

Charles Baudelaire

y los pintores de la vida moderna

París, 1852

Y, pintor orgullosísimo
En el cuadro saboreé
La monotonía embriagante
De agua, mármol y metal

(Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*)

En 1848, tras la abdicación de Luis Felipe de Orleans, se instaura la Segunda República Francesa que pone fin a un reinado de dieciocho años marcados por la paz con el resto de Europa y que tuvo su momento álgido con la conquista de Argelia en 1847. Gracias al apoyo de la burguesía, el monarca francés intentó afianzar un ciclo de prosperidad económica con el propósito último de evitar revoluciones internas: a más dinero en manos del pueblo, más propiedades tiene y a más posesiones, más conservador se vuelve. Durante el reinado de Felipe, Francia modernizó la agricultura, la industria, la banca y la educación pero el desequilibrio de riqueza entre las clases se incrementó ostensiblemente. A pesar del imperante culto al progreso —es la época de los positivistas Henri de Saint-Simon, Auguste Comte y Pierre-Joseph Proudhon—, el descontento de las fuerzas populares junto con el todavía muy presente espíritu de 1789 en la reacción del romanticismo que mantenía cierta nostalgia por el viejo imperio, forzaron la destitución del gobierno y el exilio de Luis Felipe. La Segunda República tuvo que hacer frente a graves problemas económicos y financieros pero sobretodo tenía delante el reto de convertir la ciudad de París en la auténtica capital de Francia.

París había sido objeto de intentos de remodelación profunda desde la época del primer imperio con Napoleón I. «Si el cielo me hubiese dado sólo veinte años más y un poco de tiempo libre, la gente hubiera buscado en vano París. No hubiese dejado ningún retazo y habría cambiado la faz de Francia»,¹ escribió el emperador en sus memorias. En la década de los años cuarenta del siglo XIX, la capital se convirtió en el centro de la vida económica francesa, algo que no había ocurrido nunca en la historia del país. La ciudad era el destino

¹ Las Cases, Conde de. *Mémorial de Sainte-Hélène*. Paris, Jean de Bonnot, 1969. P. 299.

final de grandes rutas económicas en la que importantes empresas tenían sus sedes centrales y el lugar elegido por compañías extranjeras para abrir nuevas sucursales. Proliferaban además los pequeños comercios, las profesiones liberales, las fortunas volátiles y el enriquecimiento de la clase burguesa que contrastaba con el empobrecimiento de la clase obrera. Administrativamente, la población de París estaba dividida en dos categorías en función de su nivel de renta: los que debían pagar impuestos y los que no. «En 1846, según el censo, los 945.000 habitantes de París estaban divididos en 357.000 hogares. No obstante, en 1847 sólo 100.000 cabezas de familia estaban sujetos al pago del impuesto sobre la propiedad. De una población cercana al millón, 650.000 eran pobres, una proporción enorme. Además, lejos de haber mejorado, la situación había empeorado paulatinamente durante el reinado de Luis Felipe. La proporción de alquileres exentos de impuestos había sido poco menos del 68 por ciento en 1833, y llegado 1846 había aumentado hasta un 72,2 por ciento. Las mismas conclusiones se desprenden del registro de entierros: entre 1839 y 1847 una media del 78,6 por ciento de parisinos eran enterrados en una fosa común. Bajo el reinado de la “monarquía burguesa”, la cifra de los que vivían de manera precaria se mantuvo constante entre el 65 y el 75 por ciento de la población total de París».²

Las diferencias económicas se tradujeron en una segregación espacial. Mientras que las zonas adyacentes crecían al ritmo de nuevos negocios, el centro de la capital que durante siglos había sido el indicador de su salud económica, humana e intelectual, se empobrecía paulatinamente. El desmesurado y rápido aumento de la población que necesitaba una vivienda repercutió en la calidad de los edificios destinados a albergarles. Los constructores se las ingeniaron para levantar bloques con el mayor número de habitaciones posible para alquilar. Las consecuencias fueron viviendas con insuficientes desagües, escasez de agua corriente, letrinas que servían además como basureros. En esta situación de insalubridad no era infrecuente la aparición epidémica del cólera. Otra práctica común era el alquiler de habitaciones por noche: «Los informes oficiales indican que había un total de 3.000 hoteles y pensiones en el París de esa época, que alojaban de 35.000 a 40.000 personas cada noche. Algunos de los hoteles eran residencias confortables. Pero según el testimonio de Parent-Duchatelet³, la mayoría eran “guaridas repugnantes donde la gente se metía por seis, cuatro e incluso dos *sous*”. Ver “criaturas humanas reducidas a alojarse en cubículos de este tipo, en la capital de Francia”, era una

² Carmona, M. *Haussmann. His Life and Times and the Making of Modern Paris*. Chicago, Ivan R Dee, 2002. P. 136. Traducción propia.

³ Médico parisino y miembro del Departamento Ambiental de Salud constituido por la policía de la ciudad.

visión insoportable».⁴

En la primera mitad del siglo XIX, el tráfico parisino lo formaban carruajes tirados por caballos, jinetes y peatones. Mientras que el caballo estaba reservado a los estamentos adinerados, el medio de transporte más común eran los carruajes. Las calles estrechas y ondulantes no facilitaban la descongestión del tráfico sino que hacían los trayectos más largos y tediosos. Desplazarse de una gran avenida a otra suponía una considerable inversión de tiempo ya que había que sortear callejuelas sin salida y espacios colapsados. A pesar del gran volumen de carruajes que se movían por la ciudad —una media de 6.000 diarios en los grandes bulevares—, la mayor parte de la población se desplazaba a pie. Las estaciones del ferrocarril estaban mal ubicadas y el funcionamiento de la red era deficiente, circunstancias que obligaban a la clase obrera a transportar las mercancías en carretillas o mochilas desde los almacenes a las tiendas. El constante aumento de la población saturaba además los centros administrativos y el servicio postal. «París era sofocante. Los parisinos, por definición, estaban orgullosos de su ciudad. La capital era “el centro común donde todas las opiniones se contrastaban, donde las fuerzas se reconocían unas a otras, donde toda la gente capacitada se dejaba ver”. “En cierto modo París representaba toda Francia; esta es la deslumbrante imagen de la grandeza de la gloria nacional”. Pero el orgullo de los parisinos estaba combinado con el malestar debido tanto al empobrecimiento de las cada vez más numerosas e impacientes clases populares como al bajo nivel de las comodidades urbanas»⁵.

Walter Benjamin, en su *Libro de los Pasajes*, recoge un testimonio de la época: «El verdadero París es una ciudad negra, fangosa, maloliente, apretujada en sus calles estrechas... hormigueante de callejones sin salida, de alamedas misteriosas, de laberintos que te conducen a casa del diablo; que rejunta los techos puntiagudos de sus casas sombrías muy cerca de las nubes, y así te encela el pozo azul que el cielo del norte quiere lismonear a la gran capital... El verdadero París está lleno de patios de Monipodio, receptáculos de a tres céntimos la noche, de seres imposibles y de fantasmagorías humanas... Allí, en una nube de vapor de amoníaco... y en lechos que no se han vuelto a formar desde la creación del mundo, reposan uno junto a otro centenares, millares de charlatanes, cerilleros, tocadores de acordeón, jorobados, ciegos, cojos; enanos, lisiados sin piernas, otros a los que les han devorado la nariz en una pelea; hombres de goma,

⁴ Carmona, M. *Haussmann. His Life and Times and the Making of Modern Paris*. Chicago, Ivan R Dee, 2002. P. 142. Traducción propia.

⁵ Carmona, M. *Haussmann. His Life and Times and the Making of Modern Paris*. Chicago, Ivan R Dee, 2002. P. 147. Traducción propia.

clowns de vuelta, tragasables, malabaristas que llevan una cucaña entre los dientes...»⁶.



Rue des Manousets, rue du Haut Moulin y rue Fresnel en 1858. Fotografías de Charles Marville (1816-1879)



Derribos (1858), dos imágenes de la construcción de la Avenida de la Ópera (1858) y la Rue Soufflot con el Panteón al fondo (1858). Fotografías de Charles Marville (1816-1879).

⁶ De Rattier, P. *París no existe*. París, 1857, pp. 12 y 17-19. Recogido en Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2007, p. 522.

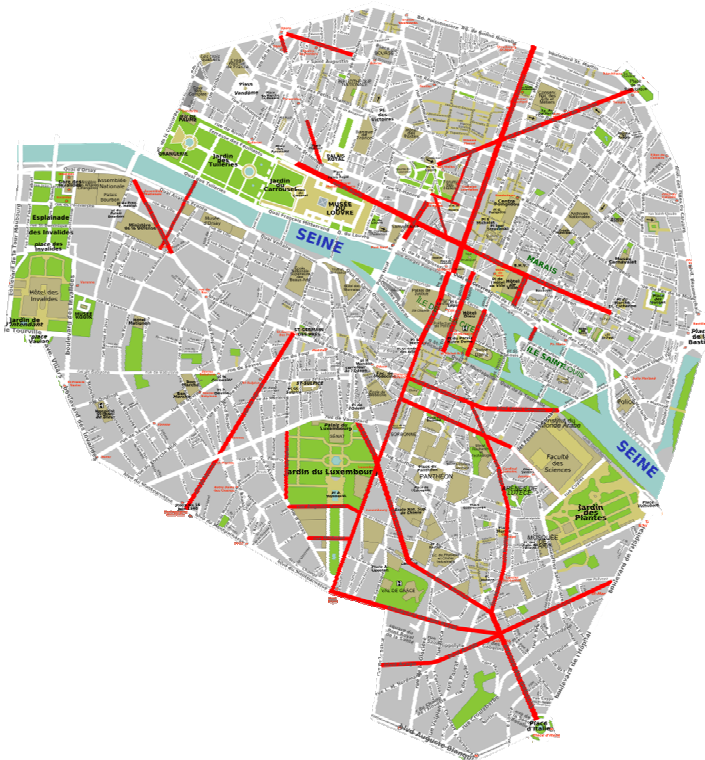
En 1852 Luis Napoleón Bonaparte encargó al prefecto del departamento del Sena, el barón Georges Eugène Haussmann, la reforma de la ciudad de París. Luis Napoleón había sido elegido democráticamente durante la Segunda República en las primera elecciones celebradas en Francia con sufragio universal masculino en 1848. La constitución le otorgaba un poder ejecutivo limitado sólo por la asamblea legislativa, pero en 1851 dio un golpe de estado y se autoproclamó emperador Napoleón III. Hacía tan sólo tres años que había regresado del exilio en Londres. Aupado por la fuerza de su apellido y retomando el viejo sueño de su tío, declaró siendo aun presidente de la Segunda República: «París es el corazón de Francia. Dejados poner todos nuestros esfuerzos en el embellecimiento de esta gran ciudad, en las mejoras para todos sus habitantes. Dejados abrir nuevas calles, dejados limpiar los distritos populosos a los que no llega el aire ni la luz del día. Dejemos que la benéfica luz del sol penetre nuestros muros por todas partes».⁷

El proyecto de reforma y saneamiento de la capital le fue encargado al barón Haussmann cuya carrera política había ido sido imparable desde 1848. En tan solo diecisiete años, Haussmann cambió radicalmente el aspecto de la antigua ciudad medieval sometiéndola a una profunda transformación que la convirtió en la capital mundial de la modernidad. Las estrechas y oscuras callejuelas abrieron paso a amplios bulevares preparados para la circulación masiva de carruajes. La autoridad parisina expropió casas y edificios, taló bosques y parques eliminando los laberintos de los arrabales antiguos para facilitar la vertiginosa prolongación en línea recta de las nuevas avenidas. Se mejoró el servicio de iluminación de gas y se instalaron farolas a pie de calle; se impuso la uniformidad en la altura de los edificios y su numeración, los horarios comerciales, la estandarización de los materiales de construcción y del mobiliario urbano: era el triunfo de la simetría en detrimento de los claroscuros propios del romanticismo.

La intimidad de los cafés se abrió a las terrazas de la calle. París cedía a los nuevos tiempos del ferrocarril moderno, de las monstruosas estaciones de tren, puentes y plazas. «Los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía encontrarían su apoteosis en el marco de las grandes vías públicas, que se cubrían con una gran lona antes de estar terminadas, para luego descubrirlas como si se tratara de un monumento. La actividad de Haussmann se encuadra en el imperialismo napoleónico. [...] El alza de los alquileres arroja al proletariado a los suburbios. Los barrios de París pierden su fisonomía propia. Surge el cinturón rojo. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de “artista demoledor”. Se

⁷ Carmona, M. *Haussmann. His Life and Times and the Making of Modern Paris*. Chicago, Ivan R Dee, 2002. P. 10. Traducción propia.

sentía llamado a hacer su trabajo, y lo subraya en sus memorias. Entretanto, vuelve extraña su ciudad a los parisinos. Ya no se sienten en su casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad». ⁸ Era la victoria de los espacios abiertos que en secreto evitaban el levantamiento de las barricadas tras las que habían luchado los revolucionarios de 1789, 1830 y 1848.



Principales avenidas trazadas por el barón Haussman durante su gobierno al frente de la prefectura del Sena.

El París de la haussmanización vio trasladado su centro neurálgico a los bulevares y avenidas. Todo quedaba abierto y expuesto a la luz pública. Las nuevas calles movilizaron el tejido social: la reforma hizo sangría en el viejo centro histórico parisino y personas de toda índole y clase social canalizaron su movimiento en el bulevar. Mendigos, prostitutas y criminales hasta entonces refugiados en los oscuros rincones de la capital, se vieron arrastrados a la avenida donde se mezclaron con la aristocracia y la burguesía emergente. La sordidez del *boudoir* se mudó a los lujosos cafés. El bulevar se convirtió en el corazón de una ciudad deshumanizada. No sólo se había uniformado el paisaje. La heterogeneidad de los individuos se disolvió en la muchedumbre. Las multitudes inundaron los espacios públicos eliminando toda pretensión de individualidad: la masa digirió al individuo. Edgar Allan Poe describe el ambiente en las calles de Londres en “El hombre de la multitud”, un relato escrito en 1840 y que se convirtió en uno de los favoritos de Baudelaire: «La gran

⁸ Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2007, p. 47.

mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y sólo parecían pensar en la manera de abrirse paso en el apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos; cuando otros transeúntes los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentirse solos. Cuando hallaban un obstáculo a su paso cesaban bruscamente de mascullar, pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con sonrisa forzada y ausente que los demás les abrieran camino. Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables, y parecían llenos de confusión. Pero, fuera de lo que he señalado, no se advertía nada distintivo en esas dos clases tan numerosas⁹». Como apunta Juan Calatrava¹⁰, la visión de la gran ciudad no será para el poeta francés una simple elección “temática”. Para Baudelaire, como para Poe, el objeto del arte moderno no residía en la elección de los temas ni en la representación o estudio de una verdad empírica, sino en la manera de sentir. La acción desgarradora de la ciudad exige una actitud “heroica” alejada de los modelos románticos —Hugo— o realistas —Balzac y Flaubert— y que responde a las tensiones propias del “cómo mirar”. «Baudelaire, en efecto, cuya obra está tan hondamente impregnada de la gran ciudad, no la pinta nunca. Tanto en el cuerpo de *Las flores del mal* como en los llamados *Poemas en prosa* se buscaría en vano el menor equivalente de unas descripciones de París como las que abundan en Victor Hugo¹¹».

La gran ciudad era inevitable fruto del progreso, hija de las leyes del racionalismo, legado de la revolución iniciada en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII. La máquina moderna simbolizaba el nuevo espíritu: velocidad, movimiento incesante, ajeteo, excitación, rapidez, desarticulación y fragmentación:

«Se fue el viejo París (de una ciudad el perfil
Con más presteza cambia que el corazón humano)»¹²

En este mundo regido por la cinética no queda espacio para la contemplación, para la

⁹ Poe, E. A. “El hombre de la multitud”, en *Cuentos* (vol. 1). Madrid, Alianza Editorial, 1994. P. 246.

¹⁰ Calatrava, J. *Poeta y ciudad: Baudelaire “Pintor de la vida moderna”*. Revista Sileno, nº 1, 1996. Pp. 54-62. Disponible en: http://citywiki.ugr.es/w/images/c/c1/JUAN_CALATRAVA.Poeta_y_ciudad._Baudelaire_Pintor_de_la_vida_moderna.doc. Consultado en julio de 2008.

¹¹ Benjamin, W. “Notas sobre los *Cuadros Parisinos* de Baudelaire”, en *Walter Benjamin, Obras Completas*, Libro I, volumen 2. Madrid, Abada Editores, 2008. P. 356.

¹² Baudelaire, Ch. “El cisne”, en *Las flores del mal*. Madrid, Alianza Editorial, 1995. P. 115.

imaginación, la pausa, el deleite; la belleza clásica pierde su validez en tanto que sus cánones no encajan en los nuevos tiempos. «Las ciudades del modernismo eran desconcertantes, llenas de trajín, dominadas fundamentalmente por la contingencia y la accidentalidad. La ciencia había desprovisto a este mundo de significado (en sentido religioso o espiritual) y ante semejante catástrofe, se convirtió en tarea del arte el dar cuenta de este estado de cosas, describirlo, pero también evaluarlo, criticarlo, y de ser posible, redimirlo. De esta manera se formó un clima intelectual en el que cualquier cosa que el modernismo simbolizaba, también simbolizaba lo opuesto. Y lo que resulta en verdad asombroso es la cantidad de talento que floreció en unas circunstancias tan paradójicas y extraordinarias». ¹³ Los ciudadanos están desconcertados ante una nueva estética que les apabulla y que ha destruido el marco confortable de la tradición. Ante esta ruptura estética se abren dos caminos posibles: la enajenación (que incluye resignación y nostalgia del pasado) o la búsqueda de un nuevo tipo de belleza en un mundo impregnado de fealdad.

***Monsieur* Baudelaire, flor venenosa**

—Y sin embargo igual serás que esta basura,
Que esta infección horrible,
Estrella de mis ojos, claro sol de mi vida,
Tú, mi pasión, imi ángel!

(Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*)

Amante del alcohol y las drogas, de prostitutas y escándalos, enfermo de sífilis, combatiente activo en la revolución de 1848, poeta y crítico de arte, Charles Baudelaire (París 1821-1867) cimentó su fama literaria con el libro de poesías *Las flores del mal* (*Les fleurs du mal*). Entregó la primera edición a la imprenta en 1857 pero quedó secuestrada por el Tribunal Correccional de París por «ofensas a la moral pública y a sus buenas costumbres». El mismo año y el mismo fiscal del proceso contra *Madame Bovary*, le impuso una multa y le obligó a suprimir seis poemas, castigo que, lejos de amedrentarle, animó al poeta a enriquecer la edición de 1861 con 35 nuevas composiciones. A caballo

¹³ Watson, P. *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*. Barcelona, Crítica, 2006. P. 1161.

entre el romanticismo y el simbolismo-parnasianismo¹⁴, en la poesía de Baudelaire se manifiestan las contradicciones de la gran capital de la segunda mitad del siglo XIX, París.

La lucha del poeta es contra el «delicado monstruo» del «Tedio»¹⁵, contra la angustia existencial que produce la transformación imparable del universo referencial; su arma — no un escudo, sino una lanza de soldado en la vanguardia— es el arte, expresión estética de la inteligencia y la imaginación individualizadas contra una cultura *oficial* obsoleta y arcaizante: «Además de los imaginativos y los así llamados realistas, hay todavía una clase de hombres, tímidos y obedientes, que ponen todo su orgullo en obedecer un código de falsa dignidad. Mientras éstos creen representar la naturaleza y aquéllos quieren pintar su alma, otros se atienden a reglas de pura convención, del todo arbitrarias, no extraídas del alma humana, y simplemente impuestas por la rutina de un taller célebre. En esta clase tan numerosa, pero tan poco interesante, se incluyen los falsos aficionados a lo antiguo, los falsos aficionados al estilo y, en una palabra, todos los hombres que por su impotencia han elevado lo tópico a los honores del estilo¹⁶». La asincronía del artista con su tiempo político, cultural y social es paulatina pero radical. Tras el fracaso de la revolución de 1848, la unidad burguesa-popular heredada de 1789 se había resentido. Las divergencias se agudizaron culminando en la ruptura definitiva tras los acontecimientos de la Comuna de 1871¹⁷. El levantamiento del pueblo parisino terminó con la muerte de 30.000 *communards*: será una de las últimas ocasiones en que artistas e intelectuales participan en una acción política de gran magnitud sin saber que, tras la derrota, quedarían apartados de su clase.

Charles Asselineau, escritor amigo de Baudelaire y autor del primer libro sobre el poeta francés publicado en 1869, certifica: «En todo, en religión, en política, Baudelaire era soberanamente independiente cuanto que dependía sólo de sus nervios; era capaz de gritar: “¡aplastemos al infame!”», ante las ridiculeces de la devoción de moda, y al día siguiente podía exaltar a los jesuitas, si algún sermoneador de la democracia lo aburría con

¹⁴ Aunque *Un manifeste littéraire*, el ensayo que definía los rasgos del Simbolismo, se publicó en 1886, veinte años después de la muerte de Baudelaire, el grupo encontró los precedentes del movimiento en los versos de los llamados poetas malditos y, principalmente, en Baudelaire.

¹⁵ Baudelaire, Ch. *Al lector* en *Las flores del mal*. Madrid, Alianza Editorial, 1995. P. 13-14.

¹⁶ Baudelaire, Ch. “Salón de 1859” en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado Libros, 2005. P. 243.

¹⁷ Insurrección revolucionaria que entre marzo y mayo de 1871 dominó la vida en París. Sus causas fueron la humillante capitulación de Francia frente a Prusia después de la guerra franco-alemana, la miseria social causada por ésta y la potencia de los movimientos anarquista y socialista. Mientras el ejército se retiraba a Versalles, el pueblo parisino y los soldados organizaron un gobierno comunal en el ayuntamiento e implantaron una serie de medidas revolucionarias. La reacción conservadora desencadenó la guerra civil, que finalizó con la derrota de los revolucionarios, y la muerte de cerca de 30.000 *communards*. Thiers restauró la república centralizada y los derechos burgueses y nacionales.

sus vacuas declamaciones. El origen de su independencia estaba en lo que él denominó “el poder de la Idea Fija”. Ante los compromisos de los partidos, nada protege mejor a la vida que la tiranía de un pensamiento constante y de un solo objetivo. El objetivo de Baudelaire era lo Bello; su única ambición era la gloria literaria. Así es como se escapa de los prejuicios y de las ilusiones que la solidaridad impone: se ven los errores de los unos y de los otros, ningún bando nos engaña. Por eso puede decirse que para los espíritus elevados la sabiduría está hecha de contradicciones»¹⁸.

En una carta al alcalde de Neuilly, en cuya lista electoral estaba inscrito, Baudelaire escribe: «No me ha visto votar. Es una decisión que tomé espontáneamente. El 2 de diciembre [de 1851] me despoliticé. Ya no hay ideas generales (...) Si hubiese votado no hubiera podido hacer otra cosa que votarme a mí mismo»¹⁹. La escisión con la cultura oficial es cada vez más radical. Baudelaire recibe con violento desprecio la creación del ministro Faucher en 1851 de unos premios teatrales porque «los premios académicos, los premios a la virtud, las condecoraciones, todos estos inventos del diablo, fomentan la hipocresía y frenan los impulsos espontáneos de un corazón libre (...) En un premio oficial hay algo que hiere al hombre y a la humanidad y ofusca el pudor de la virtud. Por lo que a mí se refiere nunca sería amigo de un hombre que hubiera ganado un premio a la virtud; tendría miedo de encontrar en él un tirano implacable».²⁰ Tampoco la hipocresía de la clase burguesa escapa al violento rechazo del poeta: «Todos los imbéciles de la burguesía que pronuncian sin descanso las palabras: inmoral, inmoralidad, moralidad del arte y otras tonterías, me recuerdan a Louise Villedieu, prostituta de cinco francos, que, acompañándome al Louvre, donde nunca había estado, empezó a enrojecer y a taparse la cara, y tirándome de la manga me preguntaba ante las estatuas y los cuadros inmortales, cómo era posible que se expusieran en público tantas indecencias».²¹ Baudelaire ilustra así su desprecio hacia su tiempo e ilumina su particular concepción de la moralidad del arte: éste no puede ser juzgado en función del grado de moralidad o corrección que la burguesía descubría en él sino en la capacidad interpretativa del artista y su maestría en la praxis creativa. Para Baudelaire el arte es sagrado y lo sagrado escapa de las reglas de la moral. El desencanto con su tiempo, con un tiempo en progresiva homogeneización existencial y estética llevan a Baudelaire a tomar distancia para observar, criticar y encontrar una nueva voz.

¹⁸ Asselineau, Ch. *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*. Valencia, Pre-Textos, 2004. P. 34.

¹⁹ Pia P. *Baudelaire*, Editions du Seuil. París 1958. P. 79.

²⁰ Pia P. *Baudelaire*, Editions du Seuil. París 1958. P. 121 - 122.

²¹ Baudelaire, Ch. *Mi corazón al desnudo y otros papeles*. Visor, 1983.

«Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente». ²² La figura del *flâneur* está estrechamente unida a la ciudad de París. «París creó el tipo del *flâneur*. Lo raro es que no fuera Roma. [...] Pero no han sido los extranjeros, sino los mismos parisinos quienes han hecho la alabada tierra del *flâneur*, el “paisaje formado de pura vida”, como lo llamó una vez Hofmannsthal. Paisaje: en eso se convierte de hecho para el *flâneur*. O más exactamente: ante él, la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se abre como paisaje, le rodea como habitación ²³».



Elisée Maclet, *Les Halles*. Maclet (1881-1962) pintó el paisaje natural del *flâneur*: la multitud.

Walter Benjamin asocia el nacimiento del *flâneurismo* con el auge de lo que él llama

²² Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, José López Albaladejo, 2007. P. 87.

²³ Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2007. P. 422.

“literatura panorámica”²⁴. Ésta la componían libros biográficos, una especie de “esbozos individuales” que gozaron de bastante popularidad en la década de los años cuarenta del siglo XIX. Hijas privilegiadas de los folletines, estas antologías pintaban retratos de gente común de la época: «Desde los vendedores ambulantes de los bulevares hasta los elegantes del *foyer* de la ópera, no hubo figura de la vida parisina que no hubieran perfilado los “fisiólogos”²⁵». Agotadas todas las tipologías humanas, su interés se centró en la ciudad, en los detalles cotidianos, en los oficios e incluso en los animales. Este género “sosegado”, como lo califica Benjamin, se adecuaba al hábito del *flâneur* pero desapareció al mismo tiempo que la monarquía de Luis Felipe con lo que la generación de Baudelaire no tuvo demasiada incidencia ni interés en este tipo de literatura. Aun así, Benjamin destaca cierto paralelismo entre la actividad del *flâneur* observador y el ejercicio necesario para describir la vida cotidiana a través de estas “fisiologías”. Como veremos, el Baudelaire *flâneur* no es simplemente observador-descriptor. El poeta elogia esta figura en *El pintor de la vida moderna*. Según él, la misión de este tipo urbano es la de pasear sin ser visto, experimentar la ciudad, escrutarla, diseccionarla, entenderla. Se trata en definitiva de saber “qué mirar” más que “cómo mirarlo”. Y no hay duda de que a Baudelaire no le interesa la naturaleza: «En el fondo de los bosques, encerrado bajo esas bóvedas semejantes a las de sacristías y catedrales, pienso en nuestras sorprendentes ciudades, y la música prodigiosa que rueda sobre las cumbres me parece la traducción de lamentos humanos²⁶». El *flâneur* de Baudelaire se mueve en el entorno natural de los pasajes haussmanianos, «híbridos de calle e interior». Es endémico del exterior y en este París post-revolucionario de flujos de reflujos de personas y carruajes su labor se hace más ardua: no parece haber lugar para la discordancia del tiempo inmóvil. El moderno París no sólo se adscribe a una reforma urbana y arquitectónica, las relaciones humanas se han modificado y de ello Baudelaire parece ser perfectamente consciente.

Ni el Baudelaire artista ni su personaje público encajan en la categoría de *flâneur* o en la de dandi. El dandi, explica el poeta, es distinguido, original, busca la sorpresa en una constante oposición-rebelión a todo lo establecido. Educado en el lujo, no tiene otra profesión que la elegancia (símbolo de la «superioridad aristocrática de su estilo») aunque el dinero («burda pasión de los mortales») no es su fin, es sólo el medio necesario para rendir culto a la religión de sí mismo. Su estoicismo que sólo encuentra parangón en la impassividad marcial del militar es proverbial: a pesar de la fortaleza de su carácter está

²⁴ Benjamin, W. “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Walter Benjamin, Obras Completas*, Libro I, volumen 2. Madrid, Abada Editores, 2008. P. 121.

²⁵ Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2007. P. 422.

²⁶ Baudelaire, Ch. *Correspondencia general*. Buenos Aires, Paradiso Ediciones, 2005. P.: 44.

sometido a unas leyes —las del dandismo— al margen de la ley. Baudelaire desprecia la masa pero la necesita porque sin público no hay escándalo. Es proverbial su costumbre de pasear con atuendo de campesino encima del frac pero Asselineu nos advierte también de su carácter: «Añadamos que esas extravagancias, que sólo irritaban a los bobos, nunca resultaron pesadas para sus amigos. No eran algo que había que soportar; nos divertían, las saboreábamos como un condimento añadido al placer de la intimidad. Para él, eran también una manera de poner a prueba a los desconocidos. Una pregunta absurda, una afirmación paradójica le servían para juzgar al hombre con quien estaba tratando, y si en el tono de la respuesta y en la actitud reconocía a un igual, a un iniciado, volvía enseguida a ser quien naturalmente era, el mejor y más franco de los camaradas²⁷». En cierto sentido, la estética baudeleriana es la del dandi pero su ética es la del *flâneur*. En un plano más pragmático, podemos afirmar con Susan Buck-Morss que «las excentricidades bohemias de Baudelaire eran tanto necesidades económicas como gestos de inconformismo²⁸»: dilapidó las rentas de su padrastro y en 1864, acosado por sus acreedores, abandonó Francia para trasladarse a Bruselas.

Traductor de E. T. A. Hoffmann y Edgar Allan Poe —de cuyos cuentos, afirman Riquer y Valverde²⁹, mejoró el estilo—, Baudelaire toma de este último la exaltación del intelecto y la reflexión por encima de la inspiración romántica. Poe, en su ensayo *La filosofía de la composición*³⁰ (1846), acerca de su poema *El Cuervo*, había escrito: «Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquélla avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático (...) Lo cierto es que la originalidad —exceptuando los espíritus de una fuerza insólita— no es en manera alguna, como suponen muchos, cuestión de instinto o de intuición. Por lo general, para encontrarla hay que buscarla trabajosamente; y aunque sea un positivo mérito de la más alta categoría, el espíritu de invención no participa tanto como el de negación para aportarnos los medios idóneos de alcanzarla». Poe pretende objetivar su método compositivo aunque sabemos que el ensayo lo escribió una vez acabado el poema. Baudelaire es plenamente consciente de la trampa y el mismo Poe se contradice cuando

²⁷ Asselineau, Ch. *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*. Valencia, Pre-Textos, 2004. P. 18.

²⁸ Buck-Morss, S. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and The Arcades Project*. Londres, The MIT Press, 1991. P. 193.

²⁹ De Riquer, M. y Valverde, J. M. *Historia de la literatura universal* (vol. 2). Madrid, Editorial Gredos, 2007. P. 365.

³⁰ Poe, E. A. *La filosofía de la composición*. Versión on-line en <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poe01.htm>> [consultado en febrero de 2008].

³² Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2003.

defiende un desarrollo ordenado y razonado en la creación de *El Cuervo* y afirma más adelante que *nevermore* fue la primera palabra que le vino a la cabeza. Aun así, Baudelaire se alía con el norteamericano en la idea de encontrar la belleza en sitios donde tradicionalmente ésta estaba ausente. En *El Cuervo*, Poe necesita de un tema universal para expresar melancolía; elige la muerte pero necesita darle un sentido poético al término y la única forma de conseguirlo es “aliándolo” con la belleza. De ahí parte Baudelaire para encontrar la belleza en la carroña, en la putrefacción, en la gran ciudad. La belleza que realmente le interesa al poeta es la que está ligada al tiempo presente y para desenmascararla debe recurrir al intelecto, a la reflexión, al trabajo artesanal más que a la inspiración. Aunque no rechaza la figura del genio, Baudelaire se opone a la inspiración estrictamente romántica —tal como hoy en día entendemos el término— y defiende que el único camino para alcanzar la sublimación de la expresión poética será el de la imaginación y el esfuerzo intelectual. Y esta es una de las claves para atribuir a Baudelaire la paternidad de la modernidad: el artista que se expresa a través del tamiz de su experiencia, de su realidad y no como mero testimonio de un tiempo o un lugar.

El pintor de la vida moderna.

La modernidad, la belleza y el mal

«Esta es una buena ocasión, en verdad, para establecer una teoría racional e histórica de lo bello, por oposición a lo bello único y absoluto»

(Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*)

En *El pintor de la vida moderna* confluyen el Baudelaire poeta, el crítico de arte y el pensador-agitador. Comenzó a trabajar en el texto hacia 1859 y se publicó en tres entregas en *Le Figaro* el 26 y 29 de noviembre y el 3 de diciembre de 1863, aunque añadió modificaciones que se publicaron póstumamente en sus *Obras completas* (1868). Esbozo de la época en que vivió, en *El pintor de la vida moderna* cristaliza la modernidad de finales de siglo, la incoherencia de la expresión artística y sus formas de representación cada vez más desligadas de una nueva realidad existencial.

El "problema" de la modernidad no era nuevo. Matei Calinescu³² lo remonta a la discusión filosófica iniciada en los siglos XVI y XVII con el objetivo de liberar a la razón del culto a la antigüedad clásica impuesto por el Renacimiento. Michel de Montaigne (*Ensayos*, 1580), Francis Bacon (*The Books on the Proficiency and Advancement of Learning*, 1605) o René Descartes (*Discurso del método*, 1634) son algunos de los autores que «culpan a la

antigüedad —o más bien a la ciega veneración de la antigüedad— de la esterilidad predominante del pensamiento y la falta general de métodos adecuados en las ciencias».³³ A finales del siglo XVII La *Querelle des Ancients et des Modernes* ponía de manifiesto la erosión de la autoridad atribuida a la tradición y la necesidad de una revisión crítica del ideal renacentista. La modernidad replanteó el gusto estético y se cuestionó la validez de un concepto de belleza clásica e intemporal. Según Calinescu el romanticismo supone un punto de inflexión en la búsqueda de un nuevo ideal de belleza fuera del canon. En contraste con la idea clásica de un arte imitador de la naturaleza, el escritor británico Richard Hurd exalta el poder de la imaginación estableciendo nuevos criterios para la determinación de *lo bello*. Esta concepción romántica de la belleza como algo *característico* o *distinguidor*, introduce la dimensión temporal al debate de la modernidad que llevará a Stendhal a definir el romanticismo no como periodo de tiempo sino «conciencia de la vida contemporánea». Baudelaire parte de este punto: el gusto es moda, la imitación grecolatina es ridícula, el artista no tiene que gustar, debe luchar contra los hábitos, buscar la belleza en la novedad. De la tradición sólo hay que recuperar lo que la misma tradición pasó por alto y para ello hay que ser consciente de pertenecer a una tradición, interrogarla y establecer una relación entre modernidad y tiempo. En el capítulo dedicado a la imaginación del *Salón de 1859*, escribe Baudelaire: «Los pintores que obedecen a la imaginación buscan en su diccionario los elementos que concuerdan con su concepto; también, al ajustarlos, con un cierto arte, les dan una fisonomía completamente nueva. Los que carecen de imaginación copian el diccionario. El resultado es un gran vicio, el vicio de la banalidad, que es particularmente propio a aquellos pintores a quienes su especialidad acerca más a la naturaleza exterior, por ejemplo los paisajistas, que generalmente consideran como un triunfo no demostrar su personalidad. A fuerza de contemplar, olvidan sentir y pensar³⁴». El diccionario al que alude Baudelaire es el arte clásico, el canon.

La modernidad de Baudelaire conlleva la imposibilidad de comparación entre lo moderno y lo antiguo porque no permite seccionar un tiempo histórico y tomarlo como presente. La estética del pasado (de los pasados) es una sucesión de modernidades únicas, asincrónicas que no es posible comparar. En su artículo *El Salón de 1846*³⁵ Baudelaire expresa su disconformidad en las analogías entre Delacroix y Víctor Hugo: «En la desgraciada época

³³ Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2003. P. 38.

³⁴ Baudelaire, Ch. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado Libros, 2005. P. 240.

³⁵ Baudelaire, Ch. *El Salón de 1846*. Versión on-line en <<http://www.saltana.org/1/docar/0517.html>> [consultado en febrero de 2008].

de revolución (...) cuyos numerosos desaciertos he señalado, se comparó con frecuencia a Eugène Delacroix con Victor Hugo. Teníamos al poeta romántico, hacía falta el pintor. Esta necesidad de encontrar a toda costa semejanzas y analogías entre las distintas artes, lleva con frecuencia a extrañas pifias, y ésta demuestra hasta donde llega nuestra falta de entendimiento; ya que si mi definición del romanticismo (intimidad, espiritualidad, etc.) sitúa a Delacroix a la cabeza del romanticismo, excluye naturalmente a Victor Hugo». Años más tarde, teorizará sobre esta idea en *El pintor de la vida moderna*: «El pasado es interesante no sólo por la belleza que han sabido extraer de él los artistas, sino también como pasado, por su valor histórico. Lo mismo ocurre con el presente. El placer que obtendremos de la representación del presente se debe no sólo a la belleza de la que éste puede estar revestido, sino también a su calidad esencial de presente». «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable». El artista no puede aprender del pasado, puede estudiar su metodología, pero «separada de la tradición (en el sentido de un conjunto de obras y procedimientos a ser imitados), la creación artística se convierte en una aventura y un drama en la que el artista no tiene ningún aliado excepto su imaginación».³⁷

Para Baudelaire, afirma Calinescu, el presente sólo podrá crear su propia belleza cuando se logre la plena conciencia de la contradicción que existe entre «el rechazo de un pasado normativo» y la evocación nostálgica de la «pérdida de un pasado aristocrático», el lamento por la «intrusión de un presente de clase media vulgar y materialista».³⁸

Eugène Delacroix, Camille Corot, Jean François Millet, Gustave Courbet, Honoré Daumier, Jean-Louis-Ernest Meissonnier, Édouard Manet o Claude Monet entre otros han pintado y expuesto mientras el poeta trabaja en la composición de *El pintor de la vida moderna*. Paradójicamente, Baudelaire elige a Constantin Guys, un dibujante y acuarelista de gran valor documental pero de escasa repercusión en la historia de la pintura. T. Raser (en *A Poetics of Art Criticism. The Case of Baudelaire*) aventura que la elección de Guys responde a la mera «provocación»: su arte reside en los márgenes de la pintura convencional y la glorificación que le brinda Baudelaire implica la degradación del arte que no sabe utilizar la cotidianidad como materia prima.

³⁷ Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2003. P. 64.

³⁸ Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2003. P. 72.



Constantin Guys, *Caballeros y carruajes en la Bois de Boulogne* / Sin título

«El Sr. G.» —el dibujante le suplicó a Baudelaire «de manera imperiosa, que suprimiera su nombre, y que no hablara de sus obras sino como obras de un anónimo»— encarna al artista moderno. *Flâneur* entre las multitudes, reviste de incógnito su persona para captar la esencia de la cotidianidad. Las imágenes se agolpan en su cerebro de manera que la imaginación le permite plasmarlas sobre el papel. Conserva de su primera etapa como artista la ingenuidad que le permite añadir a sus personajes elementos inesperados. Guys, explica Baudelaire, es un hombre de mundo porque comprende el mundo y las razones de sus costumbres. Artista autodidacta convertido en maestro, su carácter es el del *convaleciente*, protagonista de “El hombre de la multitud” de Poe, cuya posición privilegiada le permite escrutar el mundo con una vitalidad y un interés propios de la infancia («el genio no es más que la infancia recobrada a voluntad»³⁹). Para el niño, cuya visión no está todavía «congestionada», el mundo es nuevo, su capacidad de sorpresa no ha menguado y esa es la fórmula que Baudelaire propone para arrancar lo eterno de lo efímero.

Baudelaire, como Guys, descubrirá la modernidad en la moda y en lo artificial de manera que la ciudad haussmanniana recobrará su belleza perdida. De nada sirve ya el hieratismo pictórico de las figuras clásicas ni sus representaciones de la naturaleza. Las mujeres se pintarán «muy adornadas y embellecidas por todas las pompas artificiales, cualquiera que sea el orden social al que pertenezcan»⁴⁰. Personajes, lugares, situaciones y ambientes hasta ahora defenestrados por el arte ven las puertas abiertas a la exposición del imaginario del artista (que no a los salones oficiales donde se prohibieron gran cantidad de cuadros tachados de «escandalosos»). Lo veremos en *El bar del Folies Bergère* o la prostituta *Olympia* de Manet, la absorta pareja embriagada de *El ajenjo* o el espectáculo

³⁹ Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, José López Albaladejo, 2007. P. 85.

⁴⁰ Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, José López Albaladejo, 2007. P. 118.

cabaretesco en *El café-concierto Ambassadors* de Degas, la invasión de la intimidad erótica de Courbet en *El sueño* y *El origen del mundo*, en *El puente de Europa, estación de Saint-Lazare* de Monet o en *El vagón de tercera* de Daumier.

La sublimación de lo artificial conduce a Baudelaire al rechazo unilateral de lo que él entiende como natural en el hombre. Ya había ensayado la traslación de esta particular cosmogonía en la confección de algunos poemas incluidos en *Las flores del mal*, de cuyos versos se desprende una fascinación por la maldad y sus formas tanto materiales (sangre, muerte, putrefacción, carroña y toda clase de humores malignos) como religiosas (particularmente en la simbología cristiana del capítulo titulado *Rebelión*). En el capítulo XII, *Elogio del maquillaje*, de *El pintor de la vida moderna* Baudelaire explica que la moral del siglo XVIII identificó belleza y naturaleza y ésta se convirtió en «fuente y modelo de todo bien». Según él, la naturaleza sólo impulsa al hombre a saciar sus necesidades fisiológicas y biológicas básicas que, una vez aplacadas, derivan en la búsqueda del «placer» que es el que impulsa al crimen: «Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y los deseos del puro hombre natural, y no encontrarán nada más que horror. Todo lo que es bello y notable es el resultado de la razón y del cálculo. El crimen, cuyo gusto ha tomado el animal humano del vientre de su madre, es originariamente natural. La virtud, por el contrario, es *artificial*, sobrenatural, puesto que han sido necesarios, en todas las épocas y en todas las naciones, dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada, y que el hombre, sólo habría sido incapaz de descubrirla»⁴¹. Maquiavelo y Hobbes defendieron que la maldad era inherente al hombre (una postura muy extendida en Francia tras el Terror, el Directorio y el Consulado puesto que legitimaba las autoridades absolutas). La Ilustración había dado un giro copernicano considerando al hombre esencialmente bueno y abriendo las puertas del «Templo de la Razón». Afirmar que el mal anida en la naturaleza humana permite a Baudelaire rechazar los instintos de la inspiración, porque son naturales en el hombre y, por lo tanto, potencialmente dañinos. La inspiración surge porque cargamos con un bagaje escondido en la memoria, es un recuerdo reordenado que se manifiesta espontáneamente: deriva de lo ya recibido, en cierto modo, de la tradición. Pero Baudelaire, como hemos visto, rechaza lo antiguo. Las formas del pasado no son válidas: el esfuerzo de la razón se convierte en la única vía posible. Aquí su mérito es doble. Por un lado, destruir el lenguaje poético tradicional supone buscar uno propio. Por otro, forzará al artista a una búsqueda continua de nuevas poéticas que revitalicen el arte constantemente. Ése es el verdadero arranque de la modernidad donde el poeta se convierte en «el último destello de heroísmo en las

⁴¹ Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, José López Albaladejo, 2007. P. 121 -123.

decadencias». ⁴² En palabras de Jean-Paul Sartre: «Ese es el fin de los esfuerzos de Baudelaire: apoderar de sí mismo, en su eterna diferencia, realizar su Alteridad identificándose con el mundo entero. Aligerado, vacío, lleno de símbolos y de signos, ese mundo que lo envuelve en su inmensa totalidad no es sino él mismo. [...] Y la misma belleza no es una perfección sensual contenida en los estrechos límites de un marco, de un género poético, de un aire musical. Ante todo es sugestión, es decir, ese modo extraño y forjado de realidad, donde el ser y la existencia se confunden, donde la existencia está objetivada y solidificada en el ser, donde el ser está aligerado por la existencia⁴³».

Los pintores de la vida moderna

«Lo que constituye la belleza particular de estas imágenes es su fecundidad moral. Están llenas de sugerencias crueles, ásperas, que mi pluma, aunque acostumbrada a luchar contra las representaciones plásticas, acaso no ha traducido más que de manera insuficiente».

(Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*)

David, Ingres, Proudhon, Géricault, Delacroix, Rousseau, Daubigny, Millet, Courbet, Corot, Daumier, Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Sisley, Degas, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat, Signac, Moreau... El siglo XIX es el siglo de los grandes nombres propios de la pintura francesa y universal. Neoclasicismo, romanticismo, realismo e impresionismo son movimientos surgidos en Francia cuya influencia se expande por toda Europa y llegan a nuestros días clasificados en cualquier manual de historia de la pintura universal. Más que ceñirnos a un estilo concreto —los antes mencionados se solaparon en el tiempo— aquí intentaremos descubrir algunos paralelismos entre la concepción del arte moderno de Baudelaire y obras concretas de algunos pintores aunque éstos no sean estrictamente contemporáneos del poeta.

⁴² Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, José López Albaladejo, 2007. P. 114.

⁴³ Sartre, J.-P. *Baudelaire*. Madrid, Alizanza-Losada, 1994, p. 117.



Claude Monet, *Gare Saint-Lazare* (1877)

Baudelaire fue crítico de arte. Escribió artículos sobre la pintura de los salones de 1845, 1846 y 1859, además de una biografía de Delacroix⁴⁴ y un libro sobre el arte romántico⁴⁵. Sus escritos sobre los salones tuvieron escasa repercusión en su tiempo; su fama como crítico de arte no le llegó hasta principios del siglo XX a raíz del éxito de sus flores. Pero la mirada del poeta amante de la pintura se descubre incisiva y, sobretudo, original. Como buen amante del artificio y de lo escasamente natural, se declara en contra de la escultura ya que es demasiado próxima a la naturaleza y rehúye de los cuadros cuyos modelos humanos parecen esculturas. «El dibujo escultórico es, según Baudelaire, una línea cruel, despótica, inmóvil, que encierra a la figura en una camisa de fuerza; sus partidarios empiezan “por delimitar las formas de una manera cruel y absoluta” y enseguida quieren “llenar estos espacios”. La pintura escultórica recorta y separa las formas de su entorno, produciendo una sucesión de llenos y huecos. Baudelaire ha presentido que este método violaba la integridad del plano pictórico, la indisoluble dependencia de figura y fondo, que son convenciones peculiares de la pintura: “ En casi todos los pintores que no son coloristas, se observan siempre vacíos, es decir, grandes huecos producidos por tonos que no están a nivel, por así decir; la pintura de Delacroix es como la naturaleza, tiene horror al vacío⁴⁶». El interés de Baudelaire por el color —que parece intuir el nacimiento del impresionismo— no proviene de su gusto estético, sino de la subjetividad que para él debe desprender toda obra de arte; la mirada del artista es la que transforma la realidad de un

⁴⁴ Baudelaire, Ch. *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*. 1863.

⁴⁵ Baudelaire, Ch. *L'art romantique*. 1869.

⁴⁶ Solana, G. En la Introducción a *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado Libros, 2005. P. 21.

tiempo con el que se siente a disgusto pero del que es capaz de extraer insospechados destellos de belleza. El color —y no la línea— puede transmitir movimiento, captar atmósferas y así lo entenderán más adelante artistas desde Van Gogh hasta Matisse, que dibujarán con el color. Pero el color no lo es todo en un cuadro: «El Sr. Díaz es colorista, es verdad; pero amplíen el marco en un pie y las fuerzas le faltarán, porque no conoce la necesidad de un color general. Razón por la cual sus cuadros no dejan recuerdo⁴⁷». Para conseguir esa sensación de unidad, el cuadro debe transmitir “melodía” y la mejor prueba de esa melodía es la persistencia en la memoria del espectador. Alejándose del lienzo lo suficiente para ser incapaz de comprender el tema del cuadro —explica Baudelaire— el espectador debe percibir ya cierta sensación producida por la armonía de los tonos, como si el color funcionase por sí sólo independientemente de su figuración. Guillermo Solana señala que en estas observaciones de Baudelaire se encuentra un «presentimiento del arte abstracto⁴⁸».

Liberada del lastre de la imitación que tradicionalmente se había impuesto a la pintura, Baudelaire reclama para el atre del pincel una función expresiva. Para ello, el artista debe ser capaz de transferir al lienzo lo que está latente en su imaginación: «Un buen cuadro, fiel e igual al sueño que lo ha creado, debe ser producido como un mundo. Lo mismo que la creación, tal como la vemos, es el resultado de varias creaciones cuyos precedentes se completan siempre por la siguiente; así, un cuadro conducido armónicamente consiste en una serie de cuadros superpuestos, cada nueva capa dando al sueño mayor realidad y haciéndolo sufrir un grado hacia la perfección⁴⁹». Es evidente que para Baudelaire el cuadro no está completo sin la intervención del público. Si es en la mirada del espectador donde la obra pictórica se concreta, tampoco éste está al margen del proceso creativo cuando descubre las capas que cubren el lienzo y confluyen en la unidad de la obra percibida por el espectador.

Ya en *El Salón de 1846*, descubrimos una profunda admiración por la pintura de Eugène Delacroix (1798-1863), no compartida en general por el público cuyos gustos son más cercanos al trabajo academicista de Ingres. Baudelaire escribe: «Imaginemos que se pierda el bagaje de uno de los viejos ilustres, casi siempre tendrá su análogo que pueda explicarlo y sugerirlo al pensamiento del historiador. Suprimid a Delacroix y, rota, la gran

⁴⁷ *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado Libros, 2005. P. 139.

⁴⁸ Solana, G. En la Introducción a *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado Libros, 2005. P. 23.

⁴⁹ Solana, G. En la Introducción a *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado Libros, 2005. P. 241.

cadena de la historia se derrumba»⁵⁰. Aunque no expuesta en el salón de 1846, la pintura de la que se sirve fundamentalmente el poeta para llegar a tal conclusión es *La barca de Dante*, conocida también como *Dante y Virgilio*.



Eugène Delacroix, *La barca de Dante* o *Dante et Virgile* (1822)

Para Baudelaire, Delacroix —que muere el año de la publicación de *El pintor de la vida moderna*— es un auténtico artista, dueño de una poderosa imaginación que canalizada a través de un arduo trabajo convierte sus obras en auténticos poemas. Su originalidad, según Baudelaire, reside en que su obra es el reflejo del pensamiento íntimo del artista ejecutado «por el genio insolente»⁵¹.

Delacroix —apasionado por los temas literarios— demuestra un auténtico y profundo conocimiento y asimilación de la *Divina Comedia* porque sólo así puede conseguirse su personalísima transmisión de atmósfera y movimiento. «El dibujo imaginado es el más noble y el más extraño, puede obviar la naturaleza, puesto que representa otra, análoga al

⁵⁰ Baudelaire, Ch. *El Salón de 1846*. Versión on-line en <<http://www.saltana.org/1/docar/0517.html>> [consultado en febrero de 2008].

⁵¹ Baudelaire, Ch. *El Salón de 1846*. Versión on-line en <<http://www.saltana.org/1/docar/0517.html>> [consultado en febrero de 2008].

espíritu y al temperamento del autor»⁵², escribe Baudelaire. De nuevo, nos encontramos con la paradójica dicotomía: artesanía frente inspiración, imaginación frente imitación. Para la recreación de la atmósfera del cuadro Delacroix se sirve del color. La línea precisa se difumina y la mancha de color es la herramienta técnica, desdibujando un fondo impreciso de manera que toda la atención se redirija hacia el conjunto central. Es el mismo procedimiento que utiliza Baudelaire en sus composiciones poéticas: de un determinado contexto —en el cuadro el episodio en que Dante, guiado por Virgilio, cruza la laguna Estigia— extrae una situación concreta —el momento en que las almas de los condenados se aferran a la barca— dejando lo demás reducido a un fondo que recibirá su carga semántica de la imagen central.

Delacroix, como el Constantin Guys arquetipo de *El pintor de la vida moderna*, mezcla ingenuidad y ciencia. Su pintura, apunta Baudelaire, desprende una melancolía «singular y tozuda» expresada en los temas, en el gesto y en el color. Su *interpretación* del tema dantesco —recordemos que Baudelaire siempre interpreta, raramente describe— expresa un dolor moral que en escasas ocasiones aparece en las pinturas de artistas de la época. La modernidad, en el caso de Delacroix, se hace patente en la adaptación de un clásico a través del intelecto del artista.

Boda judía en Marruecos, Mujeres en Argel, Árabes cazando con halcón o La muerte de Sardanápalo, muy cercanos a la estética byroniana, conservan ese aire de «cuadros vivientes y sorprendentes» que Baudelaire admira en el capítulo “Los anales de la guerra” de *El pintor de la vida moderna*.⁵³

«No es superfluo observar aquí que mucha gente ha acusado de barbarie a todos los pintores cuya mirada es sintética y esquemática, por ejemplo el Sr. Corot, quien se esfuerza en primer lugar en trazar las líneas principales de un paisaje, su esqueleto y su fisonomía. Así, el Sr. G., traduciendo fielmente sus propias impresiones, marca con una energía instintiva los puntos culminantes o luminosos de un objeto (pueden ser culminantes o luminosos desde el punto de vista dramático), o sus principales características, algunas veces incluso con una exageración útil para la memoria humana; y la imaginación del espectador, al experimentar a su vez esta mnemónica tan despótica, ve con nitidez la impresión producida por las cosas en el espíritu del Sr. G. El espectador es aquí el traductor de una traducción siempre clara y embriagadora». En esta última frase

⁵² Baudelaire, Ch. *El Salón de 1846*. Versión on-line en <<http://www.saltana.org/1/docar/0517.html>> [consultado en julio de 2008].

⁵³ Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, José López Albaladejo, 2007. P. 100.

podemos ver el rol activo que Baudelaire confiere al público, una aproximación a la Teoría de la Recepción que Hans-Robert Jauss desarrollará un siglo después. Lo que aquí nos interesa es la «traducción de las impresiones» que se plasman en la pintura. Camille Corot (1796-1885) es considerado precursor del impresionismo. Su obra, que derivará hacia un lirismo convencional, es esencialmente paisajista. A pesar de ello, Baudelaire le dedicó una de las críticas más extensas del *Salón de 1845*. Descubre del pintor las que para él son sus dos cualidades más interesantes: la ingenuidad y la originalidad. Tiende a la simplificación de la forma y el color para conseguir una mayor expresión de grandeza lo que lo sitúa «a la cabeza moderna de la escuela de paisaje⁵⁴». Años después, Baudelaire mostrará más tibieza ante la obra del paisajista pero esa expresión de la impresión que le descubre a Corot influirá decisivamente en otro pintor cuya obra se acerca no sólo a la concepción estética de Baudelaire sino también a su temática, Gustave Courbet.

Nieto de un revolucionario e hijo de familia adinerada, Courbet (1819-1877) encuentra sus temas en la realidad, nada idealizada, de un tiempo en el que empieza a ganar terreno el positivismo de Comte. La obra de Courbet fue rechazada en varios salones por escandalosa y obscena pero gracias a su empeño pudo exponer tras la Revolución de 1848. «El Sr. Courbet, también él, es un poderoso obrero, una voluntad salvaje y paciente; y los resultados que ha obtenido, resultados que ya tienen para algunos espíritus mayor encanto que los del gran maestro de la tradición rafaelesca, sin duda a causa de su solidez positiva y de su amoroso cinismo, tienen, como estos últimos, esto de particular: que manifiestan un espíritu de sectario, un asesino de facultades⁵⁵». Es reveladora una aproximación a una de sus más conocidas telas, *El taller del pintor* (1855).

⁵⁴ *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado Libros, 2005. P. 69.

⁵⁵ Baudelaire, Ch. “Exposición Universal 1855” en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado Libros, 2005. P. 209.

⁵⁷ Baudelaire, Ch. *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2008.



Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre: allégorie réelle déterminant une phase de sept annés de ma vie artistique* (1855)

Este lienzo es a Courbet lo que *El pintor de la vida moderna* a Baudelaire: una especie de síntesis o ensayo sobre el concepto artístico moderno. Articulado sobre un eje central, el lienzo está dividido en dos partes. A la izquierda, está representada la vida cotidiana, el pueblo, «la multitud» baudelairiana: mendigos, obreros, campesinos y comerciantes, religiosos y políticos que viven de la explotación de las miserias de los primeros. Es un grupo desordenado, confuso, que se difumina conforme nos alejamos hacia el fondo. «Multitud y soledad, términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo» escribe Baudelaire en *Pequeños poemas en prosa*.⁵⁷ El grupo de la derecha, personajes todos identificados, son admiradores del arte, mecenas, poetas, pensadores y escritores. En el extremo derecho de la tela un personaje está absorto en la lectura: es Baudelaire. Los dos grupos confluyen en las figuras centrales. Aparece el niño, la inocencia de la infancia que observa el cuadro que Courbet pinta, son los ojos de la ingenuidad que habíamos encontrado en *El pintor de la vida moderna*. Los dos mundos se reconcilian en el arte que es el principio de cohesión de grupos hasta entonces situados en los márgenes. La multitud, lo humano y cotidiano se han convertido en materia prima del arte y al mismo tiempo se han reconciliado con éste. Baudelaire, curiosamente, preserva su soledad y aislamiento, inmerso en el ejercicio intelectual que aquí le aleja del mundo real. Pero el taller del pintor no es el mundo, es tan sólo su representación. Quizá Courbet sospecha que el poeta es consciente de su intención simbólica y no le hace partícipe. Quizá la escena es fruto de la imaginación de Baudelaire que, lejos del centro, es en realidad la verdadera conciencia creadora.

De las entrañas del París de Haussmann, Baudelaire rescató como modelos heroicos a los marginados, a todos aquellos que no encajaban en el modelo burgués: bohemios, dandys, traperos, prostitutas, pobres, lesbianas. «La figura de la lesbiana constituye en el sentido más preciso uno de los heroicos arquetipos propios de Baudelaire. En el lenguaje de su satanismo, él expresa exactamente lo mismo. Cosa que resulta igualmente aprehensible en un lenguaje crítico, no metafísico, que declara su adhesión a la “modernidad” en su política significación. El siglo XIX comenzó a introducir a la mujer en el proceso de producción de mercancías, y todos los teóricos estuvieron de acuerdo en que, con ello, se ponía en peligro su feminidad, y en que, por lo tanto, con el paso del tiempo tenían que aparecer en la mujer forzosamente rasgos masculinos. Baudelaire afirma dichos rasgos; pero, al tiempo, quiere disputárselos a la propia férula económica. Así es como llega a dar acento puramente sexual a esta nueva tendencia evolutiva propia de la mujer. El paradigma de la lesbiana representa la protesta de la “modernidad” contra la revolución técnica⁵⁸».

El anticonvencionalismo técnico y temático de Courbet le conduce como un dandi al escándalo y a la provocación. La exposición explícita de la intimidad es especialmente demoledora en *El origen del mundo* o *El sueño*, ambas de 1866. Son evidentes los paralelismos entre *El sueño* de Courbet y el poema *Mujeres condenadas (Delfina e Hipólita)*, originalmente en *Las flores del mal* aunque censurado por el Tribunal Correccional de París y que no apareció publicado hasta 1866:

⁵⁸ Benjamin, W. “Parque Central”, en *Walter Benjamin, Obras Completas*, Libro I, volumen 2. Madrid, Abada Editores, 2008. P. 274.



Gustave Courbet, *Le Sommeil* (1866)

«Mis besos son ligeros como insectos acuáticos,
Que en la tarde acarician los transparentes lagos,
Los de tu amante, ¡ay!, dejarían sus rodadas
Como si de carretas o arados se tratara.

Pasarían sobre ti tal un pesado tiro
De caballos o bueyes de despiadados cascos...
¡Hermana mía, Hipólita, vuelve hacia mí tu rostro,
Corazón y alma míos, mi todo y mi mitad!

¡Vuelve hacia mí tus ojos salpicados de estrellas!
Con sólo una mirada de ese divino bálsamo,
Levantaré los velos del placer más oscuro
Y te adormeceré en un sueño sin fin.»

(Charles Baudelaire, *Las flores del mal*)

Baudelaire no vivió lo suficiente para asistir al nacimiento del impresionismo — oficialmente en 1872— aunque fue íntimo amigo de Édouard Manet, considerado precursor del movimiento a pesar de que nunca quiso exponer junto a los impresionistas. En algunos puntos Baudelaire y los impresionistas serán coincidentes. Según Peter Watson «los impresionistas no sólo consiguieron captar los cambios de la luz sino que también dieron cuenta de escenas inusuales: la nueva maquinaria, como los ferrocarriles, sorprendentes y aterradores a un mismo tiempo, las enormes y cavernosas estaciones de tren, que contenían la promesa implícita del viaje pero resultaban asfixiantes debido al hollín, un hermoso paisaje urbano truncado por un feo pero necesario puente, estrellas de cabaret iluminadas de forma poco natural por lámparas situadas a sus pies, una camarera vista desde el frente y desde la espalda gracias a un enorme y brillante espejo situado en la pared. Ahora bien, aunque éstos eran unos emblemas visuales de la "novedad", el

modernismo es mucho más que eso. Su interés reside en el hecho de que como movimiento fue a la vez una celebración y una condena de lo moderno, y del mundo (el mundo de la ciencia, el positivismo y el racionalismo) que habían producido las grandes ciudades, por un lado, inmensamente ricas, y por otro, repletas de nuevas formas de pobreza, desolación y degradación». ⁵⁹ El impresionismo surgía como oposición al realismo aunque, como éste, rechazaba los temas tradicionales de clasicismo y romanticismo centrandó su interés en la vida moderna. La luz cobraba especial protagonismo porque su intensidad transfiguraba las cosas: todo se volvía esencialmente cambiante. Las formas perdieron consistencia y, en consecuencia, la naturaleza se volvió inestable. «Esta es una buena ocasión, en verdad, —escribe Baudelaire— para establecer una teoría racional e histórica de lo bello, por oposición a la teoría de lo bello único y absoluto; para mostrar que lo bello es siempre, inevitablemente, de una composición doble, aunque la impresión que produzca sea una; porque la dificultad para discernir los elementos variables de lo bello en la unidad de la impresión, no invalida en nada la necesidad de la variedad en su composición. Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento, que es como una envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento será indigestible, inapreciable, inadecuado e inapropiado a la naturaleza humana. Desafío a que se descubra una muestra cualquiera de belleza que no contenga estos dos elementos». ⁶⁰ La moda, la diversión y el centelleo nos remiten a la calle, un espacio con el que no estaban familiarizados los pintores realistas, muy apegados todavía al trabajo del taller. La herencia del trabajo en estudio provenía de los grandes lienzos de Géricault (*La balsa de la Medusa*, de 5 metros de ancho y 7 alto, obligó al artista a alquilar un taller entero), Gros, Delacroix, Ingres y David. El impresionismo sacará al pintor a la calle, a los espacios abiertos. Algunos se refugiarán en la paz de la campiña y los parques soleados y brillantes de París. Otros practicarán apasionadamente el *flâneurismo*.

⁵⁹ Watson, P. *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*. Barcelona, Crítica, 2006. P. 1160-1161.

⁶⁰ Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, José López Albaladejo, 2007. P. 113.



Édouard Manet, *La Musique aux Tuileries* (1860) / Detalle de la figura de Baudelaire

Baudelaire mostró especial admiración por *Música en las Tullerías* (1862) de su amigo Manet. Desde muy joven, Manet manifestó su intención de ser un pintor de su época y retratar la realidad mediante sus manifestaciones poéticas. En el Louvre admiró a Rembrandt, Velázquez y los maestros venecianos cuyas técnicas, especialmente la del pintor español, asumirá en sus cuadros. En 1860 pinta la obra que tanto gusta a Baudelaire. En la época del Segundo Imperio, las Tullerías se convirtió en lugar de encuentro de la burguesía. El París de Haussmann propuso este espacio oxigenado para habilitar el reencuentro con la naturaleza y los intercambios sociales. Además de Manet — es la figura ligeramente inclinada a la derecha de la tela— aparecen retratados sus amigos Théophile Gautier (con quien Baudelaire coincidió en el Club des Hashischins donde experimentaron con drogas), Jacques Offenbach (que musicó la modernidad con sus operetas de bulevar) y el propio Baudelaire (borroso, delante del tronco más grueso de la izquierda). La obra fue duramente criticada por la descomposición de la escena y la falta de un centro de atención, algo que seguramente encantó al poeta ya que en la muchedumbre no hay centros, el centro está en todas partes. En la *Dedicatoria* a Arsène Houssaye que Baudelaire publicó en *La Presse* en 1862 a raíz de la edición de sus *Pequeños Poemas en Prosa*, leemos: «Le envío, querido amigo, una pequeña obra de la que no cabría decir, sin ser injustos, que no tiene ni pies ni cabeza, ya que, por el contrario, todo es en ella pies y cabeza a la vez, alternativa y recíprocamente».⁶¹ En el primer plano las figuras son heterogéneas, vemos a unas damas de ampulosos vestidos, niños jugando, un paraguas y elementos del mobiliario urbano de líneas retorcidas. La repetición de los

⁶¹ Baudelaire, Ch. *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2008. P. 45.

sombreros de los caballeros hacia el fondo sugiere el verdadero tamaño de la multitud. Guys ya había representado este tipo de escenas en sus dibujos, la pincelada de Manet, a veces precisa y otras indefinida, crea una sensación de movimiento, de vitalidad. Antonio Pizza defiende que la originalidad de la obra consiste «en la defensa de una poética de la ausencia», la disolución de las formas revela la importancia de lo que no es aprehensible, lo que no es «cristalizable en una forma». El rostro de Baudelaire, preciso en la obra de Courbet, se convierte aquí en un reflejo fantasmagórico, una mancha marrón que «permanece sorda a ese inmenso tumulto».⁶²



Tiziano Vecelli, *La Venus de Urbino* (1538) / Édouard Manet, *Olympia* (1863)

Los temas de Manet seguirán escandalizando al público. Indudablemente influenciado por Baudelaire en su afán de truncar los códigos de lectura en la obra de arte, Manet profana la clásica imagen de la *Venus de Urbino* de Tiziano convirtiéndola en una prostituta en *Olympia* (el título se lo puso Baudelaire). «Las consideraciones relativas a la cortesana pueden, hasta cierto punto, aplicarse a la actriz; porque también ella es una criatura de aparato, un objeto de placer público. Pero aquí la conquista, la presa, es de naturaleza más noble, más espiritual. Se trata de obtener el favor general, no solamente por la pura belleza física, sino también por talentos de orden más raro. Si por un lado la actriz tiene mucho en común con la cortesana, por el otro confina con el poeta. No olvidemos que más allá de la belleza natural, e incluso de la artificial, hay en todos los seres un idiotismo de oficio, una característica que puede traducirse físicamente en fealdad, pero también en una especie de belleza profesional». El desafío de *Olympia* mirando directamente al espectador, es el desafío de Baudelaire hacia su público. En el poeta-dandi confluyen el sujeto observador y el sujeto observado como en la prostituta confluyen la mercancía y el sujeto vendedor.

⁶² Baudelaire, Ch. *Al lector* en *Las flores del mal*. Madrid, Alianza Editorial, 1995. P. 127.

Pero ¿qué es lo realmente turbador en la mirada de Olympia? ¿Por qué no nos produce la misma sensación la Venus de Tiziano? La respuesta está en la mente del espectador. Sabemos que la figura de Tiziano es la representación de una deidad griega con la connotación de pureza que conlleva el término Venus. La de Manet no es una diosa. Su figura no transmite candidez ni virtud, su expresión tampoco. Donde en Tiziano reposaba un perro dormido, en Manet hay un gato negro con el lomo arqueado. La fuerza del cuadro está en la mente de quien mira. La mujer —escribe Baudelaire— «es más bien una divinidad, un astro, que preside todas las concepciones del cerebro masculino; es una reverberación de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un único ser; es el objeto de la admiración y de la curiosidad más viva que el cuadro de la vida pueda ofrecer a su contemplador».⁶³



Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère* (1882)

Las incursiones de los pintores en los ambientes hasta este momento vetados al arte proliferan también en esta época. En *El bar del Folies-Bergère* entramos en una sala de espectáculos de la época. Lo interesante de esta pintura es el novedoso punto de vista. Vemos de nuevo la multitud reflejada esta vez en el fondo del espejo —lo que debería ser el tema principal de la tela según anuncia su título se ha convertido en el fondo— pero la

⁶³ Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, José López Albaladejo, 2007. P. 118.

figura central del cuadro nos remite a la soledad y la alienación cuando en el reflejo vemos a un hombre que habla con la camarera, pero la distorsión nos dice que en realidad la chica no está hablando con nadie. Intuimos ruido de fondo, música, pero la sensación es de soledad y tristeza, la mirada languidece absorta en pensamientos alejados de la situación. Retrospectivamente, hemos pasado del dramatismo grandilocuente de las escenas históricas de Géricault y Delacroix a otro tipo de dramatismo, más cercano al espectador en cuanto a su temática pero más alejado de una larga tradición histórica que será precisamente la que a largo plazo descubrirá el verdadero valor de esta pintura moderna.



Honoré Daumier, *Le Wagon de troisième classe* (1864)

Honoré Daumier (1808-1879) trasladó al papel y a la tela las famosas “fisiologías” folletinescas que retrataban la sociedad de su tiempo. Comenzó su carrera como caricaturista de prensa, donde publicó litografías en clave satírica sobre política y sociedad; su ácida crítica a la monarquía le llevó incluso a la cárcel y sufrió la censura en diversos momentos de su carrera artística. Después de la Revolución de 1848, Daumier comenzó a pintar bajo la influencia de Delacroix, Corot y Millet. Baudelaire admiraba de él su «memoria profunda de los caracteres y las formas⁶⁴». En su obra más conocida, *El*

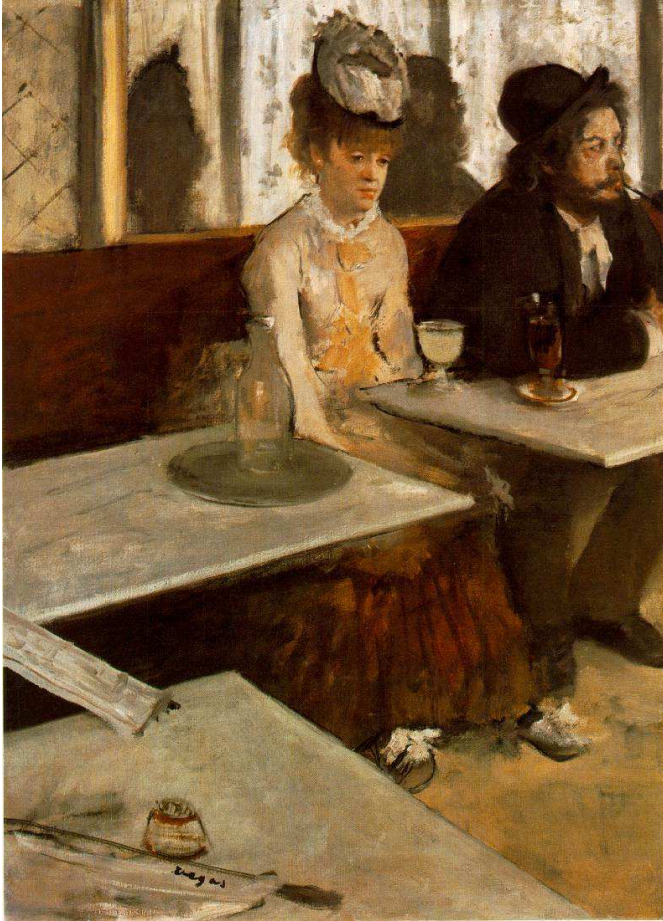
⁶⁴ *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado Libros, 2005. P. 155.

vaqón de tercera, retrata el ambiente cotidiano del París socialmente fracturado. En las figuras del primer plano muestra el cansancio y la apatía del proletariado en contraste con la elegancia de la clase burguesa sentada detrás: dos mundos que comparten el mismo espacio pero que no conviven. «Observador, flâneur, filósofo, llámenlo como quieran; pero se verán ciertamente conducidos, para caracterizar a este artista, a gratificarlo con un epíteto que no podrían aplicar al pintor de las cosas eternas, o al menos más duraderas, de las cosas heroicas o religiosas. A veces es poeta, con mayor frecuencia se asemeja al novelista o al moralista, es el pintor de la circunstancia y de todo lo que ella sugiere de eterno. Cada país, para su placer y para su gloria, ha poseído alguno de estos hombres. En nuestra época actual, a Daumier y a Gavarni, los primeros nombres que me vienen a la memoria, se pueden sumar Devéria, Maurin, Muma, historiadores de las gracias fraudulentas de la Restauración, Wattier, Tassaert, Eugène Lami, este último casi inglés a fuerza de amor por las elegancias aristocráticas, e incluso Trimolet y Travies, esos cronistas de la pobreza y la vida menuda⁶⁵».

Al margen del grupo de los puros impresionistas y, también como Manet, puente entre los pintores clásicos que se exponían en el Louvre, está Edgar Degas (1834-1917). Sus primeras pinturas fueron de temática histórica y retratos, aunque los sucesivos encuentros con Manet en el Café de Guerbois le orientan hacia los temas contemporáneos. Su afición a la fotografía —que Baudelaire rechaza por considerar nulo su valor artístico— le lleva a experimentar con nuevos encuadres que luego representará en sus obras. A pesar de su relación con el grupo impresionista, Degas no fue pintor de los espacios abiertos. Su interés se centró en el ser humano, retratándolo en interiores, analizando los efectos de la luz para captar atmósferas. Lejos de los salones de ballet de sus más conocidos cuadros, está la pareja de *El ajenjo* (1876). Se ha comentado la originalidad de su encuadre que hace al espectador partícipe de la escena. Pero lo más interesante lo observamos cuando nos sentamos en nuestra mesa del café. Miramos de reojo, como temiendo ser descubiertos por la pareja. Quizá esperamos que nos descubran. Quizá queremos que esa mujer de expresión triste y aislada se gire hacia nosotros y nos diga cuán triste y vacía resulta esta existencia gris y tediosa. No esperamos que hable con su marido o amante o compañero. Él está absorto, la mirada distraída lejos del lienzo. Ya ni el ajenjo parece aliviarles sus males. Degas conoce los desengaños de la vida moderna y como Baudelaire, «lleva la huella de la violenta actividad que fue precisa para derribar la armónica fachada del mundo que le rodeaba⁶⁶».

⁶⁵ Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, José López Albaladejo, 2007. P. 80.

⁶⁶ Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2007, p. 336.



Edgar Degas, *El ajeno*, 1876

Conclusiones

«¿No hay también algo infinitamente terrible en el caso futuro, inevitable, de que nuestro espíritu se dirija hacia una parte de nosotros mismos que no podemos afrontar sino con horror?». Baudelaire inició su particular viaje a las tinieblas con la esperanza de que podría enfrentarse a ese algo extraño y huidizo que algunos llaman alma y llegar a comprenderla. Eligió el camino de calles estrechas, de farolas rotas que dejan en la sombra antiguas puertas que algunos intuyeron antes y que pasaron desapercibidas por otros, la mayoría. Al abrirlas se encontró con hombres y mujeres desorientados, perdidos, sin rumbo, entregados a una idiotez estéril que es la de no preguntarse, la de abandonarse al

Tedio. Ese es el verdadero horror, con permiso de Conrad. Baudelaire salió entonces a las calles de su París enfermo de progreso y descubrió que el horror lo estaba invadiendo todo hasta apoderarse de la condición humana. En la soledad de la multitud, al amparo de ella, decidió rebelarse contra la podredumbre y recuperar el placer de la belleza. Para ello necesitaba un poderoso lenguaje poético capaz de despertar las conciencias, presentar el mundo al mundo con toda su crudeza. Su intención no era moralizante. Baudelaire, dice Benjamin, fue a Francia lo que Poe a los Estados Unidos: antítesis de los tradicionales ejemplos de su sociedad. Ni la sociedad francesa de Baudelaire ni la norteamericana de Poe podían aceptarlos o entenderlos. Calificarlo de poeta maldito no le hace justicia; maldito poeta define mejor la particular relación con su tiempo. Menospreciado por la crítica, que no supo ver en sus versos más allá de obscenidades, carroña, sordidez y degeneraciones, influyó consciente e inconscientemente a algunos de sus artistas contemporáneos —los más *modernos*— que comenzaron a ver tal como era el tiempo que les rodeaba, la modernidad de la que había que extraer nuevos criterios válidos para una nueva estética del arte.

Octavio Paz, a propósito del concepto de lo moderno en Baudelaire, reflexiona: «Aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, a negarla. La crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición. Nuestro tiempo se distingue de otras épocas y sociedades por la imagen que nos hacemos del transcurrir: nuestra conciencia de la historia. Aparece ahora con mayor claridad el significado de lo que llamamos la tradición moderna: es una expresión de nuestra conciencia histórica. Por una parte, es una crítica del pasado, una crítica de la tradición; por la otra, es una tentativa, repetida una y otra vez a lo largo de los dos últimos siglos, por fundar una tradición en el único principio inmune a la crítica, ya que se confunde con ella misma: el cambio, la historia⁶⁷».

Baudelaire, consciente de su pertenencia a una tradición, la interrogó para recuperar lo que el pasado había obviado y desligarse así de la conciencia histórica. La recuperación de la figura del poeta como uno de los padres de la modernidad es fruto de la interrogación a que posteriores artistas sometieron las normas de su tiempo y su propia tradición: la sombra de Baudelaire emergió de nuevo para ejercer una notable influencia más allá de las fronteras cronológicas. El desencanto con que se encuentra Van Gogh cuando llega a París le produce una profunda angustia. Gauguin se marcha a Tahití en busca de lo primitivo, decepcionado por el convencionalismo que impera en Francia. Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, son hijos de Baudelaire. Todos vivirán conforme la unidad del arte y el ser en la

⁶⁷ Paz, O. "La tradición de la ruptura" en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974. P. 25.

recreación de esta modernidad baudelairiana que llega hasta nuestros días. «Qué es el cerebro humano sino un inmenso y natural palimpsesto? Mi cerebro lo es, y el vuestro también, lector. Sobre vuestro cerebro han caído sucesivamente innumerables capas de ideas, de imágenes, de sentimientos tan suavemente como la luz. Parecía que cada una enterraba a la precedente, pero, en realidad, ninguna ha perecido».⁶⁸

Bibliografía

Obras de Baudelaire

Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, José López Albaladejo, 2007.

Baudelaire, Ch. *Correspondencia general*. Buenos Aires, Paradiso Ediciones, 2005.

Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Baudelaire, Ch. *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2008.

Baudelaire, Ch. *El Salón de 1846*. Versión on-line de Hermes Salceda en <<http://www.saltana.org/1/docar/0517.html>> [consultado en febrero de 2008].

⁶⁸ Baudelaire, Ch. *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2008. P. 256.

Obras generales

Historia universal del arte (vol. 9). Madrid, Espasa Calpe, 2000.

Asselineau, Ch. *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*. Valencia, Pre-Textos, 2004.

Benjamin, W. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2007.

Benjamin, W. *Walter Benjamin. Obras Completas*. Libro I, volumen 2. Madrid, Abada Editores, 2008.

Buck-Morss, S. *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Londres, The MIT Press, 1991.

Calatrava, J. *Poeta y ciudad: Baudelaire "Pintor de la vida moderna"*. Revista Sileno, nº 1, 1996. Pp. 54-62. Disponible en:
http://citywiki.ugr.es/w/images/c/c1/JUAN_CALATRAVA.Poeta_y_ciudad._Baudelaire_Pintor_de_la_vida_moderna.doc. [Consultado en julio de 2008].

Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2003.

Campaña, M. *Baudelaire. Juego sin triunfos*. Barcelona, Random House Mondadori, 2006.

Carmona, M. *Hausmann. His Life and Times, and the Making of Modern Paris*. Chicago, Ivan · R · Dee, 2002.

De Micheli, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

De Riquer M. y Valverde, J. M. *Historia de la literatura universal* (vol 2.). Madrid, Editorial Gredos, 2007.

Ducasse, I. *Los Cantos de Maldoror*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

González-Ruano, C. *Baudelaire*. Barcelona, Editorial Planeta, 2008.

Paz, O. "La tradición de la ruptura" en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

Poe, E. A. *El hombre de la multitud*, en *Cuentos* (vol. 1). Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Poe, E. A. *La filosofía de la composición*. Versión on-line en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poeo1.htm> [consultado en febrero de 2008].

Sarte, J.-P. *Baudelaire*. Madrid, Alianza-Losada, 1994.

Watson, P. *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*. Barcelona, Crítica, 2006.