.

El sujeto animado no está expresado nunca por un sus-[22]tantivo, sino más bien por adjetivos sustantivados en la primera línea del soneto (*Les amoureux, les savants*) y por pronombres personales o relativos en las proposiciones ulteriores. Los seres humanos sólo aparecen en la primera proposición, en la que el doble sujeto los designa con ayuda de los adjetivos verbales sustantivados.

Los gatos —nombrados en el título del soneto— sólo figuran en el texto como nombre una sola vez, en la primera proposición, en la que sirven de objeto directo: ¹*Les amoureux ... et les savants ...* ²*Aiment...* ³*Les chats*. No solamente la palabra *chats* no vuelve a aparecer en el curso del poema, sino que la misma chicheante inicial /f/ reaparece en una sola palabra: ⁶/il]er]ə/. Designa, con una reduplicación, la primera acción de los felinos. Esta chicheante sorda, asociada al nombre de los héroes del soneto, es evitada luego cuidadosamente.

A partir del tercer verso, los gatos se convierten en un sujeto sobrentendido, que es el último sujeto animado del soneto. El sustantivo *chats* en las funciones de sujeto, de objeto y de complemento adnominal es reemplazado por los pronombres anafóricos ^{6,8,9}*ils*, ⁷*les*, ^{8,12,14}*leur(s)*; y también se refieren a los gatos los sustantivos pronominales *ils* y *les*. Estas formas accesorias (adverbiales) se encuentran únicamente en las dos estrofas interiores, en el segundo cuarteto y en el primer terceto. Con ellas se corresponde en el cuarteto inicial la forma autónoma ⁴*eux* (bis), que sólo se refiere a los personajes humanos del soneto, mientras que el último terceto no contiene ningún sustantivo pronominal.

Los dos sujetos de la proposición inicial del soneto tienen un solo predicado y un solo objeto; así es como ¹*Les amoureux fervents et les savants austères* terminan, ²*dans leur mûre saison*, por encontrar su identidad en un ser intermedio, el animal que engloba los rasgos antinómicos de dos condiciones humanas pero opuestas. Las dos categorías humanas se oponen como: sensual/intelectual, y la media-

ción se hace por los gatos. Entonces los gatos, que son a la vez sabios y amantes, asumen implícitamente el papel de sujeto.

Los dos cuartetos presentan objetivamente el personaje del gato, en tanto que los dos tercetos realizan su transfiguración. Sin embargo, el segundo cuarteto difiere fundamental-[23]mente del primero y, en general, de todas las demás estrofas. La formulación equívoca: *ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres* da lugar a una equivocación evocada en el séptimo verso del soneto, y denunciada en el verso siguiente. El carácter aberrante de este cuarteto, sobre todo la desviación de su última mitad y del séptimo verso en particular, está acentuado por los rasgos distintivos de su textura gramatical y fónica.

La afinidad semántica entre *L'Érèbe* (“región tenebrosa que linda con el Infierno”, sustituto metonímico de “las potencias de las tinieblas”, y particularmente de *Érèbe*, “hermano de la Noche”) y la inclinación de los gatos por *l'horreur des ténèbres* [el horror de las tinieblas], corroborada por la similitud fónica entre /tɛnɛbrə/ y /erɛbə/, no alcanza a asociar a los gatos, héroes del poema, con la faena horrificada de los *coursiers funèbres* [corceles fúnebres]. En el verso que insinúa que *L'Érèbe les eût pris pour ser coursiers* [El Erebo los habría tomado por sus corceles], ¿se trata de un deseo frustrado o de un falso reconocimiento? La significación de este pasaje, sobre el que han meditado los críticos,* es intencionadamente ambigua.

Cada uno de los cuartetos y de los tercetos busca una nueva identificación para los gatos. Pero, si el primer cuarteto vincula a los gatos

* Cf. *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*, LXVII, col. 338 y 509.

con dos tipos de condición humana, gracias a su orgullo logran rechazar la nueva identificación intentada en el segundo cuarteto, que los asocia con una condición animal: la de corceles situados dentro de un marco mitológico. En el curso de toda la pieza, es la única equivalencia rechazada. La composición gramatical de este pasaje, que contrasta netamente con la de las demás estrofas, revela su carácter insólito: modo irreal, falta de epítetos calificativos, un sujeto inanimado en singular, desprovisto de todo determinante y que rige un objeto animado en plural.

Oximoron alusivos unen las estrofas. ⁸*S'ils POUVAIENT au servage incliner leur fierté* [Si PUDIERAN al yugo inclinar su altivez] —pero no “pueden” hacerlo, porque son verdaderamente PUISSANTS [PODEROSOS]. No pueden ser ⁷PRIS [TOMADOS] pasivamente para desempeñar un papel activo, [24] y he aquí que activamente ellos mismos ⁹PRENNENT [TOMAN] un papel pasivo, porque son obstinadamente sedentarios.

⁸*Leur fierté* [Su altivez] los predestina a las ⁹*nobles attitudes* ¹⁰*Des grands sphinx* [nobles actitudes De las grandes esfinges]. Las ¹⁰*sphinx allongés* [esfinges estiradas] y los gatos que las imitan ⁹*en songeant* [al meditar] se encuentran unidos por un lazo paronomástico entre los dos participios, únicas formas participiales del soneto: /ãõzã/ y /alõzẽ/. Los gatos parecen identificarse con las esfinges, que, a su vez, ¹¹*semblent s'endormir* [parecen dormirse], pero la comparación ilusoria, que asimila a los gatos sedentarios (e implícitamente a todos los que son ⁴*comme eux* [como ellos]) a la inmovilidad de los seres sobrenaturales, adquiere el valor de una metamorfosis. Los gatos y los

seres humanos que se identifican con ellos, se encuentran en los monstruos fabulosos con cabeza humana y cuerpo de bestia. De tal manera, la identificación rechazada resulta reemplazada por una nueva identificación, igualmente mitológica.

⁹*En songeant* [Al meditar], los gatos llegan a identificarse con las ¹⁰*grands sphinx* [grandes esfinges], y una cadena de paronomasias, ligadas a estas palabras claves y que combinan las vocales nasales con las constrictivas dentales y labiales, refuerza la metaforfosis: ⁹*en songeant* /ãṣṣ../ – ¹⁰*grands sphinx* /...ãsfẽ.../ – ¹⁰*fond* /fõ/ – ¹¹*semblent* /sã.../ – ¹¹*s’endormir* /sã..../ – ¹¹*dans un* /.ãzõ/ – ¹¹*sans fin* /sãfẽ/. La nasal aguda /ɛ/ y los demás fonemas de la palabra ¹⁰*sphinx* /sfẽks/ continúan en el último terceto: ¹²*reins* /..ẽ/ – ¹²*pleins* /..ẽ/ – ¹²*étincelles* /...ẽs.../ – ¹³*ainsi* /ẽs/ – ¹³*qu’ un sable* /kõẽs.../.

En el primer cuarteto se lee: ³*Les chats puissants et doux, orgueil de la maison* [Los gatos poderosos y calmos, orgullo de la casa]. ¿Hay que entender que los gatos, orgullosos de su domicilio, son la encarnación de ese orgullo, o bien es la casa, orgullosa de sus habitantes felinos, la que como el Erebo, se ocupa de domesticarlos? Sea como sea, la ³*maison* [casa] que circunscribe a los gatos en el primer cuarteto, se transforma en un desierto espacioso, ¹⁰*fond des solitudes* [fondo de las soledades], y el miedo al frío, que une a los gatos ⁴*frileux* [friolentos] y los amantes ¹*fervents* [fervien–[25]tes] (nótese la paronomasia /fẽrvã/ — /frilø/) encuentra un clima apropiado en las soledades austeras (como son los sabios) del desierto tórrido (a semejanza de los amantes fervientes) que rodean a las esfinges. En el plano temporal, la ²*mure*

saison [estación madura], que rimaba con ³*la maison* [la casa] en el primer cuarteto y se aproximaba a ésta por la significación, encuentra una neta contrapartida en el primer terceto: estos dos grupos visiblemente paralelos (²*dans leur mûre saison* [en su estación madura] y ¹¹*dans un rêve sans fin* [en un sueño sin fin]) se oponen mutuamente, uno evocando los días transcurridos y el otro, la eternidad. En ningún otro lugar del soneto hay ya construcciones, ni con *dans*, ni con alguna otra preposición adverbial.

El milagro de los gatos domina los dos tercetos. La metamorfosis se desarrolla hasta el final del soneto. Si, en el primer terceto, la imagen de las esfinges estiradas en el desierto vacilaba ya entre la criatura y su simulacro, en el terceto siguiente los seres animados se esfuman tras partículas de materia. Las sinécdoques reemplazan a los gatos–esfinges por partes de su cuerpo: ¹²*leurs reins* [sus caderas], ¹⁴*leurs prunelles* [sus pupilas]. El sujeto tácito de las estrofas interiores pasa a ser complemento en el último terceto: los gatos aparecen primero como un complemento implícito del sujeto —¹²*Leurs reins féconds sont pleins* [Sus caderas fecundas están llenas]—, que luego, en la última proposición del poema, ya no es más que un complemento implícito del objeto: ¹⁴*Etoilent vaguement leurs prunelles* [Estrellan vagamente sus pupilas]. Los gatos están ligados, pues, al objeto del verbo transitivo en la última proposición del soneto, y al sujeto en la penúltima, que es una proposición atributiva. Así se establece una doble correspondencia, en un caso con los gatos, objeto directo de la primera proposición del soneto, y en el otro con los gatos, sujeto de la segunda proposición, también atributiva.

Si, al comienzo del soneto, el sujeto y el objeto pertenecían igualmente a la clase de lo animado, los dos términos de la proposición final pertenecen a la clase de lo inanimado. En general, todos los sustantivos del último terceto son nombres concretos de esta clase; ¹²*reins*, ¹²*étincelles*, ¹³*parcelles*, ¹³*or*, ¹³*sable*, ¹⁴*prunelles* [caderas, chispas, partículas, oro, [26] arena, pupilas], mientras que en las estrofas anteriores, todos los apelativos inanimados, salvo los adnominales, eran nombres abstractos: ²*saison*, ³*orgueil*, ⁶*silence*, ⁶*horreur*, ⁸*servage*, ⁸*fierté*, ⁹*attitudes*, ¹¹*rêve* [estación, orgullo, silencio, horror, yugo, altivez, actitudes, sueño]. El género femenino inanimado, común al sujeto y al objeto de la proposición final —¹³⁻¹⁶*des parcelles d'or... Étoilent... leurs prunelles* [partículas de oro ... Estrellan ... sus pupilas] hace de contrapeso al sujeto y al objeto de la proposición inicial, ambos del género masculino animado —¹⁻³*Les amoureux ... et les savants ... Aiment... Les chats* [Los amantes ... y los sabios ... Aman... (a) Los gatos] En todo el soneto, ¹³*parcelles* [partículas] es el único sujeto en género femenino, y contrasta con el masculino al final del mismo verso, ¹³*sable fin* [arena fina, que es el único ejemplo del género masculino en las rimas masculinas del soneto.

En el último terceto, las partículas últimas de materia adoptan alternativamente el puesto del objeto y del sujeto. Una nueva identificación, la última del soneto, asocia esas partículas incandescentes con (le) ¹³*sable -fin* [(la) arena fina] y las transforma en estrellas.

La rima digna de atención que liga a los dos tercetos es la única rima homónima de todo el soneto, y la única, entre sus rimas masculinas, que yuxtapone partes diferentes de discurso. Hay cierta simetría

sintáctica entre las dos palabras que riman, dado que ambas terminan proposiciones subordinadas, una completa y la otra elíptica. La réplica, lejos de limitarse a la última sílaba del verso, vincula estrechamente las líneas enteras: ¹¹/sāblə sādormir dānzã revə sã fẽ/ – ¹³/parselə dør esi kã sablə fẽ/. No es casual que precisamente esa rima, que une a los dos tercetos, evoque *un sable fin* [una arena fina] retomando así el tema del desierto, en el que el primer terceto ha situado *un rêve sans fin* [un sueño sin fin] de las grandes esfinges.

³*La maison* [La casa], que circunscribe a los gatos en el primer cuarteto, desaparece en el primer terceto, en el que reinan las soledades desérticas, verdadera casa al revés de los gatos–esfinges. A su vez, esa “no–casa” deja lugar a la multitud cósmica de los gatos (éstos, como todos los personajes del soneto, son tratados como *pluralia tantum*). Ellos se convier–[27]ten, si puede decirse así, en la casa de la no–casa, porque encierran, en sus pupilas, la arena ¿e los desiertos y la luz de la estrellas.

El epílogo retoma el tema inicial de los amantes y los sabios unidos en *Les chats puissants et doux*. [Los gatos poderosos y calmos]. El primer verso del segundo terceto parece dar una respuesta al verso inicial del segundo cuarteto. Como los gatos son ⁵*Amis... de la volupté* [Amigos ... de la voluptuosidad], ¹²*Leurs reins féconds sont pleins* [Sus caderas fecundas están llenas]. Nos sentimos inclinados a creer que se trata de la fuerza procreadora, pero la obra de Baudelaire acoge gustosamente las soluciones ambiguas. ¿Se trata de una potencia propia de las caderas, o de chispas eléctricas en el pelo del animal? Sea como fuere, se les atribuye un poder *magique* [mágico]. Pero el segun-

do cuarteto se abría con dos complementos coordinados: ⁵*Amis de la science et de la volupté* [Amigos de la ciencia y la voluptuosidad], y el terceto final se refiere no sólo a los ¹*amoureux fervents* [amantes fervientes] sino también a los ¹*savants austères* [sabios austeros].

El último terceto hace rimar sus sufijos para acentuar la relación semántica estrecha entre las ¹²*étinCELLES*, ¹³*par-CELLES d'or* y ¹⁴*prunELLES* [chispas, partículas de oro y pupilas] de los gatos-esfinges por una parte, y por otra, entre las chispas ¹²*MagIQUES* [Mágicas] que emanan del animal y sus pupilas ¹⁴*MystICVES* [Místicas] iluminadas por una luz interna, y abiertas al sentido oculto. Como para poner al descubierto la equivalencia de los morfemas, esta rima es la única en el soneto que se halla desprovista de la consonante de apoyo, y la aliteración de las /m/ iniciales yuxtapone los dos adjetivos. ⁶*L'horreur des ténèbres* [El horror de las tinieblas] se disipa bajo esta doble luminiscencia. Esta luz es reflejada en el plano fónico por el predominio de los fonemas de timbre claro en el vocalismo nasal de la estrofa final (7 palatales contra 6 velares), mientras que en las estrofas anteriores son las velares las que manifiestan gran superioridad numérica (16 contra 0 en el primer cuarteto, 2 contra 1 en el segundo, y 10 contra 5 en el primer terceto).

Con el predominio de las sinécdoques en el final del soneto, que sustituyen el conjunto del animal por las partes, y por otro lado, el animal que forma parte del universo por el universo todo, las imágenes procuran, como intencional-[28]mente, perderse en la imprecisión. El artículo definido cede ante el indefinido, y la designación que da el poeta a su metáfora verbal —¹⁴*Étoilent vaguement* [Estrellan vagamen-

te]— refleja maravillosamente la poética del epílogo. La conformidad entre los tercetos y los cuartetos correspondientes (paralelismo horizontal) es asombrosa. Si a los límites estrechos en el espacio (³*maison* [casa]) y en el tiempo (²*mûre saison* [estación madura]), impuestos por el primer cuarteto, el primer terceto responde con el alejamiento o la supresión de los hitos (¹⁰*fond des solitudes*, ¹¹*rêve sans fin* [fondo de las soledades, sueño sin fin], igualmente, en el segundo terceto, la magia de las luces irradiadas por los gatos triunfa de ⁸*l'horreur des ténèbres* [el horror de las tinieblas] que en el segundo cuarteto pareció sugerir consecuencias engañosas.

Reuniendo ahora las piezas de nuestro análisis, procuremos mostrar cómo se recortan, se completan o se combinan los diferentes niveles en que nos colocamos, otorgando así el carácter de un objeto absoluto.

Ante todo, las divisiones del texto. Pueden distinguirse varias, que son perfectamente claras, tanto desde el punto de vista gramatical como desde el de las relaciones semánticas entre las diversas partes del poema.

Como ya lo señalamos, una primera división corresponde a las tres partes que terminan cada una en un punto, a saber, los dos cuartetos y el conjunto de los tercetos. El primer cuarteto expone, en forma de cuadro objetivo y estático, una situación de hecho o admitida como tal. El segundo atribuye a los gatos una intención interpretada por las potencias del Erebo, y a las potencias del Erebo una intención sobre los gatos que éstos rechazan. Esas dos partes, pues, enfocan a los gatos

desde afuera, una en la pasividad a la que son sensibles sobre todo los amantes y los sabios, la otra en la actividad que perciben las potencias del Erebo. En cambio, la última parte supera esa oposición reconociendo a los gatos una pasividad activamente asumida, e interpretada, no ya desde afuera, sino desde adentro.

Una segunda división permite oponer el conjunto de los tercetos al conjunto de los cuartetos, pero dejando ver una estrecha relación entre el primer cuarteto y el primer terceto, y entre el segundo cuarteto y el segundo terceto. En efecto: [29]

1º) El conjunto de los cuartetos se opone al conjunto de los tercetos, en el sentido de que estos últimos eliminan el punto de vista del observador (*amoureux, savants* [amantes, sabios], potencia del *Érèbe* [Erebo]), y sitúan el ser de los gatos fuera de todo límite espacial y temporal.

2º) El primer cuarteto introducía esos límites espacio-temporales (*maison, saison* [casa, estación]); el primer terceto los suprime (*au fond des solitudes, rêve sans fin* [en el fondo de las soledades, sueño sin fin]).

3º) El segundo cuarteto define a los gatos en función de las tinieblas en que se sitúan, el segundo terceto en función de la luz que irradian (chispas, estrellas).

En fin, una tercera división se superpone a la precedente, reagrupando, esta vez en un quiasma, por una parte el cuarteto inicial y el terceto final, y por otra las estrofas internas: segundo cuarteto y primer terceto; en el primer grupo, las proposiciones independientes asignan a

los gatos la función de complemento, mientras que las otras dos estrofas, desde el comienzo, asignan a los gatos la función de sujeto.

Ahora bien, tales fenómenos de distribución formal tienen un fundamento semántico. El punto de partida del primer cuarteto lo suministra la vecindad, en la misma casa, de los gatos con los sabios o los amantes. De esa contigüidad deriva una doble semejanza (*comme eux, comme eux* [como ellos, como ellos]). También en el terceto final, una relación de contigüidad evoluciona hasta la semejanza: pero mientras que en el primer cuarteto la relación metonímica de los habitantes felinos y humanos de la casa funda su relación metafórica, en el último terceto esa situación se encuentra, de algún modo, interiorizada: la relación de contigüidad corresponde a la sinécdoque más que a la metonimia propiamente dicha. Las partes del cuerpo del gato (*reins, prunelles* [caderas, pupilas]) preparan una evocación metafórica del gato astral y cósmico, que va acompañada del paso de la precisión a la imprecisión (*également – vaguement* [igualmente – vagamente]). Entre las estrofas interiores, la analogía se apoya en relaciones de equivalencia, una rechazada por el segundo cuarteto (gatos y *coursiers funèbres* [corceles fúnebres]), otra aceptada por el primer terceto (gatos y *sphinx* [esfinges]), lo [30] que lleva en el primer caso a una negación de contigüidad (entre los gatos y el Erebo), y en el segundo, al establecimiento de los gatos *au fond des solitudes* [en el fondo de las soledades]. Se advierte pues que a la inversa del caso precedente, aquí se pasa de una relación de equivalencia, forma reforzada de la semejanza (por tanto, un procedimiento metafórico), a relaciones de contigüidad (es decir, metonímicas), sea negativas, sea positivas.

Hasta ahora, hemos visto al poema formado por sistemas de equivalencias que encajan unos en otros, y ofrecen en conjunto el aspecto de un sistema cerrado. Aún debemos encarar un último aspecto, desde el cual el poema aparece como sistema abierto, en progresión dinámica desde el comienzo hasta el final.

Se recordará que, en la primera parte de este trabajo, mostramos una división del poema en dos sextillas, separadas por un dístico cuya estructura contrastaba vigorosamente con el resto. Ahora bien, en el curso de nuestra recapitulación, dejamos provisionalmente de lado esa división. Es que, a diferencia de las otras divisiones, nos pareció que marca las etapas de una progresión que va del orden de lo real (primera sextilla) al de lo surreal (segunda sextilla). El paso se efectúa a través del dístico, que por un momento y debido a la acumulación de procedimientos semánticos y formales, arrastra al lector a un universo doblemente irreal, ya que comparte con la primera sextilla el carácter de exterioridad, al mismo tiempo que adelanta la resonancia mitológica de la segunda sextilla:

versos:	1 a 6	7 y 8	9 a 14
	extrínseco		intrínseco
	empírico	mitológico	
	real	irreal	surreal

Mediante esa brusca oscilación de tono y de tema, el dístico desempeña una función que no deja de evocar la de una modulación en una composición musical. [31]

El fin de esa modulación es resolver la oposición implícita o explícita desde el comienzo del poema, entre procedimiento metafórico y procedimiento metonímico. La solución que aporta la sextilla final consiste en transferir esa oposición al interior mismo de la metonimia, sin dejar de expresarla con medios metafóricos. En efecto, cada uno de los tercetos propone una imagen invertida de los gatos. En el primer terceto, los gatos primitivamente reclusos en la casa son, si puede decirse así, extravasados de ella para expandirse espacial y temporalmente en los desiertos infinitos y en el sueño sin fin. El movimiento va de adentro hacia afuera, de los gatos reclusos a los gatos en libertad. En el segundo terceto, la supresión de las fronteras es interiorizada por los gatos, que alcanzan proporciones cósmicas, ya que encierran, en cierta» partes de su cuerpo (*reins y prunelles* [caderas y pupilas]), la arena del desierto y las estrellas del cielo. En ambos casos, la transformación se realiza con ayuda de procedimientos metafóricos. Pero las dos transformaciones no están exactamente en equilibrio: la primera se sostiene aún en la apariencia (*prennent... les... attitudes... qui semblent s'endormir* [toman... las... actitudes... que parecen dormirse]) y en el sueño (*en songeant... dans un rêve* [al meditar... en un sueño]), mientras que la segunda cierra verdaderamente el procedimiento por su carácter afirmativo (*sont pleins... Etoilent* [están llenas... Estrellan]). En la primera, los gatos cierran los ojos para dormirse, en la segunda los tienen abiertos.

Sin embargo, esas amplias metáforas de la sextilla final no hacen más que transponer, a escala del universo, una oposición que ya estaba formulada implícitamente en el primer verso del poema. Los “amantes” y los “sabios” reúnen respectivamente términos que mantienen entre sí una relación contraída o dilatada: el hombre amante está unido a la mujer, como el sabio lo está al universo; es decir, hay dos tipos de conjunción: una que acerca, la otra alejada.* Es la misma relación que evocan las transfiguraciones finales: dilatación de los gatos en el tiempo y en el espacio, contracción del tiempo y del espacio en la persona de los gatos. Pero, como ya hemos observado, la simetría entre las dos fórmulas tampoco es completa: la última reúne en su seno todas las oposiciones: las caderas fecundas recuerdan la *volupté* [voluptuosidad] de los amantes, como las pupilas, la *science* [ciencia] de los sabios; *magiques* [mágicas] se refiere al fervor activo de los unos, *mystiques* [místicas] a la actitud contemplativa de los otros.

Dos observaciones finales.

* Emile Benveniste, que tuvo la amabilidad de leer el manuscrito de este estudio, nos hizo observar que entre “los amantes fervientes” y “los sabios austeros”, la “estación madura” desempeña también el papel de término mediador: es, en efecto, en la madurez cuando se reúnen para identificarse “igualmente” con los gatos. Pues —prosigue Benveniste— seguir siendo “amantes fervientes” hasta en la “estación madura” significa ya que se está fuera de la vida común, así como lo están los “sabios austeros” por vocación: la situación inicial del soneto es la de la vida fuera del mundo (no obstante, rechaza la vida subterránea), y se desarrolla, transferida a los gatos, de la reclusión friolenta hacia las grandes soledades estrelladas donde ciencia y voluptuosidad son un sueño sin fin.

En apoyo de estas observaciones, que agradecemos a su autor, podemos citar algunas fórmulas de otro poema de *Las flores del mal*: “El sabio amor... fruto de otoño de sabores soberanos” (“L’Amour du mensonge”).

El hecho de que todos los sujetos gramaticales del soneto (con excepción del nombre propio *L'Érèbe* [El Erebo]) estén en plural, y de que todas las rimas femeninas estén formadas con plurales (incluyendo el sustantivo *solitudes* [soledades]), resulta curiosamente aclarado (como también el conjunto del soneto), por algunos pasajes de *Foules*: “Multitud, soledad: términos iguales y convertibles por el poeta activo y fecundo... El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser a voluntad él mismo y otro... Lo que los hombres llaman amor es muy pequeño, muy escaso y muy débil, comparado con esa inefable orgía, con esa santa prostitución del alma que se entrega toda entera, poesía y caridad, a lo imprevisto que se muestra, al desconocido que pasa”.*

En el soneto de Baudelaire, los gatos son calificados inicialmente de *puissants et doux* [poderosos y calmos], y el verso final compara sus pupilas con las estrellas. Crépet y Blin** remiten a un verso de Sainte-Beuve: “... el astro poderoso y calmo” (1829), y encuentran los mismos epítetos en un poema [33] de Brizeux (1832) en que se apostrofa así a las mujeres: “¡Seres dos veces dotados! ¡Seres poderosos y calmos!”.

Eso confirmaría, si fuera necesario, que para Baudelaire la imagen del gato está ligada estrechamente a la de la mujer, como lo demuestran además explícitamente los dos poemas del mismo libro titulados “El Gato”, a saber el soneto: *Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux* [Ven, mi bello gato, sobre mi corazón amante] (que contiene

* Charles Baudelaire, *Œuvres*. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961, pp. 243 y ss.

** Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*. Edición crítica realizada por J. Crépet y G. Blin, París, 1942, p. 413.

el verso revelador: *Je vois ma femme en esprit...* [Creo ver a mi mujer...]) y el poema *Dans ma cervelle se promène... un beau chat, fort, doux...* [En mi cerebro se pasea ... un hermoso gato, fuerte, calmo ...] (que plantea resueltamente la pregunta: “¿es hada, es dios?”). Este motivo de vacilación entre macho y hembra subyace en “Los gatos”, donde se transluce bajo ambigüedades intencionales (*Les amoureux... Aiment... Les chats puissants et doux...; Leurs reins féconds ...* [Los amantes... Aman... (a)Los gatos poderosos y calmos...; Sus caderas fecundas...]). Michel Butor observa, con razón, que en Baudelaire “esos dos aspectos: femineidad y supervirilidad lejos de excluirse recíprocamente, están ligados entre sí”.^{*} Todos los personajes del soneto son del género masculino, pero *les chats* [los gatos] y su *alter ego*, *les grands sphinx* [las grandes esfinges], participan de una naturaleza andrógina. La misma ambigüedad está subrayada, en todo el soneto, por la paradójica elección de sustantivos femeninos como rimas llamadas masculinas.^{**} [34] De la constelación inicial del poema, formada por los

^{*} Michel Butor, *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, 1961, p. 85.

^{**} En el opúsculo de L. Rudrauf, *Rime et sexe* (Tartu, 1936), la exposición de una “teoría de la alternancia de las rimas masculinas y femeninas en la poesía francesa” esta “seguida de una controversia” con Maurice Grammont (pp. 47 y ss.). Según Grammont, “para la alternancia establecida en el siglo XVI, que se basa en la presencia o la ausencia de una *e* átona al final de la palabra, se han utilizado los términos «rimas *femeninas*» y «rimas *masculinas*» porque la *e* átona al final de la palabra era, en la gran mayoría de los casos, la señal del femenino: «un petit chat/une petite chatte» [un gatito / una garita]”. Más bien podría decirse que la desinencia específica del femenino, al oponerlo al masculino, contenía siempre “la *e* átona”. Ahora bien, Rudrauf expresa ciertas dudas: “¿Pero acaso es únicamente la consideración gramatical lo que ha guiado a los poetas del siglo XVI en el establecimiento de la regla de alternancia y en la elección de los epítetos «masculinos» y «femeninos» para designar las dos clases de rimas? No olvidemos que los

amantes y los sabios, los gatos permiten, por su mediación, eliminar a la mujer, dejando frente a frente —cuando no confundidos— al “poeta de los Gatos”, liberado del amor “muy escaso”, y al universo, emancipado de la austeridad del sabio.

poetas de la *Pléiade* escribían sus estrofas con miras al canto, y que el canto acentúa, mucho más que la dicción hablada, la alternancia de una sílaba fuerte (masculina) y de una sílaba débil (femenina). Más o menos conscientemente, el punto de vista musical y el punto de vista sexual deben haber desempeñado un papel al lado de la analogía gramatical...” (p. 49).

Dado que esa alternancia de las rimas basada en la presencia o la ausencia de una *e* átona al final de los versos ha dejado de ser real, Grammont la ve sustituida por la alternancia de las rimas terminadas en consonante o en vocal acentuada. Sin dejar de reconocer que “las finales vocálicas son todas masculinas” (p. 46), Rudrauf trata, al mismo tiempo, de establecer una escala de 24 puestos para las rimas consonánticas, “que va de las finales más bruscas y viriles a las más femeninamente suaves” (pp. 12 y ss.): las rimas con una oclusiva sorda forman el polo masculino (1°) y las rimas con una espirante sonora el polo femenino (24°) de la escala en cuestión. Si se aplica esta tentativa de clasificación a las rimas consonánticas de “Los gatos”, observamos un movimiento gradual hacia el polo masculino que termina por atenuar el contraste entre los dos géneros de rimas: ¹*austères*–⁴*sédentaires* (líquida: 19°); ⁶*ténèbres*–*funèbres* (oclusiva sonora y líquida: 15°); ⁸*attitudes*–¹⁰*solitudes* (oclusiva sonora: 13°); ¹²*magiques*–¹⁴*mystiques* (oclusiva sorda: 1°).