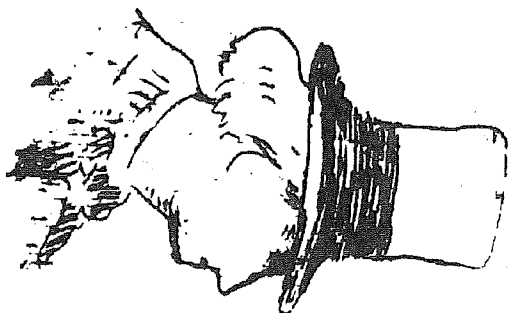


Charles Baudelaire

EL PINTOR
DE LA VIDA MODERNA



Charles Baudelaire

EL PINTOR DE LA VIDA MODERNA

Colección de Arquitectura • 30



Baudelaire fotografiado por Nadar, 1855

Charles Baudelaire

EL PINTOR DE LA VIDA MODERNA

Edición a cargo de
ANTONIO PIZZA y DANIEL ARAGÓ

Prólogo de
ANTONIO PIZZA

Traducción de
ALCIRA SAAVEDRA

COLEGIO OFICIAL DE APAREJADORES Y ARQUITECTOS TÉCNICOS

LIBRERÍA YERBA

CAJAMURCIA

MURCIA 1995

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN	9
BAUDELAIRE, LA CIUDAD, EL ARTE, por Antonio Pizza	11
EL PINTOR DE LA VIDA MODERNA	73
I. Lo bello, la moda y la felicidad	75
II. El croquis de costumbres	79
III. El artista, hombre de mundo, hombre de las multitudes y niño	81
IV. La modernidad	91
V. El arte mnemónico	95
VI. Los anales de la guerra	100
VII. Pompas y solemnidades	106
VIII. El militar	110
IX. El dandi	113
X. La mujer	118
XI. Elogio del maquillaje	121
XII. Las mujeres y las mujerzuelas	127
XIII. Los coches	134
NOTAS, por Daniel Aragó	139

La edición empleada para la presente traducción ha sido:
Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, en
Œuvres Complètes, "Bibliothèque de la Pléiade",
París, Gallimard, 1976

Ilustración de la cubierta: *Baudelaire*, por Manet, 1862

PRINTED IN SPAIN

IMPRESO EN ESPAÑA

I.S.B.N.: 84-920177-2-4

DEPÓSITO LEGAL: V. 435 - 1995

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. - LA OLIVERETA, 28 - 46018 VALENCIA - 1995

PRESENTACIÓN

COMENZADO con toda probabilidad hacia 1859-60, *Le Peintre de la vie moderne* fue sucesivamente modificado y ampliado durante el accidentado camino que condujo a su publicación, como peculiar *feuilleton* dividido en tres entregas, en *Figaro*: 26 y 29 de noviembre y 3 de diciembre de 1863. El texto fue incluido a continuación en *L'Art romantique* (París, Michel Lévy frères, 1868) con algunas ligeras modificaciones, probablemente realizadas de acuerdo con las indicaciones del propio Baudelaire, que había revisado sus escritos para esta edición —que resultó póstuma— de las “Obras completas”. El texto aquí adoptado es el de 1868.

La brevedad del escrito de Baudelaire —por otra parte, tan rico en contenidos— nos ha sugerido acompañar la edición con un amplio prólogo, unas ilustraciones expresamente seleccionadas y un aparato de notas originales, con el fin de destacar el relieve de esta contribución no sólo en el mundo contemporáneo de las artes sino incluso en relación a las condiciones más generales de la que será, en los años inmediatamente sucesivos a la elaboración del artículo, una gran capital de fin de siglo: París.

A. P. y D. A.

BAUDELAIRE, LA CIUDAD, EL ARTE

1

Le peintre de la vie moderne constituye sin duda uno de los textos fundamentales de la *modernidad* del siglo XIX, en el que confluyen y se entrecruzan diversas problemáticas que conciernen al mundo de la producción intelectual, a sus relaciones con las cosmologías existenciales, a las interferencias que se pueden ensayar entre heterogéneas formas de la representación.

En todo caso es la entera biografía artística de Baudelaire la que resulta intrincada, constitucionalmente irresoluble de forma unívoca, literalmente ramificada en múltiples direcciones que a veces se corresponden, casi superponiéndose. Y es justo esa trama laberíntica la que genera una estrecha correlación entre los diversos momentos de la invención; los Baudelaire poeta, prosista o crítico, a pesar de emplear estructuras lingüísticas diferentes, están de todas formas emparentados por una única inquietud: cómo el arte puede, en su inveterada y conflictiva relación con la realidad, tratar de eclipsar la Angustia;¹ cómo se puede

¹ "...l'Espoir, / Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, /

alcanzar un diálogo fecundo con las transformaciones del universo referencial de la segunda mitad del siglo XIX sin “sucumbir”, sino aspirando a una más decidida reivindicación de los derechos de existencia de la praxis creativa.

La inutilidad de la poesía es vivida con plena conciencia por Baudelaire; en la sociedad parisina del Segundo Imperio ya se han desvanecido tanto los vínculos con los valores tradicionales precedentemente defendidos por el sistema de la cultura (concepciones religiosas, ideologías políticas, creencias existenciales), como la relación de subsistencia con determinadas franjas sociales, cuya perpetuidad ideal era garantizada por el rapsoda, que obtenía así al mismo tiempo el sentido –incluso económico– de su supervivencia. El ámbito de acción se reduce ahora a cuanto deviene, de manera omnívora, ineludible parámetro de referencia: el mercado, cuya hegemonía aniquila toda pretensión de libertad subjetivista, todo impulso de autenticidad, comportando la inmediata reducción del poeta a trastulo, a aparición fantasmal, y su directa identificación con la prostituta, consagrada como él a una prosaica relación de intercambio comercial con sus potenciales clientes.

Ante la presencia de las multitudes urbanas, la coexistencia en un único sujeto (la mujer pública) de las dos condiciones normalmente escindidas de vendedor y mercancía, se presenta análoga a la confluencia en el *flâneur* de las

dos funciones de espectador y espectáculo respecto de la masa de transeúntes; ambos “oficios”, *peripatéticos* en su esencia, se justifican por la exposición que de sí mismos realizan frente a la distraída muchedumbre. Durante estos años la prostitución, abandonada la clandestinidad de los prostíbulos, se practica preponderantemente por las calles transitadas, así como también la “calle” será el verdadero lugar de acción de este vate paseante, definitivamente carente de nobleza y con un papel por reconstruir:

(...Baudelaire) fue el primero en darse cuenta, y de la forma más rica en consecuencias, de que la burguesía estaba a punto de retirarle su encargo al poeta. ¿Qué nuevo rol podía ocupar su lugar? Eso no podía ser aprendido de ninguna clase social; y como mucho se podía inferir del mercado y de sus crisis. (...)

(...Baudelaire) tenía algo del mimo, que debe representar el papel del poeta frente a la platea y a una sociedad que ya no sabe qué hacerse del verdadero poeta, y que le da un lugar sólo como mimo.²

Por otra parte, la interacción entre “modernidad” y representación abarca todo el *operari* baudelairiano; y si la modernidad deviene, según las propias definiciones del autor, un territorio ambiguo, adverso a perentorias atribuciones categoriales,³ se puede de todos modos considerar

² W. Benjamin, “Zentralpark”, en *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955 (trad. italiana: “Parco centrale”, en *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, 1976, págs. 130 y 127).

³ “...ese algo que se nos permitirá llamar la *modernidad*; porque no hay una palabra mejor para expresar la idea en cuestión”, Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, citamos según la presente traducción, pág. 91.

Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.” (“...la Esperanza, vencida / llora, y la Angustia atroz y despótica planta / su negro pabellón en mi cráneo abatido.”), Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, “Spleen” (LXXVIII), trad. española: *Las flores del mal*, edición bilingüe de A. Verjat y L. Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 304-305.

como una de sus manifestaciones más llamativas y contradictorias la de la “ciudad” y, más específicamente, París, la que sería gran capital de fin de siglo.

Baudelaire y París cristalizan en una inescindible unidad. Tanto su poesía como su existencia, fuera de París formarían parte de otra historia. Y no se trata simplemente de la intromisión efectiva de los *temas* urbanos en el crisol de la creación artística, que resultan así transcritos en material poético —aspecto por lo demás cierto—, sino sobre todo del fuerte condicionamiento recíproco entre los dos ámbitos considerados. Los ritmos de la urbe contemporánea se insinúan en los intersticios de la inspiración y de su traducción métrica, metamorfoseando irreparablemente cuanto de la tradición todavía era conservado.

(...)

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trebuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

(...)⁴

La expresión de la tensión cotidiana entre el arrastre poético y los instrumentos que hacen operativa la imaginación creadora no se reduce, en todo caso, a una simple va-

⁴ “(...) / en mi esgrima fantástica voy solo a ejercitarme, / oliendo en los rincones el azar de la rima, / tropezando en palabras como en el pavimento, / chocándome con versos largamente soñados. / (...)”, Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, “Le Soleil”, trad. española: *Las flores del mal*, cit., págs. 332-333.

lencia metafórica. En la introducción a los *Petits Poèmes en prose*, Baudelaire funda un indisoluble enlace: la experiencia cotidiana típica de una gran ciudad, tejida por desarticulaciones, fracturas y discordancias, se refleja aquí intrínsecamente en el carácter fragmentario, inorgánico de la prosa.

¿Quién de nosotros no soñó, los días en que se siente ambicioso, con el milagro de una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, suficientemente flexible y contrastada como para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo cuando uno frecuenta las ciudades monstruosas y se sitúa en la encrucijada de sus múltiples contradicciones.⁵

Naturalmente la ciudad de que estamos hablando es aquella violentamente transformada por la política urbanística del prefecto Haussmann (1853-1869), quien, abriendo la serie de bulevares que cortan París en todas las direcciones, superponiendo así de forma brutal futuristas canales de tráfico rápido a la intrincada red del núcleo histórico medieval, provocó la ira de los conservadores y de los defensores del goticismo como, por ejemplo, V. Hugo. Estas calles insólitamente anchas, rectilíneas, recubiertas de macadán liso ofrecían las mejores condiciones para la circulación de coches de caballos, generando una densidad de movimientos insospechada en la época, dividiendo netamente la vida de la acera, polarizada en las tiendas, los

⁵ Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, “Arsène Houssaye”, trad. española: *Pequeños Poemas en prosa*, edición bilingüe de A. Verjat, Barcelona, Bosch, 1975, pág. 64.

cafés y el rito de la *flânerie*, de la de la calzada, destinada a la movilidad desenfrenada de los vehículos lanzados a toda velocidad, ignorando peligrosamente la presencia de los transeúntes.

También Baudelaire, frecuentador asiduo de los bulevares, se verá icásticamente arrollado por el tráfico urbano que, en el inevitable choque, provocará la caída de la aureola heredada de la concepción romántica del creador; no obstante, el poeta *moderno*, situado por definición por encima del carácter prosaico de la realidad, renuncia sin ambages a semejante anacrónico privilegio y lo cede con un gesto de compasión a los poetas de ínfima categoría que se pelearán para recogerlo y, así, jactarse de su posesión.⁶

⁶ Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, "Perte d'Auréole", trad. española: *Pequeños Poemas en prosa*, "Aureola perdida", cit., págs. 298-301:

«¡Cómo! ¡Usted, amigo mío! ¡aquí! ¡Usted, en un lugar de perdición! ¡Usted, el bebedor de quintaesencia! ¡Usted, el que come ambrosía! ¡Verdaderamente, hay que sorprenderse!

—Amigo mío, ya sabe cuánto me aterrorizan los coches y los caballos. Hace un momento, mientras cruzaba apresuradamente el bulevar, dando saltos en medio del barro, a través de este caos movedizo en el que la muerte asoma por todas partes a la vez, en un movimiento brusco, se me cayó la aureola de la cabeza y fue a parar en el fango del asfalto. No tuve el valor de recogerla. Pensé que sería menos desagradable perder mis insignias que hacerme romper los huesos. Y además, pensé que no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasear de incógnito, cometer viles acciones, codearme con los canallas, como los simples mortales. Y ¡ya me tiene aquí, igual que usted, como puede ver!

—Al menos, podría poner un anuncio o reclamarla al comisario de policía.

—¡Pues no! Aquí me encuentro a gusto. Usted es el único que me ha reconocido. Además, la dignidad me aburre. Luego pienso con alegría

Esta original formalización poética, manipulada desde el interior por el contacto con la frenética agitación de la existencia ciudadana, somete por lo demás la vida en la capital a una experiencia de lo "sublime" que, con fraseología kantiana, más que reconducible al confortable concepto de lo "bello", remitirá al arrebató, a la excitación cinestética, al ebrio extravío. La ciudad, pues, descompuesta en sus elementos "fisiológicos" constituyentes (bulevares, multitudes, *flâneur*, cafés, jardines, prostitutas...), es significada mediante identidades en absoluto reconducibles a las antiguas disposiciones de la conducta humana en los conjuntos urbanos. El progreso de la civilización industrial, las luchas político-sociales y, sobre todo, la modificación urbanística a que se vio sometida París, comportan la quiebra de los anteriores estatutos, arrastrándonos a vivencias que Baudelaire no duda en situar constantemente al borde del *abismo*, llevadas a cabo hasta los límites extremos del propio campo de reconocimientos. Y será justo semejante coyuntura la que configurará una nueva belleza, doble, atormentada, huidiza, camaleónica, en parte *negativa*:

He encontrado la definición de lo Bello, de lo para mí Bello. Es algo ardiente y triste, una cosa un poco vaga, que abre paso a la conjetura. (...) Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la Alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la Melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, lle-

que algún mal poeta la recogerá y se la encasquetará descaradamente. Hacer feliz a alguien, ¡qué delicia! ¡Y sobre todo alguien que me hará reír! ¡Piense en X. o en Z.! ¿Se lo imagina? ¡Qué divertido va a ser!»

gando hasta el extremo de no concebir (¿será mi cerebro un espejo embrujado?) un tipo de Belleza donde no haya *Dolor*.⁷

Baudelaire, enfrentado al reconocimiento de esta nueva constelación de la experiencia, compuesta por fenómenos vitales y reacciones subjetivas, toma conciencia de que el “sub-limen”,⁸ el “más allá del umbral” no se da en ningún lugar con mayor inmediatez que en la ciudad; su realidad sobrepasa la capacidad receptiva del hombre, trasciende sus consolidadas virtudes interpretativas, arrojándolas al reino del *inconnu*. El habitante, turbado frente a fenómenos inaprehensibles que lo aturden y lo desorientan, experimenta la embriaguez de una nueva excedencia estética, constitutivamente dual como sólo lo sublime, en la co-pre-

⁷ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, trad. española: *Diarios íntimos. Cobetes. Mi corazón al desnudo*, traducción y prólogo de R. Alberti, Sevilla, Renacimiento, 1992, págs. 29-30.

⁸ “Todo lo que es á propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena o de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de los objetos terribles, ú obra de algun modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la mas fuerte mocion que el ánimo es capaz de sentir.” E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, trad. de Juan de la Dehesa (1807), Murcia, Colección de Arquilectura, 1985, pág. 92. Lo sublime, pues, como producto de la cercanía del hombre a lo “terrible”, pérdida embriagadora, ensayo de franqueamiento de los confines estereotipados de la normalidad estética que, sin embargo, en la exaltación de un extremismo emotivo, conduce a una nueva y más rica percepción de la belleza; pero se tratará aquí de una belleza del todo original, que ya no tiene nada que ver con la pacífica correspondencia de la forma a los cánones del convencionalismo, encaminado principalmente a revalidar los principios clásicos del placer estético.

sencia de lo “magnífico” y de lo “terrible”, puede comportar. Lo sublime, así, en la excitación de los sentidos llega a provocar enajenamiento, desvarío, pero también, por la congénita desmesura de sus manifestaciones, determinará una derrota de las valencias de comprensión de lo humano, transliterándose en la extrañación, en el exilio.

“Le Cygne”: composición ejemplar sobre la condición del exiliado, donde a pesar de todo, a diferencia de lo que ocurre en el caso de V. Hugo, de Andrómaca o del cisne —que han sido erradicados de sus lugares de origen a causa de la violencia impuesta por un destino adverso, siendo catapultados a la irreversibilidad de un “extrañamiento” consubstancial a dicha condición—, en el caso de nuestro poeta es la ciudad misma la que “se exilia”, la que se sustrae de la comprensión visual, trans-formándose de acuerdo con sintaxis ininteligibles. Es la propia realidad la que huye, deviniendo irreconocible, “extranjera”.

(...) Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel); (...)
Paris change!, mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, (...)⁹

⁹ “Murió el viejo París (Cambia una ciudad / la forma, ¡ay!, más aprisa que el corazón del hombre); / (...) / ¡Cambia París! ¡Mas nada en mi melancolía / se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios, bloques, andamios, todo se me vuelve alegórico, / (...)”, Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, “Le Cygne”, trad. española: *Las flores del mal*, cit., págs. 340-343.

Este angustioso sentimiento de la *pérdida*, por lo demás, no era para nada inusual en las reflexiones literarias de la época; véase por ejemplo

Oportunamente G. W. Most, en relación al citado pasaje de Baudelaire, se refiere a una “narración de la supervivencia”:¹⁰ en efecto, ésta representa la última defensa del escritor consagrado a rescatar la ruina de las formas del saber clásico mediante el Arte, a través de una transfiguración embebida de “melancolía”. La melancolía, el *spleen*, el bilioso estadio del tedio ilimitado que ancla los sujetos a una inmovilidad permanente, con su *tempo* largo, pesado, inerte, completamente asincrónico al que es el tiempo arrollador del progreso, deviene así una connotación inseparable de la voluntad creadora, destacándose como el sello imborrable de un desfase, de una distancia insuperable.

“Spleen et idéal” es el título del conjunto más largo de poemas de *Les Fleurs du Mal*; al vívido opaco del *spleen* se contrapone el relámpago breve, frágil y fulgurante del ideal, de la armonía sonora, de la iluminación puntual que

cuanto afirman los hermanos Goncourt en sus *Mémoires de la vie littéraire* (citado por S. Clark, *The Painting of Modern Life*, London, Thames and Hudson, 1985, 1990, pág. 34):

“Nuestro París, el París donde hemos nacido, el París de las costumbres de 1830 a 1840, se va. Y no se va en lo material, sino en lo moral. La vida social sufre una importante evolución, que está comenzando. Veo mujeres, niños, parejas, familias en este café. Lo interior se va. La vida vuelve a hacerse pública. (...) Todo ello me da la impresión de ser, en esta patria de mis gustos, algo así como un viajero. Soy extraño a cuanto viene, a cuanto es, como a esos nuevos bulevares, que ya no evocan el mundo de Balzac, que evocan Londres, alguna Babilonia del futuro. Es un absurdo llegar así a un tiempo en construcción: el alma se siente mal, como un principiante que pagase la novatada.”

¹⁰ G. W. Most, “Sublime degli antichi, sublime dei moderni”, *Studi di Estetica*, n.º 4-5, 1984, pág. 129.

destaca sobre la superficie continua de lo indiferente, gracias al efecto rompedor de un *shock*.

Por otra parte, el conjunto de la vicisitud literaria de este autor cristaliza en el ensayo de los extremos opuestos, pero dialectizables, recomponibles, aunque sólo en la fulminación del instante: eterno/transitorio, bien/mal, arte/vida, ciudad/poesía, instituyen el interminable movimiento oscilatorio de la idea que espera la fijación, la “rigidización” de semejante inquietud desgarradora en el instante meta-temporal, capaz de coagular en una forma el ímpetu de la expresión.

Remitiéndose al famoso poema “A une passante”, a esa prefiguración de la aventura amorosa en el tiempo del “jamás ocurrido”, que se transmuta en la instantánea existencia de una eternidad detenida en el momento, Antonio Prete observa:

El nuevo sublime es la apertura de este tiempo en el que el nunca más, la amenaza del olvido, invaden el instante, y el otro lugar de un amor no vivido, de una felicidad no vivida, busca el camino de la lengua, el rostro del *tú*. El nuevo sublime es un pacto con lo *verdaderamente* irreal, con *l'autre monde* y con *l'inconnu*. Es la resonancia de aquello que no está.¹¹

Adoptando una terminología baudelairiana, podríamos afirmar que *esta* poesía deviene “alegoría” de la ciudad, de la misma forma que *esta* ciudad deviene “alegoría” de la poesía. Es sabido que el término alegoría es central en el

¹¹ A. Prete, *L'albatros di Baudelaire*, Parma, Pratiche ed., 1994, pág. 86.

universo retórico del autor, y W. Benjamin, el más importante exégeta de Baudelaire respecto de esta cuestión, delinea con extrema precisión sus caracteres:

A la intención alegórica le es extraña *cualquier* intimidad con las cosas: tocarlas quiere decir para ella violentarlas, conocerlas quiere decir traspasarlas con la mirada. Allí donde ella domina no pueden de ninguna manera formarse hábitos. En el mismo instante en que la cosa es a duras penas aferrada, inmediatamente la alegoría interviene para rechazar su situación. Aquí ellas envejecen más rápidamente que un corte nuevo en una tienda de modas. Pero envejecer quiere decir: volverse extrañas. El *spleen* inserta el espacio de siglos entre el instante presente y el recién vivido. Es el *spleen* quien produce sin pausa "antigüedad".¹²

La alegoría, pues, refuerza el laberíntico envoltorio de la "vorágine", la conciencia del acto fundacional de la *escisión*, exalta la potencial virulencia de sus metamorfosis y, al mismo tiempo, sanciona la intromisión del *spleen*, antitético a la línea evolutiva del progreso y, más bien, productor de distancia, de antigüedad. La génesis alegórica, sin embargo, no nos conduce a ninguna alteridad sotérica; es más bien una ratificación de la impracticabilidad de una plena apercepción de las cosas; significa el "ser arrojados" al desierto del sentido, contempla el dolor del exilio, evoca la lejanía irreparable de una vida jamás vivida ("la vie antérieure") y en todo caso decible *en* la poesía. En este senti-

¹² W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982 (trad. italiana: *Parigi capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986, pág. 434).

do el acto poético "viola" esta ciudad —que algunos comienzan a calificar de anti-humana—, la trasciende, la alegoriza, pero, viceversa, también París, ciudad "sublime" arrolla, descompone, retuerce las formas tradicionales del arte.

Es una ciudad frente a la cual Baudelaire mantiene una fundamental actitud bifronte, sintetizada en el proyecto de epílogo para una edición de 1861 de los *Petits Poèmes en prose*: "Te amo, ¡oh capital infame!".¹³ Un sentimiento constantemente agitado entre la nostalgia del "ya no" y la asimilación activa de las contradicciones contemporáneas que le permite, en todo caso, descifrar y analizar fenomenológicamente las formas de la convivencia humana en el París de los años 60.

La multitud:

No todo el mundo tiene el don de sumergirse en el gentío: gozar de la muchedumbre es un arte; (...) Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta acti-

¹³ Ch. Baudelaire, *Pequeños Poemas en prosa*, "Proyecto de epílogo para la edición de 1861": "Con el corazón alegre, he subido a la montaña / desde donde es posible contemplar la ciudad en su amplitud, / hospital, lupanar, purgatorio, infierno, cárcel, / donde toda enormidad florece como flor. / Sabes bien, ¡oh Satanás!, patrón de mi miseria, / Que no iba yo allí a derramar vanas lágrimas; / Pero, como viejo que goza vieja amante, / quería yo embriagarme de la inmensa ramera, / cuyo encanto infernal me rejuvenece sin cesar. / Duermas todavía entre las sábanas de la mañana, / pesada, oscura, acatarrada, o te pavonees / en los velos de la noche bordados de oro fino, / Te amo, ¡oh capital infame! Cortesanas / y bandidos, a menudo ofrecéis placeres / incomprendidos por los vulgares profanos". Ch. Baudelaire, *Ceuvres complètes*, texto establecido, presentado y anotado por Claude Pichois, "Bibliothèque de la Pléiade", París, Gallimard, 1976, vol. I, pág. 191.

vo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad tampoco sabe estar solo en medio de una atareada multitud. (...) Aquel que se amolda fácilmente [*épouse facilement*] a la multitud experimenta febriles deleites, que no conocerán nunca el egoísta encerrado como un baúl, y el perezoso ensimismado como un molusco.¹⁴

Las masas ya habían sido elevadas a la dignidad del arte en la prosa de V. Hugo, pero en un proceso de identificación entre el escritor y el objeto de su escritura completamente ajeno a Baudelaire. La distancia, que para Baudelaire significa la institución de una forma heroica y solitaria de rescate de la anulación en el número, es para Hugo lugar de individuación de un discurso positivo de emancipación política y social.¹⁵

Dinámicas de masas en movimiento las encontramos sobre todo en los bulevares, cuya apertura fue, de hecho, el agente detonante de una serie de ocasiones antes impensables en el interior del tejido histórico. Tráfico y muchedumbre son inimaginables con anterioridad al trazado de los nuevos ejes, porque además estos flujos y reflujos de hombres y cosas constituyen manifestaciones “inexistentes” en términos físicos, antes de que fuese creado un *contenedor* capaz de generarlos; así como será la presencia de estas mismas calles rectas y largas la que inducirá tanto un

¹⁴ Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, “Les Foules”, trad. española: *Pequeños Poemas en prosa*, “Las muchedumbres”, cit., págs. 100-103.

¹⁵ Véase W. Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980, 1991, págs. 82-83.

impresionante aumento de los desplazamientos de vehículos y de peatones, como diversos sucesos ligados a la típica *flânerie* de la capital. Los *éventrements* tuvieron el efecto, además, de “sacar a la luz” las vísceras de la urbe, de arrojar a la vista de los propios transeúntes hechos y conductas sociales antes relegados a los sombríos rincones del laberinto medieval, pero que respondían, sin embargo, a una precisa e inveterada geografía social.

Ahora, en cambio, no sólo recorren los bulevares, *flâneurs*, dandís, militares, burgueses ociosos y prostitutas, sino también desheredados, contestatarios, mendigos, delincuentes, mutilados, parias... De alguna forma la planificación haussmanniana *secciona* la edificación compacta de París, haciendo conflagrar los estratos consolidados de las costumbres urbanas, con el resultado de mezclar en este gran polo de vida urbana –tal y como será la calle a partir de ahora, vivida como lugar neutro de escenificación, sin estar marcada de forma exclusivista por monopolios de clase o de tipos de usuarios– gentes y comportamientos del todo heterogéneos. Una falla artificial, protegida por márgenes más o menos sólidos, deviene en consecuencia el irresistible imán que será poblado por un universo en constante *kinesis* y metamorfosis, disolviendo las identidades establecidas y destinado a ser preferentemente la “patria de todos los sin patria”.

La reiteración de aspectos físicos que acomunan los bulevares (alturas alineadas de los edificios, ritmo controlado de las aberturas, utilización de materiales estandarizados, generalización de la iluminación de gas, unificación de los elementos de mobiliario urbano) permitía en la práctica

una restitución de los mismos como “interiores”, en tanto que espacios controlados y vigilados, reconocibles en su virtualidad de territorios disponibles donde poder representar las diversas aventuras de la disorde humanidad parisina. Esta espacialidad, hasta cierto punto uniforme, lograba en efecto asignar una unidad a la atomización de la masa tendencialmente plural de los transeúntes, constituyéndose como *locus* privilegiado de los intercambios sociales.

La nueva red viaria hará además transparente, y así inmediatamente *visible*, aquello que su antigua organización por barrios, con la consiguiente asignación de connotaciones distintivas a cada uno de ellos, había sabido disponer más o menos orgánicamente en el respeto de un relativo equilibrio, determinado por el control social y político. También aquello que, como los propios actos amorosos, había sido normalmente relegado a la categoría de lo privado, encuentra ahora la ocasión de exhibirse en público, de hacerse *ostensible*. El arrebato pasional ya no se ve exclusivamente segregado a los untuosos humores de un *boudoir*, sino que es mostrado directamente en la vía pública, en los cafés, en los parques. Esta exhibición, no obstante, no estará marcada por la anhelada armonización de los conflictos, sino que contribuirá ulteriormente a acentuar la realidad de los contrastes que, de acuerdo con lo dicho, encuentran en los bulevares su máximo grado de exposición.

Tal y como cuenta Baudelaire en el poema “Les yeux des pauvres”, los amantes cómodamente instalados en los sofás de un reluciente café recién inaugurado en una de estas nuevas avenidas, al contacto directo con las miradas de los

miserables que, desde el exterior, se quedan como hechizados por semejante fantasmagoría —fijando en ellos su mirada con ojos desorbitados—, ven reverberar en su propia vida personal, sin mediaciones, el ruinoso efecto de este encuentro *desagradable*, provocando la crisis inesperada de los mismos sentimientos que, en privado, parecían absolutamente invulnerables.¹⁶

¹⁶ Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, “Les Yeux des Pauvres”, trad. española: *Pequeños Poemas en prosa*, “Los ojos de los pobres”, cit., págs. 234-239:

«¿De modo que quiere saber por qué hoy la odio? Seguro que le resultará más fácil comprenderlo que a mí explicárselo [*sic* por: “Il vous sera sans doute moins facile de le comprendre qu’à moi de vous l’expliquer”]; porque es usted, creo yo, el más bello ejemplo de impermeabilidad femenina que se pueda encontrar. Habíamos pasado juntos un hermoso día que se me había antojado corto. Nos habíamos prometido que, de verdad, nuestros pensamientos iban a ser del uno y del otro; y que, en adelante, nuestras dos almas no harían más que una sola —sueño que no tiene nada de original, en suma, si no es que todos los hombres lo hacen y ninguno lo realiza.

Por la noche, estando algo cansada, quiso sentarse en la terraza de un café nuevo que está en la esquina de un bulevar nuevo lleno todavía de cascotes y luciendo ya sus esplendores por acabar. El café derrochaba luces. El gas mismo desplegabá todo el ardor de un principiante, e iluminaba con todas sus fuerzas las paredes de cegadora blancura, los deslumbrantes manteles de los espejos, los dorados de los junquillos y de las molduras, los pajes de mejillas llenas arrastrados por perros con correa, las señoras riendo al halcón que llevaban en el puño, las ninfas y las diosas llevando frutas en la cabeza y pasteles de carne y piezas de caza, Hebeas y Ganímedes presentando con el brazo extendido la pequeña ánfora de las *bavaresas* o el obelisco bicolor de los helados combinados; toda la historia y toda la mitología puestas al servicio de la glotonería.

Enfrente de nosotros, en la calzada, estaba plantado un buen hombre de unos cuarenta años, de rostro cansado, barba canosa; llevaba de la mano a un muchachito y, en el otro brazo, sostenía a un pequeño ser de-

En esta original cosmología, observa W. Benjamin, la *flânerie* –como comportamiento arquetípico del ciudadano “espiritualizado”– y la alegoría –como estrategia poética de desgarramiento semántico– concordarán perfectamente, siendo ambos expresión de un extrañamiento:

...es la mirada de lo alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como

masiado débil para caminar. Hacía las veces de aya y procuraba que sus hijos tomasen el aire fresco del atardecer. Todos harapientos. Los tres rostros estaban excepcionalmente serios, y aquellos seis ojos contemplaban fijamente el café con igual admiración, pero con matices distintos según la edad.

Los ojos del padre decían: “¡Qué bonito!, ¡qué bonito!, diríase que todo el oro del mundo se ha colocado sobre estas paredes”. Los ojos del muchachito: “¡Qué bonito, qué bonito, pero es una casa en la que sólo pueden entrar la gente que no es como nosotros!”. En cuanto a los ojos del más joven, estaban demasiado fascinados para poder expresar otra cosa que una alegría estúpida y profunda.

Los autores de canciones dicen que el placer hace el alma buena y reblandece el corazón. Aquella noche, la canción tenía razón, por lo que a mí se refiere. No solamente me conmovía aquella familia de miradas sino que, además, me avergonzaba un poco de nuestras jarras demasiado grandes para nuestra sed. Volvía la mirada hacia la suya, amor querido, para en ella leer *mi* pensamiento; sumergía en sus ojos tan hermosos y tan curiosamente dulces, en sus ojos verdes, habitados por el Capricho e inspirados por la Luna, cuando me dijo: “¡Aquella gente me está resultando insoportable con sus ojos abiertos como portales! ¿No podría pedir al dueño que los alejase de aquí?”.

Hasta tal punto nos es difícil entendernos, ángel querido, hasta este punto es incomunicable el pensamiento, incluso entre personas que se quieren.»

de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud. (...) Esta es el velo a través del cual la ciudad habitual le hace al *flâneur* guiños de fantasmagoría.¹⁷

El *flâneur*, para no sucumbir al agitado tumulto contemporáneo, ensaya un tiempo “autre”, melancólico, ralentizado, discorde, erigiendo una barrera frente al ímpetu aniquilador de la civilización contemporánea. Por ello sus lugares ideales eran los *passages*¹⁸ (por lo demás, destinados a desaparecer bajo la piqueta de Haussmann), en los

¹⁷ W. Benjamin, *Schriften*, cit., trad. española en *Poesía y capitalismo...*, cit., pág. 184.

¹⁸ Naturalmente, para un análisis del significado de estas particulares arquitecturas, ramificadas a lo largo de kilómetros en el interior del París pre-Haussmann, me remito a la magistral obra inacabada de W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit. Véase también S. Krakauer, *Jaques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976 (trad. italiana: *Jaques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Casale Monferrato, Marietti, 1984, pág. 25):

“Quien se extraviaba en los *passages* podía creer que se había perdido por una brecha abierta en el tiempo y haber acabado, sin advertirlo, en una gruta de leyenda (...). Aquí más que en ningún otro lugar la ciudad desplega su capacidad de transmutar las cosas.”

Sobre las transformaciones llevadas a cabo por Haussmann en París bajo el gobierno de Napoleón III, véase, entre otros: AA.VV., *L'oeuvre du Baron Haussmann, Préfet de la Seine (1853-1870)*, París, PUF, 1978; A. Vidler, “Los escenarios de la calle”, en S. Anderson (ed.), *Calles. Problemas de estructura y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981; F. Loyer, *Paris Nineteenth Century. Architecture and Urbanism*, New York, Abbeville Press Publishers, 1988; J. Des Cars; P. Pinon, *Paris-Haussmann*, París, Picard Editeur, 1991; A. Sutcliffe, *Parisian Architectural History*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

que el tráfico era exclusivamente peatonal, y la misma disposición del espacio, los establecimientos y las actividades allí presentes, favorecían el ejercicio de un recorrido lento y pausado, así como de un indolente fantasear. La apertura de los bulevares, la aparición de las anárquicas corrientes de carrozas disparadas, en cambio, en parte desautorizan al *flâneur*, arrojándolo a una dimensión de la experiencia donde más ardua se hace su lucha de resistencia, más extenuante la defensa de aquel *umbral* del que es precisamente el *flâneur* el más celoso guardián.

El mismo Baudelaire, por otra parte, en su propia vida cotidiana se complació en colmar de significados espirituales los intervalos constantemente interpuestos entre él y los demás, adoptando de forma completa la actitud del dandi, modelo de conducta urbana estrechamente ligada al mismo ejercicio de la *flânerie*.¹⁹ El dandismo baudelairiano será, precisamente, la glorificación de lo “artificial”; representará el deseo de cancelación del cuerpo (al contrario de lo que sucede en el caso de la mujer que, cuando no se maquilla, está para el autor vergonzosamente cercana a los abominables instintos naturales), a la búsqueda de una su-

¹⁹ “Con pasos lentos, con una andadura algo bamboleante y ligeramente femenina, Baudelaire atravesaba el terraplén de la Porte de Namur, evitando meticulosamente el barro y, si llovía, dando saltitos sobre las puntas de sus zapatos de charol en los que le gustaba reflejarse. Recién afeitado, con la cabellera larga y rizada peinada hacia atrás, una camisa de cuello blando, de immaculado candor, que asomaba bajo las solapas de su largo gabán, tenía un aire de algo entre clergyman y actor.” C. Lemonnier, citado en E. Crépet, *Charles Baudelaire*, París, Messein, 1928, pág. 166.

perioridad de ánimo que lo eleve más allá de la mediocridad de sus semejantes. También ésta será una figura de intrínseca duplicidad basada en la dialéctica rechazo/aceptación, porque el deseo de distinción será posible sólo a partir de la existencia de las masas; en efecto, sin ellas el dandi no podría practicar su estrategia de la apariencia, así como sin una sociedad y unas instituciones que despreciar el rebelde no sabría contra quién arremeter, y ni siquiera cómo acrecentar las copiosas rentas que le permitían llevar —hasta agotarla— semejante vida de inactivos “laboriosos”;²⁰ mientras tanto, sin la arrebatadora zambullida

²⁰ “Ellos no constituían ninguna organización dirigida contra el régimen, sino que se limitaban al papel de *outsiders* —un comportamiento dictado por el hecho de que ellos materialmente dependían de aquella sociedad de la que se mofaban. Si se hubiesen situado en abierta rebelión, se habrían visto privados de sus rentas, y eso no lo querían. Aquellas rentas les permitían dar a sus protestas la forma del no hacer nada. Se levantaban a mediodía, desayunaban, despachaban algunos recados, hacia las cuatro aparecían en el bulevar, charlaban unos con otros y volvían a casa para prepararse para la velada, cuando comenzaba para ellos la verdadera vida.” S. Krakauer, *Jaques Offenbach...*, ed. cit., pág. 61.

Véase también la descripción que nos ofrece Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne* (págs. 113-115): “Esos seres no tienen otro estado que el de cultivar la idea de lo bello en su persona, de satisfacer sus pasiones, de sentir y de pensar. Poseen así, a su capricho y en amplia medida, el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de ensoñación pasajera, apenas puede traducirse en acción. Por desgracia, es muy cierto que sin ocio y sin dinero, el amor no puede ser más que una orgía de cochero o el cumplimiento de un deber conyugal. En lugar del capricho ardiente o soñador, se convierte en una repugnante *utilidad*. Si hablo del amor a propósito del dandismo, es porque el amor es la ocupación natural de los ociosos. Pero el dandi no aspira al amor como fin especial. Si he hablado de dinero, es porque el dinero es indispensable para la gente que se hace un culto de sus pasiones; pero el dandi no as-

en las multitudes, el poeta no podría anhelar el dulce retiro en la propia seductora soledad.

El dandismo, culto de la burquesía ciudadana de fin de siglo, dedicado a la consecución de una suerte de belleza intelectual, tiende al máximo a hacer de la vida de sus adeptos una forma de arte, celebrando en el instante efímero de las ocasiones urbanas (calles, cafés, fiestas, bailes...) el escalofrío del éxito. Su sustancial ambigüedad, este estar al mismo tiempo “dentro” y “fuera” de la sociedad que lo alimenta, ha sido reconocida por B. d'Aureville como típica de una “naturaleza doble y múltiple (...); andróginos de la Historia, cuando no de los cuentos”. Y nada mejor que las palabras de este amigo de Baudelaire, y bió-

pira al dinero como algo esencial; un crédito indefinido podría bastarle; deja esa burda pasión a los comunes mortales. El dandismo no es ni siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por el atuendo y por la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto dandi sino el símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. De igual manera, a sus ojos, apasionados ante todo de *distinción*, la perfección en el vestir consiste en la simplicidad absoluta, que es, en efecto, la mejor manera de distinguirse. ¿Qué es pues esta pasión que, convertida en doctrina, ha hecho adeptos dominadores; esta institución no escrita que ha formado una casta tan altiva? Es ante todo la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, dentro de los límites exteriores de las convenciones. Es una especie de culto de sí mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se pueda encontrar en el prójimo, en la mujer, por ejemplo; que puede sobrevivir incluso a todo aquello que llamamos ilusiones. Es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no ser jamás sorprendido. Un dandi puede ser un hombre hastiado, puede ser un hombre que sufre; pero, en este último caso, sonreirá como el espartano mordido por un zorro. Vemos como, en ciertos aspectos, el dandismo confina con el espiritualismo y con el estoicismo”.

grafo de G. Brummel, para describir sus características fundamentales:

Una de las consecuencias del dandismo (...) es la de producir siempre lo imprevisto, es decir aquello que el espíritu acostumbrado al juego de las reglas, no puede, en buena lógica, esperarse. (...) El dandismo no se preocupa de la regla, aunque todavía la respete. Sufre con ella y se venga, aun soportándola; la invoca cuando se sustrae a ella; la domina y es dominado por ella una y otra vez. (...) La independencia hace al dandi. De otra forma, habría una legislación del dandismo, que en cambio no existe en absoluto. Si existiese, se podría ser dandi observando la ley. Sería dandi quien quisiese; sería una prescripción a seguir, y eso sería todo. Por desgracia para los petimetres, no es para nada así. Hay sin duda en materia de dandismo algunos principios y algunas tradiciones; pero todo está dominado por la fantasía, y la fantasía no está permitida más que a quienes les corresponde, y que la consagran ejerciéndola.²¹

Encontramos precisamente en las páginas más personales de Baudelaire una aclaradora aproximación entre este arquetipo del comportamiento urbano y los temas ya vislumbrados de lo “sublime”: “El Dandy debe aspirar a ser sublime sin interrupción. Debe vivir y dormir ante un espejo”.²² La aspiración a la sublimidad se revela pues con-

²¹ B. d'Aureville, *Du Dandysme et de Georges Brummel* (trad. italiana: *Del dandismo e di George Brummel*, Firenze, Passigli ed., 1993, págs. 33 y 57).

²² Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, trad. española: *Diarios íntimos*. Cobetes. *Mi corazón al desnudo*, cit., pág. 52.

sanguínea a los rasgos de las experiencias casi *místicas* que la misma ciudad ofrece a sus habitantes, y que encuentra en el dandi uno de sus intérpretes más avisados.

2

Muchas de las problemáticas tratadas por Baudelaire en su vertiente más específicamente literaria son replanteadas en los ensayos dedicados a la crítica de arte. En particular, la *summa* teórica relativa a las relaciones recíprocas entre “modernidad” y “arte” estará constituida por *Le peintre de la vie moderne*, escrito entre 1859 y 1860, pero no publicada hasta 1863.

Sin embargo, ya en el *Salon* de 1845²³ el autor individúa, en una inédita focalización de temas considerados hasta el momento de poca importancia, la perspectiva de credibili-

²³ Baudelaire se dedicó en diversas ocasiones a escribir comentarios críticos sobre las obras expuestas en los “Salons” de arte contemporáneo. La institución de los “Salons” se remonta a antes de la Revolución Francesa, constituyendo principalmente en la exposición de los trabajos de la “Académie des Beaux-Arts”, aunque con el tiempo se fueron ampliando los criterios de admisión de obras. En el curso de la segunda mitad del siglo XIX estas citas expositivas asumieron un carácter mayormente conservador; fueron rechazadas muchas de las obras más innovadoras y ello generó la aparición en 1863 y 1864 del “Salon des Refusés”. Después de 1870 los “Salons” perdieron gradualmente su importancia, siendo sustituidos por el “Salon del Indépendants” en 1884, y por el “Salon d’Automne” en 1903. Véase M. Moriarty, “Structures of Cultural Production in Nineteenth-Century France”, en P. Collier, R. Lethbridge (eds.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

dad futura para el arte contemporáneo, en la óptica de una desviación de los principios de la invención desde la solemnidad de la inspiración hacia el polimorfismo de lo contingente, dotado de una específica virtud estética.

Nadie presta oído al viento que soplará mañana; y sin embargo el heroísmo de la vida moderna nos rodea y nos apremia. (...) El pintor, el verdadero pintor, será aquel que sepa arrancar a la vida moderna su lado épico, y hacernos ver y comprender, con el color o el dibujo, lo grandes y poéticos que somos con nuestras corbatas y nuestros zapatos de charol.²⁴

Y es en el sucesivo *Salon* de 1846, en el conocido texto “Del heroísmo de la vida moderna”, donde semejantes reflexiones se decantan ulteriormente: Baudelaire sostiene que cada tiempo histórico posee una belleza consubstancial capaz de fundar, así, la imprescindible relatividad de los valores, aunque se postule desde este momento la ideal perfección de un principio de apreciación estética, dividido entre aquellos que deben ser considerados cánones eternos de discernimiento de lo bello y cuanto, en cambio, depende de forma más estricta de la sensibilidad de una época concreta.²⁵ En nuestro caso, será sobre todo el am-

²⁴ Ch. Baudelaire, *Salon de 1845, Œuvres complètes*, cit., vol. II, pág. 407.

²⁵ “Todas las bellezas contienen, como todos los fenómenos posibles, algo de eterno y algo de transitorio, de absoluto y de particular. La belleza absoluta y eterna no existe”, Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, cap. XVIII: “De l’héroïsme de la vie moderne”; trad. española en Ch. Baudelaire, *Curiosidades estéticas*, selección, traducción y prólogo de Lorenzo Varela, Madrid, Júcar, 1988, pág. 142.

biente urbano el que regirá los nuevos parámetros artísticos, el que delinearán un peculiar criterio de selección de los temas y, cuestión fundamental, el que instituirá una relación inédita entre el intérprete y la realidad basada principalmente en los términos de un nuevo tipo de *heroísmo*:

El espectáculo de la vida elegante y de los millares de existencias que circulan en los subterráneos de una gran ciudad –criminales y prostitutas–, la Gaceta de los Tribunales y El Monitor, nos prueban que nosotros no tenemos más que abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo. (...) La vida parisién es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos empapa como la atmósfera; pero no lo vemos.²⁶

Sin embargo, será sobre todo en *Le peintre de la vie moderne* donde semejantes aserciones programáticas encontrarán una más sólida fundamentación y un mayor rigor explicativo. Una vez reafirmado el carácter congénitamente doble de lo bello (“La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre”),²⁷ será

²⁶ Ch. Baudelaire, loc. cit., trad. española en *Curiosidades estéticas*, cit., pág. 144.

²⁷ Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*: “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” (pág. 78). “Se trata, para él, de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio.” “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.” (págs. 91-92).

oportuno reconsiderar aquellos campos de la representación que, relegados a la congerie de las prácticas marginales, en tanto que infravaloradas en su comparación con el Arte de la tradición, son en realidad el índice más completo del mundo contemporáneo: en efecto, las ilustraciones de los periódicos, los grabados, los bocetos rápidos funcionan como eficaces instantáneas de los acontecimientos cotidianos de una gran ciudad, evidenciando un elevado grado de pertinencia a formas de la actualidad, aunque salvaguardando siempre el irrenunciable resorte de lo artístico.²⁸

Se llega así a establecer una relación analógica directa, por no decir de simultaneidad, entre el artista moderno y el dandi, a pesar de que el artista ejemplar escogido por Baudelaire (Constantin Guys) posea un “algo más”: la fuerza de la pasión, en neto contraste con la estudiada indiferencia del dandi. Pero, más allá de este aspecto concreto, que constituye la principal discrepancia entre las dos tipologías de personalidades urbanas consideradas, también para este género de artista será irrenunciable la electrizante inmersión en la corriente de los transeúntes, y la asimilación en positivo de los “paisajes de la gran ciudad”.²⁹ La

²⁸ Por estas razones Baudelaire, frente a la aparición de las reproducciones fotográficas, les negará todo valor *artístico*, a causa de su fría objetividad, carente de aquella –aunque sea mínima– reelaboración imaginativa que, en cambio, está presente en el dibujo a mano alzada.

²⁹ Respecto de la parcial coincidencia de los dos términos –dandi/Guys–, véase cuanto afirma Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne*, refiriéndose al segundo: “La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *desposar la multitud*. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasio-

nueva naturaleza —el universo artificial (en el que, además de las grandes transformaciones estructurales, debemos también incluir aspectos a escala fenomenológica, pero no por ello menos relevantes: la general *teatralización* de la vida urbana, el maquillaje, la moda, los mecanismos de simulación, el disfrazarse...)—, se impone así como única fuente de la elaboración artística, invalidando otros géneros que deberán ser considerados ya completamente obsoletos. Por otra parte, para Baudelaire, “la virtud es claramente artificial”: cultura, civilización, contratos sociales, son las variables de una voluntad humana guiada por la razón que, para afirmarse, debe derrotar definitivamente los impulsos de asesinato, de canibalismo, de parricidio que son, en cambio, innatos y absolutamente *naturales*:

nado, 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. El observador es un *príncipe* que goza en todas partes de su incógnito”. “Así el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar con un espejo tan inmenso como esa multitud; con un caleidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida. (...) Admira la belleza eterna y la asombrosa armonía de la vida en las capitales, armonía tan providencialmente conservada en el tumulto de la libertad humana. Contempla los paisajes de la gran ciudad, paisajes de piedra acariciados por la bruma o golpeados por los cachetes del sol.” (págs. 86-88).

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, *solo*, habría sido incapaz de descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte.³⁰

Constantin Guys es pues el logrado modelo de un original y auténtico “pintor de la vida moderna”; goza con su propio anonimato (no firma sus dibujos, y con gusto se ocultaría tras la mampara de la irreconocibilidad; por lo demás, el propio Baudelaire le garantiza de forma peculiar esa condición anónima, refiriéndose a él como “el Sr. G.”), justamente porque la excelencia de su obrar deriva del ser *casi* reflejo automático, transcripción literal, de las virtualidades implícitas en su contexto ambiental.³¹ Su fidelidad a lo moderno es indiscutida y, en efecto, dice especialmente Baudelaire, Guys es sobre todo “hombre de mundo más que artista”; ello quiere decir que su mérito más relevante consiste en la capacidad de una traducción directa de los temas contemporáneos, admirable si la comparamos con

³⁰ Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, pág. 122.

³¹ Baudelaire conoció y asimiló las teorías “fisiognómicas” de J. C. Lavater; así como éste sostenía que los rasgos psicológicos de un hombre se veían confirmados en sus facciones, Baudelaire estaba convencido de que semejantes conjeturas podían ser aplicadas a entidades más abstractas, como por ejemplo una época histórica: según esta lectura, cada periodo de la historia tendría su porte, su mirada, su sonrisa; cada época, pues, tendría sus seres prototípicos, inconfundibles con aquellos de otros momentos y de otros lugares.



C. Guys, *Los Campos Elíseos*



C. Guys, *Grupo de hombres y mujeres*

los frutos resecos de las academias o con las extravagancias herméticas de los contestatarios.

Una de las más recurrentes objeciones presentadas a este texto capital del siglo XIX es la de por qué Baudelaire, estrechamente ligado a pintores de la talla de Courbet y Manet, escogió en cambio como emblema de la pintura moderna un personaje de absoluto segundo orden. Por una parte es plausible sostener, por lo menos hasta cierto punto, que Manet, durante el periodo de redacción de *Le peintre de la vie moderne*, todavía dudaba acerca de la dirección a seguir, ensayando una pintura embebida de españolismo (con influencias directas de Velázquez y de Goya principalmente), carente de aquellos aspectos innovadores que se revelarán de forma completa sólo en 1862 con la elaboración de *La Musique aux Tuileries*. Pero no es menos cierto que cuando se le presentó la ocasión, Baudelaire tampoco se mostró especialmente inclinado a elogiar la obra de su amigo. La única referencia en sus escritos de arte se remonta justo a 1862, en el texto *Peintres et aquafortistes*, donde podemos leer:

Los Sres. Manet y Legros unen a un decidido gusto por la realidad, la realidad moderna –cosa que ya es un buen síntoma–, aquella imaginación viva y amplia, sensible, audaz, sin la cual, es preciso decirlo, las mejores facultades no son más que servidores sin amos, agentes sin gobierno.³²

³² Ch. Baudelaire, *Peintres et aquafortistes* (Pintores y aguafuertistas), publicado en 1862, *Ceuvres complètes*, cit., vol. II, pág. 738.

Es asimismo conocida la enigmática respuesta que Baudelaire dio, en una carta del 11 de mayo de 1865, a una petición de solidaridad presentada por Manet, profundamente afectado por las críticas feroces que la exhibición de la *Olympia* provocó en 1863: "...sois sólo el primero en la decrepitud de vuestro arte".³³

Sin embargo, acaso también se puede sostener que la elección de Guys fuese enteramente realizada bajo la bandera de la "provocación".³⁴ Este dibujante de *viñetas*, completamente ajeno a los esquemas de la formalización académica, no sólo exhibe todo aquello que no podía formar parte de la convencional actividad pictórica, sino que además lo hace de forma sinceramente desinhibida. La alta consideración que de él tiene Baudelaire parece insinuar la

³³ Véase también la carta enviada por Baudelaire a Th. Toré con fecha 20-VI-1864: "El Sr. Manet, al que se considera loco o fanático, es simplemente un hombre muy leal, muy sencillo, que hace todo lo que puede por ser razonable, pero por desgracia impregnado de romanticismo desde su nacimiento". Citada en G. Bataille, *Manet*, Suiza, Ed. d'Art Albert Skira, 1955, pág. 19.

Por el contrario, en el escándalo suscitado por el *desnudo* de la *Olympia*, fue E. Zola quien defendió encarnizadamente la obra; gran admirador de Manet, Zola ofreció una lectura básicamente "formalista":

"(En la *Olympia*) los detalles han desaparecido. Mirad la cabeza de la muchacha: los labios son dos finas líneas rosas, los ojos se reducen a algunos rasgos negros. Mirad ahora el ramo de flores, y de cerca, os lo ruego: manchas rosas, manchas azules, manchas verdes. Todo se simplifica, y si queréis reconstruir la realidad, tenéis que retroceder algunos pasos." E. Zola, *Manet e altri scritti sul naturalismo nell'arte*, Roma, Donzelli ed., 1993, págs. 26-27.

³⁴ Tesis sostenida por T. Raser en *A Poetics of Art Criticism. The Case of Baudelaire*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989, págs. 155 y ss.

irreversibilidad de un giro radical: se perfilaría en este caso la absoluta e irremediable devaluación de todas aquellas maneras artísticas que no sepan hacer de lo cotidiano, del carácter sustantivo de *presente* del hoy, una materia prima. En pocas palabras, la representación más adecuada de la actualidad parecería ser precisamente la menos "artística", según la acepción tradicional del término, y en cambio la más "improvisada", como crónica inmediata, boceto rápido de lo recién vivido. Todos ellos aspectos que remiten a la aparición del "gusto" en el juicio estético, de todo cuanto se revela como valor por su carácter de "afinidad" momentánea al sentido de lo contemporáneo, y no por la adhesión a cánones permanentes de autenticación. Frente a la verificación de criterios obsoletos se trataría, pues, de analizar y sensibilizarse respecto de las corrientes vitales de un ambiente histórico, manifestadas en las prolíficas tensiones advertibles entre las realidades efectivas y las formas imaginativas que las interpretan.

Ahora bien, ¿acaso existe una idéntica versión del área de connotaciones semánticas que articulan el concepto de valor estético, de "belleza", en el curso de las sucesivas reflexiones del autor?

Por ejemplo en relación con la dialéctica natural/artificial, unidad/pluralidad, en el *Salon* de 1846, había sido ensalzada como valor la *naïveté*, la inmediatez del gesto productivo en el que es admirada principalmente la presencia del color melodioso, del acorde cromático que, como resuelto movimiento sinfónico, hace posible la *audición* en la obra del sentimiento de lo infinito. Recuperando la habitual oposición entre Ingres y Delacroix, entre "dibujantes"

y “coloristas”, entre el “razonamiento” y el “temperamento”, Baudelaire se inclina claramente por la defensa de la superioridad del color frente a la línea. No existen líneas en la naturaleza, sino que sus objetos impresionan nuestra memoria visual sobre todo mediante la definición de masas cromáticas, mientras que la tendencia a discernir las geometrías lineales es una operación puramente abstracta; el color, en cambio, anula las distancias entre lo percibido y quien percibe, favoreciendo por ello una mayor implicación psicológica.³⁵ Prevalece en esta ocasión una visión todavía unitaria de la realidad, en la que los principios de la contraposición –bien/mal, espíritu/materia, natural/artificial...– se complementarían en la síntesis superior constituida por la Naturaleza. La obra, pues, será el resultado de una paráfrasis de ese mundo preexistente, una suerte de asonancia orgánica apta para reflejar la capacidad natural de recomposición de los conflictos, de sublimación de la potencial multiplicidad de la existencia.

“*Le beau est toujours bizarre*”, proclama Baudelaire en la

³⁵ Se puede leer en el capítulo “De la couleur”, tercero del *Salon de 1846* (traducción española en Ch. Baudelaire, *Curiosidades estéticas*, cit., págs. 44 y 47):

“Esta gran sinfonía del día, que es la eterna variación de la sinfonía del ayer, esta sucesión de melodías, en la que la variedad surge siempre del infinito, este himno complicado que se llama color. En el color se encuentran la armonía, la melodía y el contrapunto. (...) La buena manera de saber si un cuadro es melodioso es contemplarlo lo bastante lejos para no comprender ni el tema ni las líneas. Si es melodioso, tendrá ya para nosotros un sentido y habrá tomado ya un sitio en el repertorio de nuestros recuerdos.”

Exposición Universal-1855-Bellas Artes.³⁶ Y este componente de imponderabilidad en el ejercicio de la valoración será la mejor garantía de la total independencia del sentido estético de factores exógenos. El presupuesto de la autonomía del valor artístico, de su aislamiento de condicionamientos externos, fue por regla general sostenido por el poeta a lo largo de toda su carrera, a pesar de que se puedan reconocer en algunas ocasiones elementos parcialmente contradictorios. De hecho, si nos remitimos al conjunto de la producción baudelaireana, podemos constatar como uno de los puntos destacados de su pensamiento es el que se refiere a la reafirmada autogénesis del producto artístico, extraño a relaciones constitutivas con otros ámbitos antes a él vinculados (historia, política, ideologías...). Sin embargo, a pesar de la confirmación, en el curso de los años, del indiscutido carácter autorreflexivo del acto creador, la personalidad de Delacroix (el pintor más admirado por Baudelaire a lo largo de toda su vida) es en cambio enmarcada en la cadena lineal de un progreso³⁷ que hasta

³⁶ “Lo Bello es siempre raro. Yo no quiero decir que es voluntariamente, fríamente raro, pues en ese caso sería un monstruo salido de los rieles de la vida. Quiero decir que contiene siempre un poco de rareza, de rareza ingenua, no querida, inconsciente, y que es esta rareza la que lo hace particularmente bello.” Ch. Baudelaire, *Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts*, cap. I: “Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliqué aux beaux-arts”; trad. española en Ch. Baudelaire, *Curiosidades estéticas*, cit., pág. 151.

³⁷ “Delacroix es la última expresión del progreso en el arte. Heredero de una gran tradición, es decir, de la amplitud, de la nobleza y la pompa en la composición, y digno sucesor de los antiguos maestros, tiene, además de lo que poseían ellos, el dominio del dolor, la pasión, el

ahora siempre había sido definido como concepto pernicioso, en tanto que la absolutidad de la genealogía artística no justificaría *desarrollos* ni en positivo ni en negativo, sino sólo presencias intemporales; y esta última opinión es ulteriormente reafirmada en la *Exposición Universal-1855-Bellas Artes*, en neto contraste con las consideraciones relativas a la obra de Delacroix:

Aún hay un error muy de moda, del cual yo quiero guardarme como del infierno. Quiero hablar de la idea del progreso (...). Quien quiere ver claro en la historia debe ante todo apagar este fanal pérfido. Esta idea grotesca, que ha florecido en el podrido terreno de la fatuidad moderna, ha librado a cada uno de su deber, a cada alma de su responsabilidad, ha desanudado la voluntad de todos los lazos que le imponía el amor a lo bello (...). En el orden poético y artístico, todo espíritu revelador tiene raramente un precursor. Toda floración es espontánea, individual. (...) El artista no sale más que de sí mismo. No promete a los siglos venideros más que sus propias obras. No da seguridades más que de sí mismo. Muere sin hijos. Él ha sido *su rey, su padre y su Dios*.³⁸

gesto. (...) si suprimís Delacroix, la gran cadena de la historia se quiebra y se desploma por tierra." Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, cap. IV: "Eugène Delacroix" (trad. española en *Curiosidades estéticas*, cit., págs. 66-67).

"...lo que constituye el signo distintivo del genio de Delacroix, es que él no conoce la decadencia; no presenta más que el progreso", Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, cap. III, *Œuvres complètes*, cit., vol. II, págs. 751-52.

³⁸ Ch. Baudelaire, *Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts*, cap. I: "Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts"; trad. española en Ch. Baudelaire, *Curiosidades estéticas*, cit., págs. 153 y 155.

Y respecto de la visión optimista de una unidad superior (meta-física) del principio de realidad, apreciable en los primeros *Salons*, asistimos a su gradual suplantación por la creencia en la irreconciliable dualidad del ser; que es, por lo demás, lo que inhibe el reconocimiento de una evolución progresiva, insinuando por el contrario el desgaste "ontológico" de una decadencia irreversible, de lo irreparable. La labor del artista comienza así a delinearse como esfuerzo sobre-natural, tendente al logro de un aliento espiritualizador capaz de vislumbrar indicios de infinito, en el seno de la prosaica y degradante perentoriedad del mundo.

Igualmente, el azar de lo artístico es confirmado por la inevitable provisionalidad de cualquier clasificación sistemática de las fuentes de la creación, que resultaría por definición impotente para contener el carácter multiforme del mundo de las imágenes.³⁹ El himno a la imaginación —postulado capital para la génesis artística, valorado por todos los escritos críticos del autor— servirá de forma explícita para invalidar toda ambición de calidad por parte de las corrientes pictóricas "realistas", vistas como

³⁹ "He tratado más de una vez, como todos mis amigos, de encerrarme en mi sistema para con él practicar tranquilamente. Pero un sistema es una especie de condena que nos empuja hacia una abjuración perpetua; siempre es preciso inventar otro, y este esfuerzo es un cruel castigo. Y siempre mi sistema era bello, vasto, espacioso, cómodo, limpio y llano sobre todo; al menos así me parecía. Y siempre un producto espontáneo, inesperado, de la vitalidad universal, venía a dar un desmentido a mi ciencia infantil y envejecida, hija deplorable de la utopía." Ch. Baudelaire, loc. cit., trad. española en *Curiosidades estéticas*, cit., pág. 150.

la cadaverización de aquello que *ya* existe, y como la funesta puesta entre paréntesis de la virtud humana de “espiritualizar”, léase interpretar, el universo inerte de la naturaleza.

Es de todas formas posible hallar en los ensayos de Baudelaire una línea continua, aunque quebrada, que insiste repetidamente en la sustancial defensa de la autorregulación de la valoración estética: la ausencia de reglas, el carácter injustificado de los cánones convencionales, la impracticabilidad de los reconocimientos mecánicos propenden por una *audición* in-mediata de las imágenes, por la experiencia de una *sintonía* plenamente vivida entre el observador y la obra, llevada a cabo mediante las cuerdas de la sensibilidad. La ausencia de “intereses” en esta analítica de la belleza confirma, en la aproximación del poeta-crítico, la ascendencia kantiana, proclive a privilegiar los aspectos *formalistas* de los sistemas representativos. El abandono de una idea absoluta de belleza a la que poder referir los fenómenos de la realidad implica, así, la inviabilidad de aquellos dispositivos de reconocimiento provistos de códigos capaces de etiquetar o clasificar cómodamente los productos del espíritu, de acuerdo con criterios de valoración generalizables.

La imposibilidad congénita de toda definición unilateral de lo bello, la manifestación de un liberalismo total del juicio, no sometido a ley alguna, no sólo acentúan el peso de las “sensaciones”, en oposición a un conocimiento abstractamente intelectualizado, sino que introducen una aproximación que aspira a privilegiar relaciones, correspondencias, interacciones (sugeridas por una persistente “mnemo-

tecnia de lo bello”),⁴⁰ sometidas al arbitrio de quien las hace operativas, y en todo caso válidas en el mismo subjetivismo partidario que también aporta pasiones y capacidades individuales de discernimiento.

Semejante urdimbre de la crítica, desprovista de contenidos fundadores, establece la prerrogativa del principio del *representar*, “re-præsenter”, “poner delante de los ojos”; y recordemos la importancia de la visión en la estética baudelaيرية, como también en la imaginería preimpresionista, y de todo cuanto puede indicar el acto del “poner en escena”, la exhibición variable de los diversos protagonistas de un significado. Por lo demás, el llevar a la presencia elementos que interaccionan entre ellos, y que sólo en esta dialéctica crean el “sentido”, implica una valorización de la actitud *compositiva*. Por un lado Baudelaire recoge de E. A. Poe,⁴¹ la individuación de “figuras” decisivas en la

⁴⁰ “Ya he apuntado que el recuerdo era el gran *criterium* del arte; el arte es una nemotecnia de lo bello: por lo tanto, la imitación exacta im-pide el recuerdo de lo bello. (...) El dibujo es una lucha entre la naturaleza y el artista, en la que el artista triunfará tanto más fácilmente cuanto mejor comprenda las intenciones de la naturaleza. Para él no es cuestión de pintar [*sic*: el original dice “copier” = copiar], sino de interpretar en una lengua más simple y más luminosa.” Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, cap. VII: “De l'idéal et du modèle”, trad. española en *Curiosidades estéticas*, cit., págs. 86 y 88.

⁴¹ Es conocida la “afinidad” entre Baudelaire y E. A. Poe: además de haber sido profundamente impresionado por su “The man in the crowd”, diversas narraciones de Poe fueron traducidas al francés por el propio Baudelaire, que también redactó algunos importantes artículos críticos sobre el escritor americano.

“He encontrado un autor norteamericano que ha despertado en mí una increíble simpatía, y he escrito dos artículos sobre su vida y sus

comprensión de la nueva vida urbana, pertenecientes a la masa de sus transeúntes —el observador, el detective, el *flâneur*—, y por otro no duda en compartir con el autor americano el relieve dado en el proceso de ideación por al trabajo de la composición, de la construcción lenta y paciente del objeto de arte. En el ensayo *Filosofía de la composición* de 1846, Poe afirmaba:

La mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, (...). Por mi parte, (...) jamás he tenido la menor dificultad en recordar los sucesivos pasos de cualquiera de mis obras; y puesto que el interés del análisis o la reconstrucción que he señalado como un *desideratum* es por completo independiente de cualquier interés real o supuesto por la obra analizada, no creo faltar a las conveniencias si muestro el modus operandi por el cual llevé a cabo uno de mis poemas. He elegido *El cuervo* por ser el más generalmente conocido. Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático.⁴²

Ya en la exégesis de Delacroix, Baudelaire había evidenciado en diversas ocasiones la virtud interpretativa respec-

obras.” (27-III-1852). Ch. Baudelaire, *Lettres à sa mère*, París, Calmann-Levy (traducción española: *Cartas a la madre* (1833-1966), Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1993, pág. 77).

⁴² E. A. Poe, *Philosophy of Composition*, trad. española: “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y críticas*, edición de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973, 1987, págs. 66-67.

to de la naturaleza que su amigo pintor revelaba (“La naturaleza no es más que un diccionario...”),⁴³ consistente en la capacidad del artista para escoger y ligar sintácticamente unidades de por sí carentes de significado, más allá de toda ilusión mimética. Pero también el “pintor de la vida moderna” (el Sr. G.) se dedica a *componer* imágenes hábilmente hurtadas al cosmos urbano, mediante rápidos esbozos de los agitados y fugaces acontecimientos que se le ofrecen a su perspicacia de observador atento y curioso; reorganizados a continuación en una escena de conjunto, la representación de los fragmentos originarios adquiere una vitalidad intensa y fuertemente narrativa, elevándose respecto de la banal sensación del momento. Semejante

⁴³ Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, cap. III: “‘La naturaleza no es más que un diccionario’, repetía él [Delacroix] frecuentemente. Para comprender bien el alcance de esta frase, hay que tener presentes los usos numerosos y habituales de un diccionario. En él se buscan los significados de las palabras, la formación de las palabras, la etimología de las palabras; finalmente, de él se extraen todos los elementos que componen una frase o un relato; pero jamás nadie ha considerado el diccionario como una *composición*, en el sentido poético de la palabra. Los pintores que obedecen a la imaginación buscan en su propio diccionario los elementos que se acomodan a sus concepciones; y además, disponiéndolos con un cierto arte, les confieren una fisonomía del todo nueva. Aquellos que no tienen imaginación, copian el diccionario. De ello resulta un vicio muy grande, el vicio de la banalidad, que es más específicamente propio de aquellos pintores que por su especialidad están más próximos a la naturaleza llamada inanimada, por ejemplo los paisajistas, quienes generalmente consideran como un logro no manifestar su personalidad. A fuerza de contemplar y de copiar, se olvidan de sentir y de pensar”. *Œuvres complètes*, cit., vol. II, págs. 747-48.

Véase también: *Salon de 1859*, cap. IV: “Le Gouvernement de l’imagination”. *Œuvres complètes*, cit., vol. II, págs. 623-628.

restitución iconográfica, obtenida como fruto de los cruces productivos entre percepción instantánea y memoria, sedimentada en una óptica precisamente “compositiva”, generará obras de indudable valor estético. De acuerdo con esta lectura baudelairiana, la belleza entonces no será otra cosa que el resultado de activas dialécticas, de prolíficos intercambios; no podrá ser propiedad intrínseca de un objeto, sino producto de estos haces de tensión que enlazan arte y realidad, artificio y naturaleza.

Podríamos, llegados a este punto, descubrir un ulterior valor en la poca “sofisticación” de los dibujos del Sr. G.; este cronista de las diversas existencias que habitan la gran capital no hace sino extraer de lo cotidiano momentos que nos “advierten” de la belleza potencial inherente a las formas de lo moderno, sin describirla exhaustivamente; es una modalidad de elaboración en la que el connatural inacabado, la evanescente atmósfera típica de un croquis rápido, mantenida también en los dibujos conclusivos, “sugiere” más que prescribe una interpretación, dejando pues amplio espacio a la *rêverie* y a la fantasía recreadora del observador, que podrá así referirlos a su personal percepción de la vida urbana.

Se transmite, por ello, “belleza”, acaso gusto, sensibilidad por los rasgos de lo contemporáneo, pero no conocimiento, descripción profundizada o científica del presente, acrecimiento de un patrimonio hermenéutico. La insistencia en la indemostrabilidad de los paradigmas de lo bello, ratifica la inmediatez y, al mismo tiempo, la libertad “compartible” de la comunicación estética, acercándose, en este juego de normas (tácitas) sin leyes (explícitas) y de univer-

salismos basados en principios existentes pero completamente provisionales y volátiles, a la belleza propia del dandi:

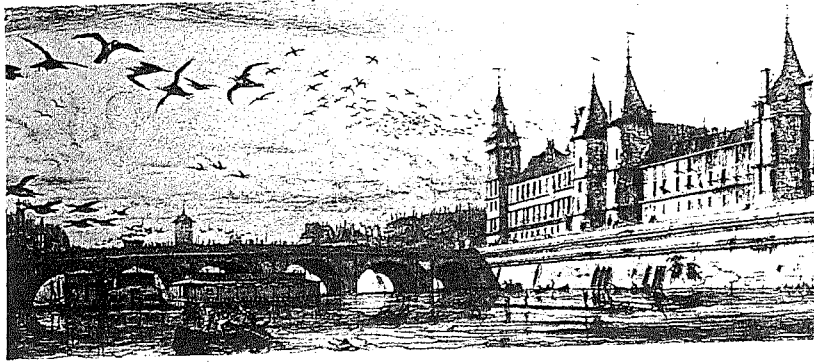
El dandi es a la vez frívolo y espartano, hedonista y asceta. Paradójicamente, el resultado es la *distinción*. En otras palabras, la indeterminación produce la distinción: aquello que no podría ser categorizado puede ser categorizado como incategorizable. (...) Tal conclusión es completamente asimilable a la estética kantiana, que califica la belleza como la sensación resultante de la libre conformidad de la imaginación a la ley: la belleza resulta de nuestra incapacidad para formular una ley. (...) Como la belleza, el dandi ejemplifica “conformidad a la ley sin una ley”.⁴⁴

3

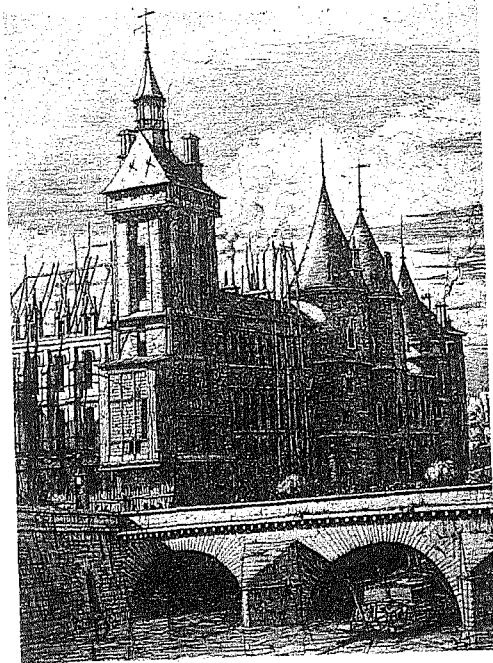
En el mismo año en que aparece la primera edición de *Les Fleurs du Mal* (1857), se publica un libro de grabados de Ch. Méryon dedicados a la ciudad de París, y realizados en su mayor parte entre 1852 y 1854. Baudelaire demostró su ferviente admiración por este volumen, elogiando con pasión la calidad de sus visiones urbanas:

Pocas veces he visto representada con mayor poesía la solemnidad natural de una ciudad inmensa. La majestuosidad de la piedra acumulada, los campanarios que apuntan al cielo, los obeliscos de la industria que vomitan al firmamento sus coaliciones de humo, los prodigiosos andamios

⁴⁴ T. Raser, *A Poetics of Art...*, cit., págs. 165-166.



Meryon, *Le Pont au change*



Meryon, *La tour de l'Horloge*

de los monumentos en restauración, que aplican sobre el cuerpo sólido de la arquitectura su arquitectura de calado de tan paradójica belleza, el cielo tumultuoso, cargado de cólera y de rencor, la profundidad de las perspectivas engrandecida por el pensamiento de todos los dramas que allí habitan, ninguno de los elementos complejos que componen el doloroso y glorioso decorado de la civilización era olvidado.⁴⁵

La admiración del crítico se dirige principalmente hacia el carácter expresivo de la imagen, recortada en sus estratificaciones, sometida a un literal proceso de acumulación, adecuadamente reflejado por la apremiante sucesión del texto de Baudelaire. Las reproducciones de Méryon, más allá de un tono moderadamente crepuscular, “describen” la ciudad en los detalles en que es más manifiesto el principio agregativo; es justo esta secuencia icónica, fiel a la realidad, la que impresiona al poeta. No hay aquí narración dramática y la sintaxis figurativa se desarrolla según el modelo de la parataxis, mientras que la hipotiposis de Méryon evoca la reiteración, aquella innegable seriación que pertenece de forma determinante al universo urbano. Significativamente, es la ocultación de un discurso interpretativo, en el orden de la representación, lo que hermana a Méryon con Guys, considerados como artistas que aspiran a ofrecer sin mediaciones la complejidad de la existencia en la gran ciudad.

Ya nos hemos referido más arriba a la incompreensión mostrada por Baudelaire respecto de la originalidad pictó-

⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, cap. VII: “Le paysage”, *Œuvres complètes*, cit., vol. II, págs. 666-667.

rica de su amigo Manet, quien realiza, en 1862, su *La Musique aux Tuileries*, de hecho la primera pintura auténticamente moderna con una intención proponedora, en la que se puede asistir más que a la “pintura de la realidad moderna” a la “realidad de la pintura moderna”.

Las Tullerías se convirtieron, en la época del Segundo Imperio, en un lugar de encuentro de la elegante burguesía parisiense, que redescubría en los parques reconquistados a la ciudad un foco de polarización de fecundos acontecimientos sociales y, al mismo tiempo, el momento de una re-uniión y de un redentor contacto con la naturaleza, con el no-ciudad. A pesar de que la operación haussmanniana de acondicionamiento y de apertura al público de estas áreas verdes (Bois de Boulogne, Bois de Vincennes, Parc du Buttes-Chaumont) consistiese en una urbanización de los espacios naturales; y a pesar del diseño a veces pintoresco o vagamente organicista del territorio, el proyecto de los elementos de mobiliario urbano, homogéneo, tanto por materiales como por formalizaciones (verjas, alcantarillas, “jaulas” para árboles, farolas, bancos, quioscos...), a cuanto iba apareciendo en el resto de la ciudad, por una parte hace penetrar el modelo de la organización urbana en el interior de esos pulmones oxigenantes, pero, por otra, promueve comportamientos heterodirigidos, en neta oposición a un uso libre y “espontáneo” de la ansiada armonía con cuanto ya es decidida manipulación del anterior ruralismo. Semejantes parcelas privilegiadas son pues oportunamente predispuestas para la práctica de insólitos intercambios sociales: un circuito de recíprocas influencias se establece, por ello, entre la originalidad del *locus* y la novedad de las experiencias allí realizables.

En esa época el castillo de las Tullerías, donde el Emperador tenía su corte, era un centro de vida lujosa que se extendía al jardín. La música que ahí se interpretaba dos veces por semana atraía a una multitud mundana y elegante.⁴⁶

El grupo retratado en *La musique aux Tuileries* es a priori identificable con el asiduo público de las diversas actividades mundanas y del espectáculo de esta segunda mitad del siglo XIX: de izquierda a derecha encontramos al propio Manet y a su compañero de estudio Albert de Balleroy; más adelante, agrupados alrededor de un árbol conversan Baudelaire, Gautier y el barón Taylor, inspector de museos; detrás de Baudelaire, a la izquierda, el rostro de Fantin-Latour (que en 1864 realizará *Hommage à Delacroix*, donde aparecen retratados E. Manet, el propio autor y Baudelaire) y entre Manet y Balleroy se entrevé a Champfleury. A la derecha, ligeramente inclinado, vemos a Eugène Manet, mientras que, sentada, se atisba la peculiar fisonomía de J. Offenbach, que puso en música (*Orphée aux enfers*, 1858; *La vie parisienne*, 1866) el ánimo liviano, no sometido a anclajes, en estado de suspensión perenne, condenado a una fluida indefinición, propio de la vida de los bulevares. Sus operetas se hicieron extremadamente populares entre las mismas clases que se agolpan en la tela de Manet, alcanzando mediante el éxito social cuanto el músico se proponía, bromeando: “Mi sueño siempre fue el de

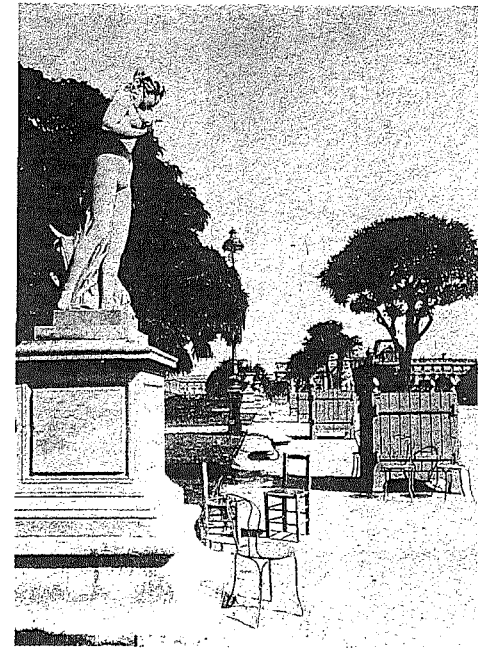
⁴⁶ T. Duret, citado en AA.VV., *Manet*, París, Ministère de la Culture, 1983, p. 122.



E. Manet, *La musique aux Tuileries*, 1862



E. Manet, *La musique aux Tuileries*, 1862, detalle



E. Atget, *Jardin des Tuileries*, ca. 1907

fundar una sociedad de mutua aseguración para combatir el aburrimiento”.⁴⁷

Alrededor, “gente de mundo”, periodistas, dibujantes, literatos, ociosos, simples transeúntes, *parvenus*, unificados por un estilo de vida que por lo demás caracterizaba también al propio Manet.⁴⁸ En primer plano, damas sentadas,

⁴⁷ Afirmación reproducida en S. Kracauer, *Jacques Offenbach...*, cit, pág. 84.

⁴⁸ Véanse los retratos de Manet elaborados por sus biógrafos A. Proust y Th. Duret, reproducidos en N. G. Sandblad, *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund, 1954, pág. 18:



Brassaï, *Le ruisseau serpente*, París 1932



Brassaï, *Grilles des Tuileries*, París 1932

niñas ocupadas en sus juegos, un paraguas, sombreros, aros, balones y, destacando de forma evidente, las linealidades caprichosamente retorcidas de las sillas de hierro, “de parque”, que ostentan su colocación casual, gozando no obstante de un papel protagonista. Prevalece pues la línea curva, a veces en su dibujo esquemático, a veces en lo vaporoso de los vestidos femeninos, y es su ondulación irregular, enmarañada, la que crea el primer impacto entre la mirada del observador y los sucesivos estratos de la imagen.

En contraste con este primer plano, los hombres, rígidos en sus elegantes vestidos y aplastados por el peso vertical de los sombreros de copa de reflejos metálicos, miman los esbeltos troncos que, exhibiéndose, instauran un ritmo serrial, atravesando –en paralelo respecto de los planos más externos– toda la extensión de la tela. Es evidente que Manet recupera motivos previamente existentes de reuniones al aire libre, ya fijados por los grabados de Debou-

“Él representaba, con su sensibilidad de artista, con sus gustos de hombre de mundo, su necesidad de sociabilidad, el parisino por los signos de refinamiento que lo distinguen, pero que también le llevan a un estilo de vida casi artificial. (...) El bulevar todavía no estaba abarrotado y, por la tarde, una elite de gente más parisina que el resto, podía coincidir allí, pasear y deambular. (...) Manet habrá sido uno de los últimos representantes de esa forma de ser...” (Th. Duret).

“En Manet, la mirada tenía un papel tan importante que París no ha conocido *flâneur* que se le pueda comparar ni *flâneur* que deambulase con mayor utilidad. En cuanto llegaban los días de invierno en que la niebla filtra la luz desde primera hora de la mañana, hasta el punto de que todo trabajo de pintura se hace imposible en el estudio, nosotros nos escabullíamos, corríamos a los bulevares exteriores, mientras que los demás iban a hacerle la corte al patrón” (A. Proust).

court, Gavarni y, naturalmente, Guys, pero que se remontan también a una obra atribuida a Velázquez —*Reunión de trece personajes* o *Les petits cavaliers*—, comprada por el Louvre en 1851, y de la que Manet realizará una copia en 1856; Velázquez se autorretrata aquí en compañía de Murillo: Manet, heredando del pintor español este sistema de autoelección, se presentará a sí mismo como “el” pintor de esta nueva corte de aristócratas urbanos.⁴⁹

En el cuadro, de todos modos, no se percibe la precisa voluntad de enfocar una dramatización; la pantalla de los significados resbala sobre la superficie luminosa del primer plano a la que sigue una profundidad sin perspectiva, proporcionada por la secuencia de bandas paralelas representadas por las ondas de sombreros que, por sinécdoque, sugieren la presencia de una muchedumbre llegada hasta aquí, en teoría, para escuchar música. La devaluación de los contenidos pictóricos es acentuada por la elocuente *ausencia* de su tema; ningún indicio nos sugiere que la realidad de estos personajes esté de alguna forma ligada a un acontecimiento musical. La composición es claramente ritmada tanto en sentido vertical, gracias a los ejes que representan esta dirección en el cuadro, como en sentido horizontal, donde observamos principalmente la cesura entre el mar de cabezas y el denso follaje, mediado por la continuidad en altura de los fustes de los árboles. En el centro, aunque disolviéndose la localización de un punto de convergencia de las arquitecturas lineales, se advierte una breve interrupción de la trama normalmente empleada: se abre un desgarramiento lumi-

⁴⁹ Véase N. G. Sandblad, *Manet...*, cit., págs. 37-39.

noso, acompañado por la curvatura de elementos asimilables a unidades (un tronco, un cuerpo humano) y comentado, en el borde inferior de la tela, por dos niñas jugando.

A pesar de que se asista a una inmersión de las personas en la naturaleza, el esquema de distribución de las partes en el enrejado perspéctico no se desvanece del todo, y al mismo tiempo que prevalecen los tonos oscuros, el cuadro está punteado con relámpagos más brillantes (azules, rojos, amarillos...); las pinceladas alternan toques abstractos con otros más precisos en la definición de los detalles, creando un dinamismo que acrecienta la vitalidad y la *animación* del conjunto. Los colores, en todo caso, son empleados en su máxima pureza, adoptando contrastes cromáticos que eliminan los medios tonos, los matices, los sombreados. Los objetos más definidos en sentido colorista mantienen una suerte de autonomía en las tintas, de tal manera que toda individualidad se destaca de cuanto le resulta adyacente por ubicación en el plano de la tela. Así, los colores utilizados chocan entre sí, potenciando el movimiento sobre la superficie, resultando su *rumor* casi audible. Si es cierto que las figuras de los primeros estratos son descritas en términos incluso decorativos, la penetración perpendicular al plano más externo nos conduce a una radical invalidación de los rasgos individuales; las facciones fisionómicas son meramente apuntadas y tienden, en todo caso, a una debilitación de los contrastes y a un desvanecimiento del sujeto humano, diluido en el gran magma de la multitud.⁵⁰

⁵⁰ Para constatar dichos efectos, basta observar la significativa restitución del rostro de Baudelaire.



Velázquez (atribuida), *Reunión de trece personajes*



G. Courbet, *L'Atelier du peintre: allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855

Más que en relación a las cuestiones de orden estrictamente pictórico, y de aquellas más inmediatamente vinculadas al tema, la mayor originalidad de esta obra consiste, en realidad, en la defensa de una poética de la *ausencia*. El “realismo” de Manet, en verdad, se distingue por una acepción disolvente, lejano de la llana práctica descriptiva de los “vedutistas” más arriba citados, y sin embargo tan apreciados por Baudelaire. ¿Pero acaso no es del todo “baudelairiana” la preminencia otorgada a cuanto *no* es plenamente aprehensible, a todo aquello que permanece constitutivamente no cristizable en una forma, como los perfumes, las esencias, las sensaciones fugaces, antitéticas al tiempo material del proyecto y del énfasis positivista? Obras como *Le Vieux Musicien* (1862), la *Olympia* (1863), *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), disipan el cúmulo de nociones y aproximaciones conceptuales válidas en la época, forzando las convenciones de lectura, retorciendo los códigos de interpretación, proponiendo novedades desestabilizadoras de los diversos niveles de recepción. Arquitectura de las imágenes, uso del color, contenidos temáticos, todo se orientará a la obtención de dos efectos prioritarios: la anulación de cualquier pretensión de verdad (sin que importe si es planteada según un orden teológico, mitológico, ideológico...), y la disolución del rol privilegiado del sujeto: en efecto personas y cosas comienzan aquí a ser tratadas de maneras fundamentalmente “homólogas”, como pura y exclusiva materia de la pintura. Se asiste pues a un *realismo* directo, casi brutal, en el que las presencias, de seres humanos y de objetos, exhiben una cierta indiferencia a la identificación de las propias *almas*, que han sido reducidas

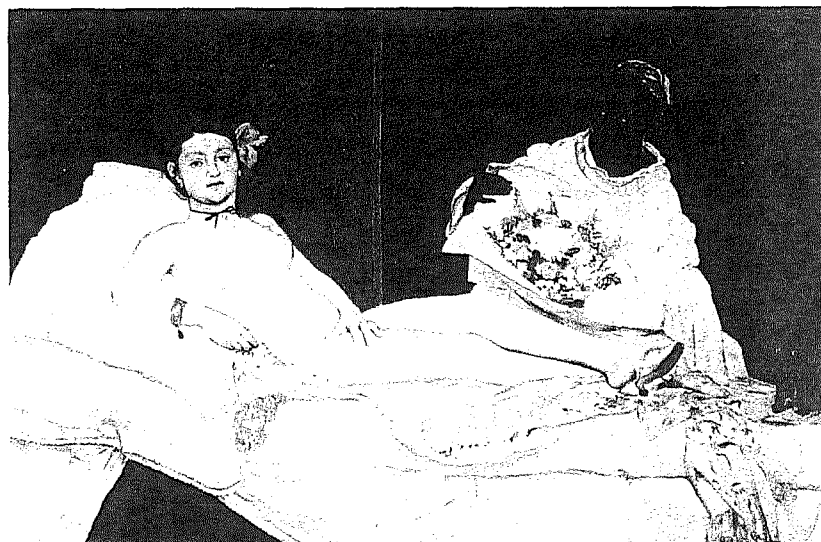
a útil pretexto para una composición cuyo sentido las supera; podemos verificar, de hecho, una meditada reducción a la superficie, la fijación instantánea de una escenografía contemporánea que rehuye toda voluntad narrativa centrada en los contenidos o en intenciones que describan, simplemente, de formas pasivas, lo visto. Seguramente estamos frente a una lectura “con comentario”, pero en la que éste es desarrollado en el interior del propio desplegarse de los lenguajes de la representación. Es esta una manifestación artística al mismo tiempo afirmativa y negativa: por una parte ratifica lo existente, en tanto que lo hace objeto de una visión privilegiada, pero –por otra– critica su validez, invalida sus proyecciones, deshace las ambiciones constructivas, destinadas a la individuación de un cosmos seguro y capaz de autorreproducirse.

“Vacancia”, pues, de los dispositivos previsibles; desviaciones insistentemente ensayadas respecto del paisaje habitual de la recepción; aplicación de un desorden razonado que desbarata las leyes tácitamente compartidas para emprender caminos de investigación que resultan inesperados, dejando al espectador en fuera de juego:

Manet molesta y no quiere satisfacer: pretende incluso decepcionar. Contesta la posibilidad de representar que la tela le ofrece: la sujeta bajo su brocha, pero bajo su brocha ella se retira. El juego prolonga el de sus predecesores (...) en busca de un azar que supera o perturba la disposición esperada de la imagen. El virtuosismo de Manet (...) está más cargado de búsquedas oblicuas, y más rico en rupturas. Estas pinceladas acentuadas, esta supresión de los matices intermedios no tienen más sentido por ellos mismos



Crafty (Victor Gerusez), *La musique au jardin des Tuileries*, caricatura aparecida en *La Vie parisienne*, 28 de mayo de 1864



E. Manet, *Olympia*, 1863

que el de la novedad, y sin embargo ayudan a liberar la pintura del viejo estancamiento de la elocuencia: ayudan a deslizarse en el momento en que el objeto esperado no es ya nada, sino esa sensación inesperada, esa vibración pura y sobreaguda que se ha independizado de la significación prestada.⁵¹

Y además, como ya hemos señalado, en el conjunto de los personajes —retratados más como máscaras, como figurantes casi, que como semblantes denotados en sus personalidades singulares—, se vislumbra un Baudelaire “borrado”. Parece ser que el encuentro entre los dos artistas tuvo lugar hacia 1858-59; a partir de ese momento una estrecha amistad les unió durante los siguientes años, hasta la muerte de Baudelaire en 1867, siendo particularmente intensa la relación entre ambos durante el año 1862, en el momento en que el pintor realizaba *La musique aux Tuileries*.

Baudelaire era su compañero habitual, cuando Manet iba a las Tullerías, realizando estudios al aire libre, bajo los árboles, de los niños que jugaban y de los grupos de nodrizas que se repantigaban en las sillas.⁵²

La influencia ejercida por el poeta, más anciano y más maduro en sus opciones artísticas, sobre el joven pintor, parece indudable; sin embargo el propio Baudelaire está presente en otro cuadro que, aproximado al recién analizado, permite reconocer algunas diferencias significativas. En

⁵¹ G. Bataille, *Manet*, Ed. d'Art Albert Skira, Suiza, 1955, pág. 102.

⁵² A. Proust, *Edouard Manet. Souvenirs publiés par A. Barthélémy*, París, 1913, pág. 39.

1855, tras ocho años de esfuerzos, Courbet lleva aparentemente a término su *L'atelier du peintre: allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*. A la derecha reconocemos a Baudelaire, absorto en la lectura, reproducido fielmente de un precedente retrato realizado en 1847. Esta reiterada presencia de la imagen del poeta sirve más para subrayar diferencias entre los dos casos que para advertir semejanzas. La obra de Courbet está subdividida claramente en dos partes: a la derecha escritores, literatos, músicos, intelectuales; a la izquierda miserables, portadores, mendigos, desheredados; los miembros de este último grupo se presentan “anónimos”, los otros son en cambio identificables. El cuadro alcanzará su fecha de exposición en estado inacabado, y el *non finito* del trabajo, probablemente más allá de su condición de mero dato técnico, revela el sentido de la “alegoría real” mencionada en el título: una alusión a la imposibilidad de concluir una obra que pueda sintetizar adecuadamente las discrepantes presencias conceptuales del texto pictórico, remitiéndose, pues, a su consubstancial incumplimiento.

La parte central, sin embargo, además de representar una mayor densidad semántica resulta ser también la más “acabada”. El pintor, observado por su modelo, está realizando un paisaje natural cuya luminosidad resalta sobre los tonos sombríos del conjunto. En el interior de una esquemática subdivisión de la humanidad en dos partes absolutamente contrapuestas, se pretende así magnificar el valor mediático de un arte con pretensiones conciliadoras, que recibe en este caso su calificadora inspiración de la *naturalidad*. Esta suerte de “bisagra” articula, espacial y concep-

tualmente, el cuadro, mientras que el fondo permanece nebuloso y poco definido, y la pared negra de la derecha mantiene el límite por ella indicado de forma en extremo provisional.

Yuxtaponer en el análisis estas dos obras puede, decíamos, servir para poner de relieve las diferencias existentes entre ambos planteamientos: la división en grupos es mucho más ritmada en el cuadro de Courbet, puesto que, entre otras cosas, esa separación constituye el tema principal de la composición; el agolpamiento, en cambio, alrededor de imponderables motivos de conversación en el cuadro de Manet, por una parte disipa la identidad existencial de los personajes citados, sumergiéndolos en el movimiento ondulatorio que proviene del fondo de la tela, mientras que por otra insinúa la versatilidad de una ubicación momentánea. Estos habitantes temporales de un jardín público pasean, charlan, acaso escuchan música, sin jamás llegar a alcanzar una pose estatuaría, en la que en cambio insiste la obra de Courbet. En esta última, en efecto, es el fondo el que permanece *ausente* por definición: la pared de un estudio en la que se entrevén bocetos de dibujos o manchas de color.

En *La musique aux Tuileries* la profundidad de la visual es invalidada por un volcarse de las principales definiciones pictóricas sobre el inmediato primer plano, y por el general “desgaste” ocasionado por la masa fluida, incluso respecto de la preexistencia natural. En este sentido es oportuno recordar que el cuadro de Manet, a pesar de reconocer el contexto de la vegetación como “contenedor” del acontecimiento, de hecho lo oblitera, a causa del dominio

figural de los conocidos arquetipos urbanos. No se trata, en consecuencia, de caminantes “entre” árboles, sino de troncos arbóreos aislados y *curvados* por la presión física de la multitud; una floresta simbólica más que real, ya que el pequeño desgarro de azul, colocado sobre el eje central, no impide que se vea la techumbre frondosa como una especie de cubierta ininterrumpida que convierte el paisaje subyacente en una especie de simulación de un interior público, de un salón.

En *L'atelier du peintre...* la naturaleza todavía es panacea, positividad sublimatoria, valor-refugio que parece poder operar como elemento de cohesión de aquel principio dispersivo que envuelve como un destino los grupos limítrofes: aquí, inversamente a lo que ocurre en la otra pintura, las potencialidades simbólicas de lo natural sobrepasan el cadencioso resquebrajamiento de los humanos, mientras que en el Manet son los pilares vegetales los que son desleídos por la acosadora masa urbana.

La gradual e incontenible desaparición del sujeto se hace, sin embargo, más que explícita en el paso entre las dos figuraciones de Baudelaire: Courbet nos lo presenta como astro medítabundo, inclinado sobre sus instrumentos de trabajo, absorto en su individualidad ex-céntrica; Manet, en cambio, lleva a la disolución su fisonomía; a pesar del trato cotidiano con el poeta, y de una potencial buena memorización de sus rasgos, su imagen se difumina, metamorfoseándose en una salpicadura de color, en un borrón que infirma de modo irreversible la atribución de una sólida identidad. En el primer caso Baudelaire es Baudelaire porque los actos que nos lo representan aportan una

“distinción” respecto de los personajes que le rodean; lo aíslan, tal vez lo marginan, pero permiten su inmediato reconocimiento. En el segundo, por el contrario, más allá de la plausible reconstrucción de su perfil, o del conocimiento de la génesis del cuadro, Baudelaire es *todavía* –pero por muy poco– Baudelaire, y ese residuo subjetivista se basará principalmente en su pertenencia “física”. En efecto, el poeta *está* en una situación que lo distingue y que nos permite trazar una identidad compartida, debida a la nueva vida urbana y a los renovados métodos artísticos que son empleados para restituirla en el cuadro. Y es precisamente este entramado de interacciones, de experiencias peculiares, de apariciones más o menos fantasmales –que, aunque precarias, serán a fin de cuentas el único ámbito de referencias– el que *sostendrá* también su rostro en descomposición, a punto de evadirse definitivamente de los límites de la complejidad facial: no podía ofrecerse mejor comprensión y hacerse mayor alabanza a quien había anhelado el advenimiento rompedor de un “pintor de la vida moderna”.

Pero para terminar, y a pesar de Guys, Manet logra, pintando un evanescente Baudelaire, inmerso en *su* multitud parisina, interpretar el poeta francés a través de la pintura de forma mucho más proficua y lúcida de lo que Baudelaire lograra vislumbrar de la auténtica pintura moderna a través de sus escritos críticos.

ANTONIO PIZZA

Octubre de 1994

EL PINTOR DE LA VIDA MODERNA

LO BELLO, LA MODA Y LA FELICIDAD

HAY en el mundo, e incluso en el mundo de los artistas, personas que van al museo del Louvre, pasan rápidamente, y sin concederles una mirada, frente a una infinidad de cuadros muy interesantes aunque de *segundo orden*, y se plantan soñadoras frente a un Ticiano o un Rafael, uno de esos que el grabado más ha popularizado; después salen satisfechas, más de una diciéndose: "Conozco mi museo". Existen también personas que, habiendo leído a Bossuet y a Racine, creen poseer la historia de la literatura.

Por fortuna se presentan de vez en cuando desfacedores de entuertos, críticos, aficionados, curiosos que afirman que no todo está en Rafael, que no todo está en Racine, que en los *poetæ minores* hay algo de bueno, de sólido y de delicioso; y, en fin, que por mucho que se ame la belleza general, expresada por los poetas y artistas clásicos, no por ello deja de cometerse un error cuando se ignora la belleza particular, la belleza de circunstancia y el rasgo costumbrista.

Debo decir que la gente, desde hace bastantes años, se ha corregido un poco. El precio que los aficionados atribuyen hoy en día a las finuras grabadas y coloreadas del siglo

pasado prueba que ha tenido lugar una reacción en el sentido que el público necesitaba; Deboucourt, los Saint Aubin² y muchos otros, han entrado en el diccionario de los artistas dignos de ser estudiados. Pero ellos representan el pasado; ahora bien, es a la pintura de las costumbres del presente a la que quiero dedicarme hoy. El pasado es interesante no sólo por la belleza que han sabido extraer de él los artistas para quienes ese pasado era el presente, sino también como pasado, por su valor histórico. Lo mismo ocurre con el presente. El placer que obtenemos 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.

Tengo frente a mí una serie de grabados de modas que comienza con la Revolución y termina más o menos con el Consulado.³ Esos trajes, que hacen reír a mucha gente irreflexiva, a esa gente grave sin verdadera gravedad, presentan un encanto de naturaleza doble, artístico e histórico. A menudo son bellos e ingeniosamente dibujados; pero lo que en la misma medida tiene tanta importancia para mí, y lo que me hace feliz encontrar en todos o en casi todos, es la moral y la estética de la época. La idea que se hace el hombre de lo bello se imprime en toda su compostura, arruga o estira su vestido, redondea o alinea su gesto, e incluso penetra sutilmente, a la larga, los rasgos de su rostro. El hombre acaba por parecerse a lo que quisiera ser. Estos grabados pueden ser traducidos en bello y en feo; en feo, se convierten en caricaturas; en bello, en estatuas antiguas.

Las mujeres que vestían esos trajes se parecían más o menos unas a otras, según el grado de poesía o de vulgari-

dad de que estuvieran marcadas. La materia viva volvía ondulante lo que nos parece demasiado rígido. La imaginación del espectador puede aún hoy en día hacer caminar y estremecerse tal *túnica* y tal *chal*. Un día de estos, tal vez, aparecerá en un teatro cualquiera un drama en el que veremos la resurrección de esos trajes bajo los cuales nuestros padres se encontraban tan encantadores como nosotros en nuestros pobres vestidos (que también tienen su gracia, es verdad, pero de naturaleza más bien moral y espiritual),⁴ y si son exhibidos y animados por actrices y actores inteligentes, nos sorprenderemos de habernos podido burlar de ellos tan tontamente. El pasado, conservando lo picante de lo fantasmal, recobrará la luz y el movimiento de la vida, y se hará presente.

Si un hombre imparcial hojeara una a una *todas* las modas francesas desde el origen de Francia hasta hoy, no encontraría allí nada de chocante, ni siquiera de sorprendente. Las transiciones estarían tan ricamente tratadas como en la escala del mundo animal. Nada de lagunas, entonces, nada de sorpresas. Y si añadiera a la viñeta que representa cada época el pensamiento filosófico que más la ocupaba o agitaba, pensamiento cuyo recuerdo despierta inevitablemente la viñeta, vería la profunda armonía que rige todos los miembros de la historia, y que, aun en los siglos que nos parecen más monstruosos y más locos, el inmortal apetito de lo bello siempre ha encontrado su satisfacción.

Esta es una buena ocasión, en verdad, 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 la envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento sería 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.

Escojo, si se quiere, los dos peldaños extremos de la historia. En el arte hierático, la dualidad se deja ver a primera vista; la parte de belleza eterna no se manifiesta sino con el permiso y bajo la regla de la religión a la que pertenece el artista. En la obra más frívola de un artista refinado que pertenezca a una de esas épocas que con excesiva vanidad llamamos civilizadas, la dualidad se muestra de igual manera; la porción eterna de belleza será al mismo tiempo velada y expresada, si no por la moda, al menos por el temperamento particular del autor. La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre.⁵ Consideren, si les parece, la parte que subsiste eternamente como el alma del arte, y el elemento variable como su cuerpo. Es por ello que Stendhal, espíritu impertinente, guasón, incluso repulsivo, pero cuyas impertinencias provocan útilmen-

te la reflexión, se ha acercado a la verdad más que muchos otros, al decir que *lo bello no es sino la promesa de la felicidad (le Beau n'est que la promesse du bonheur)*.⁶ Sin duda esta definición sobrepasa el objetivo; somete demasiado lo bello al ideal infinitamente variable de la felicidad; despoja con demasiada ligereza lo bello de su carácter aristocrático; pero tiene el gran mérito de alejarse decididamente del error de los académicos.

He explicado más de una vez estas cosas;⁷ estas líneas dicen suficiente para quienes gustan de estos juegos del pensamiento abstracto; pero sé que los lectores franceses, en su mayoría, no se complacen en su práctica, y yo, por mi parte, quiero entrar ya en la parte positiva y real de mi tema.

II

EL CROQUIS DE COSTUMBRES

PARA el croquis de costumbres, la representación de la vida burguesa y los espectáculos de la moda, el medio más expedito y menos costoso es evidentemente el mejor. Cuanta más belleza introduzca el artista, más preciosa será la obra; pero hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un movimiento rápido que exige al artista una velocidad igual de ejecución. Los grabados en varias tintas del siglo XVIII han alcanzado de

nuevo los favores de la moda, como decía antes; el pastel, el aguafuerte, el aguainta han proporcionado alternativamente sus contribuciones a este inmenso diccionario de la vida moderna disperso en las bibliotecas, en los cartapacios de los aficionados y tras los cristales de las tiendas más vulgares. Nada más aparecer, la litografía se reveló de inmediato muy apta para esta enorme tarea, tan frívola en apariencia. Tenemos en este género verdaderos monumentos. Con justicia se ha llamado a las obras de Gavarni y de Daumier⁸ complementos de *La Comédie humaine*.⁹ Balzac mismo, estoy convencido, no habría estado muy lejos de adoptar esta idea, tanto más justa cuanto que el genio del artista pintor de costumbres es un genio de naturaleza mixta, es decir, en la que entra una buena parte de espíritu literario. 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 vienen a la memoria, se pueden sumar Devéria, Maurin, Numa, 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,¹⁰ esos cronistas de la pobreza y de la vida menuda.

III

EL ARTISTA, HOMBRE DE MUNDO,
HOMBRE DE LAS MULTITUDES Y NIÑO

QUIERO hablar hoy al público de un hombre singular,¹¹ originalidad tan poderosa y tan decidida, que se basta a sí misma y no busca ni siquiera la aprobación. Ninguno de sus dibujos está firmado, si llamamos firma a esas pocas letras, fáciles de imitar, que figuran un nombre, y que tantos otros ponen fastuosamente al pie de sus croquis más descuidados. Pero todas sus obras tienen la firma de su alma deslumbrante, y los aficionados que las han visto y apreciado las reconocerán fácilmente en la descripción que de ellas quiero hacer. Gran enamorado de la multitud y del incógnito, el Sr. C. G. lleva la originalidad hasta la modestia. El Sr. Thackeray,¹² que, como se sabe, siente gran curiosidad por las cosas del arte, y que dibuja él mismo las *ilustraciones* de sus novelas, habló una vez del Sr. G. en un pequeño periódico de Londres. Éste se enojó como si se tratara de un ultraje a su pudor. Más aún, recientemente, cuando tuvo noticia de que yo me proponía hacer una valoración de su ingenio y su talento, me suplicó, de manera imperiosa, que suprimiera su nombre, y que no hablara de sus obras sino como de obras de un anónimo. Obedeceré humildemente a este curioso deseo.¹³ Fingiremos creer, el lector y yo, que el Sr. G. no existe, y nos ocuparemos de sus dibujos y de sus acuarelas, por los que profesa un desprecio de patricio, como lo harían unos eruditos que tu-

vieran que juzgar valiosos documentos históricos, proporcionados por el azar, y cuyo autor debe permanecer eternamente desconocido. E incluso, para tranquilizar por completo mi conciencia, supondremos que todo lo que tengo que decir de su naturaleza, tan curiosa y misteriosamente deslumbrante, se encuentra sugerido con mayor o menor precisión en las obras en cuestión; pura hipótesis poética, conjetura, trabajo de imaginación.

El Sr. G. es viejo. Jean Jacques, se dice, comenzó a escribir a los cuarenta y dos años.¹⁴ Fue tal vez hacia esta edad cuando el Sr. G., obsesionado por todas las imágenes que colmaban su cerebro, tuvo la audacia de echar sobre una hoja blanca tinta y colores. A decir verdad, dibujaba como un bárbaro, como un niño, enojándose ante la torpeza de sus dedos y la desobediencia de su instrumento. He visto un gran número de esos garabatos primitivos y confieso que la mayoría de las personas entendidas o que pretenden serlo habrían podido, sin deshonra, no adivinar el genio latente en esos bocetos tenebrosos. Hoy, el Sr. G., que ha descubierto, él solo, todas las pequeñas artimañas del oficio, y que ha hecho, sin consejos, su propia educación, se ha convertido a su manera en un poderoso maestro, y no ha conservado de su primera ingenuidad sino lo justo para añadir a sus ricas facultades un condimento inesperado. Cuando encuentra uno de esos ensayos de su *temprana edad*, lo rompe o lo quema con una vergüenza de lo más divertida.¹⁵

Durante diez años he deseado conocer al Sr. G., que es por naturaleza muy viajero y muy cosmopolita. Sabía que había estado largo tiempo vinculado a un periódico ilustra-

do inglés, y que en él se habían publicado grabados de sus esbozos de viaje (España, Turquía, Crimea). He visto desde entonces una masa considerable de esos dibujos improvisados sobre el propio terreno, y he podido leer así una reseña minuciosa y diaria de la campaña de Crimea, muy preferible a cualquier otra. El mismo periódico había publicado también, siempre sin firma, numerosas composiciones del mismo autor realizadas a partir de los ballets y óperas nuevos. Cuando finalmente lo encontré, vi ante todo que no se trataba precisamente de un *artista*, sino más bien de un *hombre de mundo*. Entiendan aquí, se lo ruego, la palabra *artista* en un sentido muy restringido, y la palabra *hombre de mundo* en un sentido muy amplio. *Hombre de mundo*, es decir, hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres; *artista*, es decir especialista, hombre atado a su paleta como el siervo a la gleba. Al Sr. G. no le gusta que le llamen artista. ¿Acaso no tiene algo de razón? Se interesa por el mundo entero; quiere saber, comprender, apreciar todo lo que pasa en la superficie de nuestro esferoide. El artista vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político. El que vive en el barrio Brèda ignora lo que ocurre en el Faubourg Saint-Germain. Salvo dos o tres excepciones que no vale la pena mencionar, la mayoría de los artistas son, hay que decirlo, brutos muy hábiles, simples peones, inteligencias de pueblo, sesos de aldea. Su conversación, forzosamente limitada a un círculo muy estrecho, se vuelve muy pronto insoportable para el *hombre de mundo*, para el ciudadano espiritual del universo.

Así, para llegar a la comprensión del Sr. G., tomen nota de inmediato de esto: la *curiosidad* puede ser considerada como el punto de partida de su genio.

¿Recuerdan ustedes un cuadro (en verdad, ¡es un cuadro!) escrito por la pluma más poderosa de esta época y que lleva por título *El hombre de la multitud*?¹⁶ Tras los cristales de un café, un convaleciente, contemplando con gozo la multitud, se mezcla, mediante el pensamiento, con todos los pensamientos que se agitan a su alrededor. Recientemente regresado de las sombras de la muerte, aspira con deleite todos los gérmenes y todos los efluvios de la vida; como ha estado a punto de olvidarlo todo, recuerda y quiere con ardor recordarlo todo. Finalmente, se precipita a través de la multitud en busca de un desconocido cuya fisonomía apenas percibida le ha, en un abrir y cerrar de ojos, fascinado. ¡La curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible!

Imagínense ustedes a un artista que estuviera siempre, espiritualmente, en el estado del convaleciente, y tendrán la clave del carácter del Sr. G.

Ahora bien, la convalecencia es como un regreso a la infancia. El convaleciente goza, en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, aun las más triviales en apariencia. Remontémonos, si es posible, con un esfuerzo retrospectivo de la imaginación, hacia nuestras más jóvenes, nuestras más matinales impresiones, y reconoceremos que tenían un singular parentesco con las impresiones, tan llenas de colorido, que recibimos más tarde después de una enfermedad física, siempre y cuando esta enfermedad haya dejado puras e intactas nues-

tras facultades espirituales. El niño todo lo ve como *novedad*; está siempre *embriagado*. Nada se asemeja más a lo que llamamos inspiración que la alegría con la que el niño absorbe la forma y el color. Me atrevería a ir más lejos; afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la *congestión*, y que todo pensamiento sublime se acompaña de una conmoción nerviosa, más o menos fuerte, que repercute hasta en el cerebelo. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En el primero, la razón ha ocupado un lugar considerable; en el segundo, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la *infancia recobrada* a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales involuntariamente almacenada.¹⁷ Es a esta curiosidad profunda y alegre a la que se debe atribuir el ojo fijo y animalmente extático de los niños frente a lo *nuevo*, sea lo que sea, rostro o paisaje, luz, doraduras, colores, telas tornasoladas, hechizo de la belleza embellecida por la vestimenta. Un amigo me decía un día que siendo muy pequeño, presenciaba el aseo de su padre, y que entonces contemplaba, con una mezcla de estupor y de deleite, los músculos de los brazos, las gradaciones de colores de la piel matizada de rosa y amarillo, y la red azulada de las venas. El cuadro de la vida exterior lo penetraba ya de respeto y se apoderaba de su cerebro. Ya la forma le obsesionaba y lo poseía. La predestinación mostraba precozmente la punta de su nariz. *La condena eterna* se había cumplido. ¿Necesito decir que este niño es hoy en día un pintor famoso?

Les rogaba antes que consideraran al Sr. G. como un

eterno convaleciente; para completar su concepción, tómenlo también como un hombre-niño, como un hombre que posee a cada minuto el genio de la infancia, es decir, un genio para el que ningún aspecto de la vida es *embotado*.

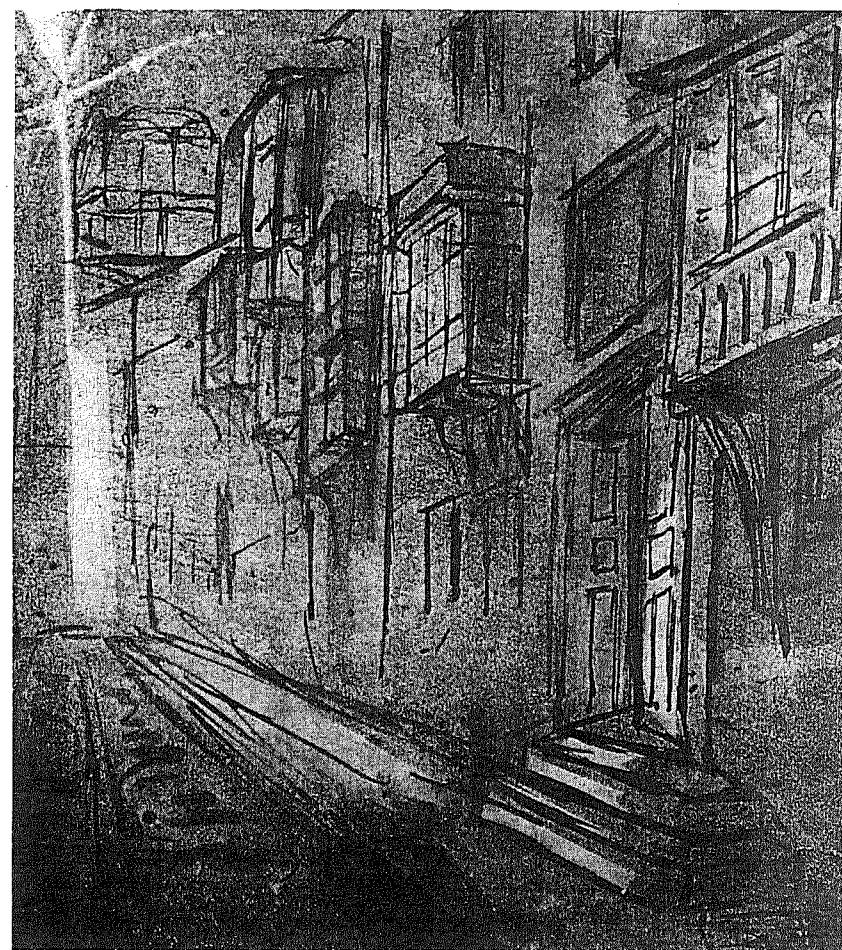
Ya he dicho que me repugnaba llamarlo un puro artista, y que él mismo se defendía de este título con una modestia matizada de pudor aristocrático. Yo lo llamaría de buena gana un *dandi*, y tendría buenas razones para hacerlo; porque la palabra *dandi* implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo; pero, por otra parte, el dandi aspira a la insensibilidad, y es ahí donde el Sr. G., dominado, él, por una pasión insaciable, la de ver y de sentir, se separa violentamente del dandismo. *Amabam amare*, decía San Agustín. “Amo apasionadamente la pasión”, diría de buena gana el Sr. G.¹⁸ El dandi está hastiado o finge estarlo, por política y razón de casta. El Sr. G. siente horror por las personas hastiadas. Posee el arte tan difícil (los espíritus refinados me comprenderán) de ser *sincero sin ridículo*. Lo decoraría gustoso con el nombre de filósofo, al que tiene derecho por diversos motivos, si su amor excesivo por las cosas visibles, tangibles, condensadas en estado plástico, no le inspirara cierta repugnancia por aquellas que forman el reino impalpable del metafísico. Remitámoslo pues a la condición de puro moralista pintoresco, como La Bruyère.¹⁹

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *desposar la multitud*. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en

el número,²⁰ 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. El observador es un *príncipe* que goza en todas partes de su incógnito. El aficionado de la vida hace del mundo su familia, como el aficionado del sexo bello compone su familia con todas las bellezas encontradas, encontrables e inencontrables; como el aficionado de cuadros vive en una sociedad encantada de sueños pintados en lienzo. Así el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar con un espejo tan inmenso como esa multitud; con un caleidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida. Es un *yo* insaciable del *no-yo*, que, a cada instante, lo refleja y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva. “Todo hombre —decía un día el Sr. G., en una de esas conversaciones que él ilumina con una mirada intensa y un gesto evocador—, todo hombre que no se sienta abrumado por una de esas penas de una naturaleza tan concreta que absorbe todas sus facultades, y *que se aburre en el seno de la multitud*, es un tonto ¡un tonto!, ¡y yo lo desprecio!”²¹

Cuando el Sr. G., al despertar, abre los ojos y ve el sol escandaloso asaltando los cristales de una ventana, se dice con remordimiento, con pesar: “¡Qué orden imperioso!,

¡qué fanfarria de luz! ¡Desde hace ya muchas horas, luz por todas partes!, ¡luz malgastada por mi sueño! ¡Cuántas cosas *iluminadas* habría podido ver y no he visto!”. ¡Y se va! y mira correr el río de la vitalidad, tan majestuoso y tan brillante. Admira la belleza eterna y la asombrosa armonía de la vida en las capitales, armonía tan providencialmente conservada en el tumulto de la libertad humana. Contempla los paisajes de la gran ciudad, paisajes de piedra acariciados por la bruma o golpeados por los cachetes del sol. Goza con los bellos carruajes, con los soberbios caballos, con la limpieza resplandeciente de los mozos, con la destreza de los criados, con el andar de las mujeres ondosas, con los hermosos niños, felices de vivir y de ir bien vestidos; en un palabra, con la vida universal. Si una moda, el corte de un vestido ha sido ligeramente transformado, si los lazos de cintas, los rizos han sido destronados por las cucardas, si los volantes se han alargado y si el moño ha descendido un tanto sobre la nuca, si la cintura ha sido realzada y la falda ampliada, crean que a una distancia enorme *su ojo de águila* ya lo ha adivinado. Un regimiento pasa, que va quizá al fin del mundo, lanzando al aire de los bulevares sus fanfarrias animadas y ligeras como la esperanza, ya el ojo del Sr. G. ha visto, inspeccionado, analizado las armas, el porte y la fisonomía de esta tropa. Arneses, centelleos, música, miradas decididas, bigotes espesos y serios, todo eso entra confusamente en él; y tras pocos minutos, el poema que de ello resulta estará virtualmente compuesto. ¡Y su alma vive con el alma de ese regimiento que marcha como un solo animal, soberbia imagen de la alegría en la obediencia!²²



C. Guys, *Una calle desierta en Estambul*

Pero la noche ha llegado. Es la hora extraña y dudosa en que las cortinas del cielo se cierran, en que las urbes se encienden. El gas mancha el púrpura del ocaso. Honestos o deshonestos, razonables o locos, los hombres se dicen: "¡Por fin ha terminado el día!". Buenos y malos piensan en el placer y cada uno corre al lugar de su elección a beber la copa del olvido.²³ El Sr G. será el último dondequiera que la luz pueda resplandecer, resonar la poesía, hormigear la vida, vibrar la música; dondequiera que una pasión pueda *posar* para su mirada, dondequiera que el hombre natural y el hombre de convención se muestren en una belleza extraña, ¡dondequiera que el sol aclare las rápidas alegrías del *animal depravado*!²⁴ "Es éste, ciertamente, un día bien empleado", se dice cierto lector que todos hemos conocido, "cada uno de nosotros tiene el genio suficiente para llenarlo de la misma manera." ¡No! pocos hombres están dotados de la facultad de ver; son aún menos los que poseen el poder de expresar. Ahora, a la hora en que los demás duermen, éste se inclina sobre su mesa, clavando en una hoja de papel la misma mirada que fijaba hace poco en las cosas, esforzándose con su lápiz, su pluma, su pincel, salpicando el techo con el agua del vaso, secando su pluma con su camisa, impaciente, violento, activo, como si temiera que las imágenes se le fueran a escapar, belicoso aunque solo, y zarrandeándose a sí mismo. Y las cosas renacen en el papel, naturales y más que naturales, bellas y más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor. La fantasmagoría ha sido extraída de la naturaleza. Todos los materiales de los que la memoria se ha colmado son clasificados, ordenados, armonizados y sometidos a

aquella idealización forzada que es el resultado de una percepción *infantil*, es decir, de una percepción aguda, ¡mágica a fuerza de ingenuidad!

IV

LA MODERNIDAD²⁵

Así él va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda alguna, este hombre, tal y como lo he presentado, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del *gran desierto de hombres*, tiene un fin más elevado que el de un simple *flâneur*, un fin más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia. Busca ese algo que se nos permitirá llamar la *modernidad*; porque no hay una palabra mejor para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio. Si echamos una ojeada a nuestras exposiciones de cuadros modernos, nos asombramos de la tendencia general de los artistas a vestir a todos los modelos con trajes antiguos. Casi todos se sirven de las modas y de los muebles del Renacimiento, como David²⁶ se servía de las modas y de los muebles romanos. Hay sin embargo una diferencia, y es que David, al escoger temas particularmente griegos o romanos, no podía dejar de vestirlos a la antigua, mientras que los pintores actuales, que eligen temas de una natura-

leza general aplicable a todas las épocas, se obstinan en disfrazarlos con trajes ridículos de la Edad Media, del Renacimiento o de Oriente. Esto es evidentemente índice de una gran pereza; porque es mucho más cómodo declarar que todo es absolutamente feo en el vestido de una época, que esforzarse en extraer de él la belleza misteriosa que puede contener, por mínima y superficial que sea. La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. Ha habido una modernidad para cada pintor antiguo; la mayor parte de los bellos retratos que conservamos de los tiempos pasados visten trajes de su época. Son perfectamente armoniosos, porque el vestido, el peinado e incluso el gesto, la mirada y la sonrisa (cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa) forman un conjunto de una vitalidad completa. Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, nadie tiene derecho a despreciarlo o a ignorarlo. Suprimiéndolo, se cae forzosa-mente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la única mujer antes del pecado original. Si el traje de la época, que se impone necesariamente, es sustituido por otro, se produce un contrasentido que no es excusable sino en el caso de una mascarada exigida por la moda. Así, las diosas, las ninfas y las sultanas del siglo XVIII son retratos *moralmente* parecidos.

Sin duda es algo excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero eso no puede ser sino un ejercicio superfluo si el objetivo es comprender el carácter de la belleza presente. Los drapeados de Rubens o de Veronese no les enseñarán a hacer *muaré antiguo*, *raso tipo reina*,

o cualquier otra tela de nuestras fábricas, sostenida, equilibrada por el miriñaque o las enaguas de muselina almidonada. El tejido y el grano no son los mismos que los de las telas de la antigua Venecia o de las que se llevaban en la corte de Catalina. Agreguemos también que el corte de la falda y del corpiño es absolutamente diferente, que los pliegues están dispuestos de acuerdo con un nuevo sistema, y en fin que el gesto y el porte de la mujer actual dan a su vestido una vida y una fisonomía que no son las de la mujer antigua. En una palabra, para que toda *modernidad* sea digna de convertirse en antigüedad, es preciso que sea extraída de ella la belleza misteriosa que la vida humana involuntariamente aporta. Es a esta tarea a la que se dedica particularmente el Sr. G.

He dicho que cada época tenía su porte, su mirada y su gesto. Es sobre todo en una vasta galería de retratos (la de Versalles, por ejemplo) donde esta proposición es fácilmente verificable. Pero puede ir incluso más allá. En la unidad que se llama nación, las profesiones, las castas, los siglos introducen la variedad, no sólo en los gestos y las maneras, sino también en la forma positiva del rostro. Tal nariz, tal boca, tal frente llenan el intervalo de una duración que no pretendo determinar aquí, pero que ciertamente puede ser sometida a un cálculo. Tales consideraciones no son suficientemente familiares a los retratistas; y el gran defecto del Sr. Ingres, en particular, es querer imponer a cada tipo que posa para su vista un perfeccionamiento más o menos completo, que toma prestado del repertorio de las ideas clásicas.²⁷

En semejante materia, sería fácil e incluso legítimo razonar *a priori*. La correlación perpetua de lo que llamamos *el*

alma con lo que llamamos *el cuerpo* explica muy bien cómo todo lo que es material o efluvio de lo espiritual representa y representará siempre lo espiritual de donde deriva. Si un pintor paciente y minucioso, pero de imaginación mediocre, teniendo que pintar una cortesana de nuestro tiempo, *se inspira* (es la palabra consagrada) en una cortesana de Ticiano o de Rafael, es infinitamente probable que haga una obra falsa, ambigua y oscura. El estudio de una obra maestra de ese tiempo y de ese género no le enseñará ni la actitud, ni la mirada, ni la expresión, ni el aspecto vital de una de esas criaturas que el diccionario de la moda ha clasificado sucesivamente bajo los títulos groseros o jocosos de *impuras*, de *jóvenes mantenidas*, de *cortesanas*²⁸ y de *queridas*.

La misma crítica se aplica rigurosamente al estudio del militar, del dandi, incluso del animal, perro o caballo, y de todo lo que compone la vida exterior de un siglo. ¡Ay de aquel que estudia en lo antiguo algo más que el arte puro, la lógica, el método general! Por dedicarse demasiado a él, pierde la memoria del presente, abdica del valor y de los privilegios proporcionados por la circunstancia; porque casi toda nuestra originalidad viene del sello que el *tiempo* imprime en nuestras sensaciones. El lector comprende por anticipado que podría verificar fácilmente mis aserciones con numerosos objetos distintos de la mujer. ¿Qué dirían ustedes, por ejemplo, de un pintor de marinas (llevo la hipótesis al extremo) que, al tener que reproducir la *belleza* sobria y elegante del buque moderno, fatigara sus ojos con el estudio de las formas sobrecargadas, retorcidas, la popa monumental del navío antiguo y los complicados veláme-

nes del siglo XVI? ¿Y qué pensarían de un artista a quien ustedes le hubiesen encargado hacer el retrato de un pura sangre, famoso en las fiestas del hipódromo, si fuera a confinar sus observaciones en los museos, si se contentara con observar el caballo en las grandes galerías del pasado, en Van Dyck, Bourguignon o Van der Meulen?²⁹

El Sr. G., dirigido por la naturaleza, tiranizado por la circunstancia, ha seguido una vía del todo distinta. Comenzó contemplando la vida, y no se preocupó sino tarde por aprender los medios para expresar la vida. El resultado es una originalidad impactante, en la que lo que puede quedar de bárbaro y de ingenuo aparece como una nueva prueba de obediencia a la impresión, como un halago a la verdad. Para la mayoría de nosotros, sobre todo para los hombres de negocios, para quienes la naturaleza no existe más que en función de la utilidad que puede prestar a sus negocios, lo fantástico real de la vida está singularmente embotado. El Sr. G. lo absorbe sin cesar; tiene la memoria y los ojos llenos de él.

V

EL ARTE MNEMÓNICO

LA palabra *barbarie*, que ha venido tal vez con demasiada frecuencia a mi pluma, podría inducir a algunas personas a creer que aquí se trata de algunos dibujos informes que

sólo la imaginación del espectador puede transformar en cosas perfectas. Sería comprenderme mal. Me refiero a una barbarie inevitable, sintética, infantil, que con frecuencia permanece visible en un arte perfecto (mejicano, egipcio o asirio), y que deriva de la necesidad de ver las cosas en grande, de considerarlas sobre todo en el efecto de su conjunto. 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.

Existe una condición que contribuye mucho a la fuerza vital de esta traducción *legendaria* de la vida exterior. Quiero hablar del método de dibujo del Sr. G. Dibuja de memoria, y no a partir del modelo, salvo en los casos (la guerra de Crimea, por ejemplo) en que haya necesidad urgente de tomar apuntes inmediatos, precipitados, y de fijar las líneas principales de un motivo. En realidad, todos los buenos y verdaderos dibujantes dibujan a partir de la ima-

gen escrita en su cerebro, y no a partir de la naturaleza.³⁰ Si se nos presentan como objeción los admirables croquis de Rafael, de Watteau y de muchos otros, diremos que éstos son apuntes muy minuciosos, es verdad, pero meros apuntes. Cuando un verdadero artista ha logrado llegar a la ejecución definitiva de su obra, el modelo le será más un *estorbo* que una ayuda. Sucede incluso que hombres como Daumier y el Sr. G., acostumbrados desde largo tiempo a ejercitar su memoria y a llenarla de imágenes, se encuentran, frente al modelo y a la multiplicidad de detalles que comporta, con su facultad principal turbada y como paralizada.

Se establece entonces un duelo³¹ entre la voluntad de verlo todo, de no olvidar nada, y la facultad de la memoria que se ha habituado a absorber vivamente el color general y la silueta, el arabesco del contorno. Un artista que tenga el sentimiento perfecto de la forma, pero acostumbrado a ejercitar sobre todo su memoria y su imaginación, se ve entonces como asaltado por un tumulto de detalles, todos ellos pidiendo justicia con la furia de una multitud ansiosa de igualdad absoluta. Toda justicia es forzosamente violada; toda armonía destruida, sacrificada; más de una trivialidad deviene enorme, más de una pequeñez, usurpadora. Cuanto más se dedica el artista con imparcialidad al detalle, más aumenta la anarquía. Y tanto si es miope como si es présbita, toda jerarquía y toda subordinación desaparecen.³² Es un accidente que se presenta con frecuencia en las obras de uno de nuestros pintores en boga, cuyos defectos por otra parte se ajustan tan bien a los defectos de la

multitud, que han favorecido singularmente su popularidad. La misma analogía se deja adivinar en la práctica del arte del actor, arte tan misterioso, tan profundo, caído hoy en día en la confusión de las decadencias.³³ El Sr. Frédéric Lemaître³⁴ compone un papel con la amplitud y la generosidad del genio. Por muy constelada que esté su interpretación de detalles luminosos, siempre es sintética y escultural. El Sr. Bouffé³⁵ compone los suyos con una minuciosidad de miope y de burócrata. En él todo resplandece, pero nada se deja ver, nada quiere dejarse guardar por la memoria.

Así, en la ejecución del Sr. G. se muestran dos cosas: una, una concentración de memoria resurreccionista, evocadora, una memoria que dice a cada cosa: "¡Lázaro, levántate!"; otra, un fuego, una embriaguez de lápiz, de pincel, semejante casi a un furor. Es el temor a no ir suficientemente deprisa, a dejar escapar el fantasma antes de que la síntesis haya sido extraída y captada, es ese terrible temor que posee a todos los grandes artistas y que les hace desear tan ardientemente apropiarse de todos los medios de expresión, para que las órdenes del espíritu no sean alteradas jamás por las vacilaciones de la mano; para que finalmente la ejecución, la ejecución ideal, se vuelva tan inconsciente, tan *fluida* como lo es la digestión para el cerebro del hombre con buena salud que ha comido. El Sr. G. comienza con ligeras indicaciones a lápiz, que apenas marcan el lugar que deben ocupar los objetos en el espacio. Los planos principales son indicados a continuación por tintes a la aguada, por masas vagamente, ligeramente, colo-

readas primero, pero retomadas más tarde y cargadas sucesivamente con colores más intensos. En el último momento, el contorno de los objetos es definitivamente marcado por la tinta. A menos de haberlos visto, uno no se figuraría los efectos sorprendentes que puede obtener con este método tan simple y casi elemental. Tiene la incomparable ventaja de que cualquiera que sea el punto de su progreso, cada dibujo parece estar suficientemente acabado; ustedes llamarán a eso un esbozo si quieren, pero esbozo perfecto. Todos los valores están ahí en plena armonía, y si quiere llevarlos más lejos, avanzarán siempre simultáneamente hacia el perfeccionamiento deseado. Prepara así veinte dibujos con una impetuosidad y una alegría encantadoras, divertidas incluso para él mismo; los croquis se amontonan y se superponen por decenas, por centenas, por millares. De vez en cuando los recorre, los hojea, los examina, y luego escoge algunos cuya intensidad aumenta más o menos, cuyas sombras recarga y cuyas luces alumbra progresivamente.

Concede una inmensa importancia a los fondos, que, vigorosos o ligeros, son siempre de una calidad y de una naturaleza apropiadas a las figuras. La gama de tonos y la armonía general son estrictamente observadas, con un genio que deriva más del instinto que del estudio. Porque el Sr. G. posee naturalmente ese talento misterioso del colorista, verdadero don que el estudio puede desarrollar, pero que, a mi entender, es incapaz por sí mismo de crear. En una palabra, nuestro singular artista expresa a la vez el gesto y la actitud solemne o grotesca de los seres y su explosión luminosa en el espacio.

VI

LOS ANALES DE LA GUERRA

BULGARIA, Turquía, Crimea, España han sido grandes fiestas para los ojos del Sr. G., o más bien del artista imaginario que hemos convenido en llamar Sr. G.; porque me acuerdo de cuando en cuando que me he prometido, para tranquilizar mejor su modestia, suponer que no existe. He consultado esos archivos de la guerra de Oriente (campos de batalla cubiertos de restos fúnebres, carros de materiales, embarcos de reses y de caballos), cuadros vivientes y sorprendentes, calcados de la vida misma, elementos de un pintoresco precioso que muchos pintores de renombre, en las mismas circunstancias, habrían ignorado desconsideradamente; sin embargo, de entre ellos yo exceptuaría con gusto al Sr. Horace Vernet,³⁶ auténtico gacetero más que pintor esencial, con quien el Sr. G., artista más delicado, guarda relaciones visibles, si no se le quiere considerar más que como archivero de la vida. Puedo afirmar que ningún periódico, ningún relato escrito, ningún libro, expresa tan bien, en todos sus detalles dolorosos y en su siniestra amplitud, esa gran epopeya de la guerra de Crimea. El ojo se pasea alternativamente por el borde del Danubio, por las riberas del Bósforo, por el campo Kerson, por las planicies de Balaklava, por los campos de Inkermann, por los campamentos ingleses, franceses, turcos y piamonteses, por las calles de Constantinopla, por los hospitales y por todas las ceremonias religiosas y militares.

Una de las composiciones que con más fuerza se han grabado en mi espíritu es la *Consécration d'un terrain funèbre à Scutari par l'évêque de Gibraltar* (Consagración de una tierra de sepultura en Scutari por obra del obispo de Gibraltar).³⁷ El carácter pintoresco de la escena, que consiste en el contraste de la naturaleza oriental circundante con las actitudes y los uniformes occidentales de los asistentes, es reflejado de una manera impactante, sugestiva y grávida de ensoñaciones. Los soldados y los oficiales tienen esa imborrable pose de *gentlemen*, resueltos y discretos, que llevan al fin del mundo, hasta en las guarniciones del Cabo y las explotaciones de la India: los sacerdotes ingleses hacen pensar vagamente en ordenanzas o en agentes de bolsa revestidos de birretes y alzacuellos.

Aquí estamos en Schumla, en casa de Omer-Pacha: hospitalidad turca, pipas y café; todos los visitantes están acomodados en divanes, mientras se ajustan a sus labios pipas, largas como cerbatanas, cuyo fogón reposa a sus pies. He aquí los *Kurdes à Scutari* (*Curdos en Scutari*), tropas extrañas cuyo aspecto hace pensar en una invasión de hordas bárbaras; he aquí los bachi-buzucks, no menos singulares con sus oficiales europeos, húngaros o polacos, cuya fisonomía de dandis contrasta curiosamente con el carácter barrocamemente oriental de sus soldados.

Doy con un dibujo magnífico en el que se yergue un solo personaje, grueso, robusto, con un aire a la vez pensativo, indiferente y audaz; grandes botas le llegan más arriba de las rodillas; su uniforme militar se esconde bajo un pesado y amplio gabán, rigurosamente abotonado; a través del

humo de su cigarro, mira al horizonte siniestro y brumoso; lleva en cabestrillo un brazo herido. Al pie, leo estas palabras garabateadas en lápiz: *Canrobert on the battle field of Inkermann. Taken on the spot (Canrobert en el campo de batalla de Inkermann. Dibujado in situ).*

¿Quién es este caballero, de bigotes blancos, de una fisonomía tan vivamente dibujada que, la cabeza levantada, parece aspirar la terrible poesía de un campo de batalla, mientras que su caballo, olfateando la tierra, busca su camino entre los cadáveres amontonados, pies en el aire, rostros crispados, en posturas extrañas? Al pie del dibujo, en una esquina, se pueden leer estas palabras: *Myself at Inkermann (Yo en Inkermann).*

Diviso al Sr. Baraguay-d'Hilliers, con el Seraskier, pasando revista a la artillería en Bechichtash. Rara vez he visto un retrato militar más logrado, trabajado por una mano más audaz y más espiritual.

Un nombre, siniestramente ilustre desde los desastres de Siria, se ofrece a mi vista: *Achmet-Pacha, général en chef à Kalafat, debout devant sa hutte avec son état-major, se fait présenter deux officiers européens (Ahmed-Pacha, general en jefe en Kalafat, de pie frente a su tienda con su estado mayor, se hace presentar dos oficiales europeos).* A pesar de la amplitud de su barriga turca, Ahmed-Pacha tiene, en la actitud y en el rostro, el donaire aristocrático propio generalmente de las razas dominantes.

La batalla de Balaklava se presenta muchas veces en esta curiosa colección, y bajo diferentes aspectos. Entre los más impresionantes, he aquí la histórica carga de caballería



C. Guys, *My humble self* (Mi humilde persona); Guys con dos hermanas de la Caridad en el hospital de Pera

cantada por la trompeta heroica de Alfred Tennyson, poeta de la reina:³⁸ una multitud de caballeros corre con una velocidad prodigiosa hasta el horizonte entre las pesadas nubes de la artillería. Al fondo, una línea de colinas verdosas cruza el paisaje.

De vez en cuando, cuadros religiosos calman el ojo entristecido por todos esos caos de pólvora y esas turbulencias sangrientas. En medio de soldados ingleses de diferentes armas, entre los que resplandece el pintoresco uniforme de los escoceses con sus faldas, un sacerdote anglicano lee el oficio del domingo; tres tambores, uno sostenido por los otros dos, le sirven de atril.

En verdad, es difícil para la simple pluma traducir este poema hecho de mil croquis, tan vasto y tan complicado, y expresar la embriaguez que se desprende de todo este pintoresquismo, con frecuencia doloroso, pero jamás lastimero, reunido en algunas centenas de páginas, cuyas maculaduras y desgarrones hablan, a su manera, de la confusión y del tumulto que rodeaban al artista mientras depositaba en ellas sus recuerdos del día. Al anochecer, el correo llevaba a Londres las notas y los dibujos del Sr. G., y con frecuencia éste confiaba así al correo más de diez croquis improvisados en papel cebolla, que los grabadores y los suscriptores del periódico esperaban impacientemente.

A veces aparecen ambulancias en las que la atmósfera misma parece enferma, triste y pesada; cada cama acoge un dolor; otras es el hospital de Pera, en el que veo, conversando con dos hermanas de la caridad, largas, pálidas y rectas como figuras de Lesueur,³⁹ a un visitante con traje

descuidado, designado con esta curiosa leyenda: *My humble self* (*Mi humilde persona*). Ahora, por senderos ásperos y sinuosos, cubiertos de restos de un combate ya antiguo, caminan lentamente animales, mulos, asnos o caballos, que llevan sobre sus flancos, en dos toscos sillones, heridos lívidos e inertes. Por vastas extensiones nevadas, camellos de majestuoso pecho, la cabeza alta, conducidos por tártaros, arrastran provisiones o municiones de todo tipo: es todo un mundo guerrero, vivo, atareado y silencioso; son campamentos, bazares donde se exponen muestras de todas las provisiones, especies de ciudades bárbaras improvisadas para la ocasión. A través de esas barracas, por esos caminos pedregosos o nevados, en esos desfiladeros, circulan uniformes de diversas naciones, más o menos deteriorados por la guerra o alterados por la añadidura de toscas pellizas o pesados zapatos.

Es una lástima que este álbum, diseminado ahora en muchos lugares, y cuyas páginas preciosas han sido retenidas por los grabadores encargados de traducirlas o por los redactores del *Illustrated London News*, no haya pasado bajo los ojos del Emperador. Imagino que habría examinado con complacencia, y no sin enternecimiento, las actividades de sus soldados, todas ellas expresadas minuciosamente, día a día, desde las acciones más brillantes hasta las ocupaciones más triviales de la vida, por esta mano de soldado artista, tan firme y tan inteligente.

VII

POMPAS Y SOLEMNIDADES

TAMBIÉN Turquía ha proporcionado a nuestro querido G. admirables motivos de composiciones: las fiestas de Bairam, esplendores profundos y rutilantes, al fondo de los cuales aparece, como un sol pálido, el tedio permanente del sultán difunto; en fila a la izquierda del soberano, todos los oficiales del orden civil; a su derecha, todos los del orden militar, el primero de ellos Said-Pacha, sultán de Egipto, en ese momento presente en Constantinopla; cortejos y pompas solemnes desfilando hacia la pequeña mezquita cercana al palacio, y, en medio de esas muchedumbres, funcionarios turcos, verdaderas caricaturas de decadencia que aplastan sus magníficos caballos con el peso de una obesidad fantástica; los pesados coches macizos, especies de carrozas a lo Luis XIV, dorados y adornados por el capricho oriental, de donde brotan a veces miradas curiosamente femeninas, en el estricto intervalo que dejan a los ojos las bandas de muselina pegadas al rostro; las danzas frenéticas de los saltimbanquis del *tercer sexo* (nunca la expresión bufona de Balzac⁴⁰ fue tan aplicable como en el caso presente, porque, bajo la palpitación de esos fulgores vacilantes, bajo la agitación de esos amplios vestidos, bajo ese ardiente maquillaje de las mejillas, de los ojos y de las cejas, en esos gestos histéricos y convulsivos, en esas largas cabelleras que flotan sobre la cintura, sería difícil, por no

decir imposible, adivinar la virilidad); en fin, las mujeres galantes (si se puede de alguna manera pronunciar la palabra galantería en relación a Oriente), generalmente compuestas de húngaras, valacas, judías, polacas, griegas y armenias; pues, bajo un gobierno despótico, son las razas oprimidas, y, entre ellas, sobre todo las que más tienen que sufrir, las que proporcionan más individuos a la prostitución. De estas mujeres, unas han conservado el vestido nacional, las chaquetas bordadas, de manga corta, la faja caída, los amplios pantalones, las babuchas en punta, las muselinas de rayas o en lamé y todo el oropel del país natal; otras, y son las más numerosas, han adoptado el signo principal de la civilización, que, para una mujer, es invariablemente el miriñaque, conservando sin embargo, en un rincón de su vestido, un ligero recuerdo característico de Oriente, de tal manera que parecen parisinas que hubieran querido disfrazarse.

El Sr. G. destaca en la pintura de los fastos de las escenas oficiales, las pompas y las solemnidades nacionales, no fríamente, didácticamente, como los pintores que no ven estas obras más que como incordios lucrativos, sino con todo el ardor de un hombre prendado de espacio, de perspectiva, de luz que se expande o estalla, y que se adhiere en gotas o en chispas a las asperezas de los uniformes y de los trajes de la corte. *La fête commémorative de l'indépendance dans la cathédrale d'Athènes* (*La fiesta conmemorativa de la independencia en la catedral de Atenas*) proporciona un curioso ejemplo de este talento. Todos esos pequeños personajes, cada uno tan bien puesto en su lugar,

hacen más profundo el espacio que los contiene. La catedral es inmensa y está decorada con tapices solemnes. El rey Otón y la reina, de pie sobre un estrado, visten el traje tradicional, que llevan con una soltura maravillosa, como para dar testimonio de la sinceridad de su adopción y del patriotismo helénico más refinado. La cintura del rey es ceñida como la del palikar más presumido, y su faldón se acampana con toda la exageración del dandismo nacional. Frente a ellos avanza el patriarca, anciano de espaldas encorvadas, de gran barba blanca, cuyos pequeños ojos están protegidos por anteojos verdes, y que lleva en todo su ser los signos de una consumada flema oriental. Todos los personajes que habitan esta composición son retratos, y uno de los más curiosos, por la rareza de su fisonomía tan poco helénica, es el de una dama alemana, situada al lado de la reina y destinada a su servicio.

En las colecciones del Sr. G., se encuentra con frecuencia el Emperador de los franceses, cuya figura ha sabido reducir, sin afectar la semejanza, a un croquis infalible, y que él ejecuta con la seguridad de una rúbrica. A veces, el emperador pasa revista, lanzado al galope de su caballo y acompañado por oficiales cuyos rasgos son fácilmente reconocibles, o por príncipes extranjeros, europeos, asiáticos o africanos, a quienes hace, por así decirlo, los honores de París. A veces está inmóvil sobre un caballo cuyas patas son tan firmes como las cuatro patas de una mesa, con a su izquierda la emperatriz en traje de amazona, y, a su derecha, al pequeño príncipe imperial, cubierto con un casquete en piel y en pose militar sobre un pequeño caballo erizado como los ponis que los artistas ingleses hacen correr

con gusto en sus paisajes; a veces desapareciendo en medio de un torbellino de luz y de polvo por las alamedas del Bois de Boulogne, otras paseando lentamente entre las aclamaciones del Faubourg Saint-Antoine. Sobre todo una de esas acuarelas me ha deslumbrado por su carácter mágico. Al borde de un palco, de una riqueza cargada y principesca, la emperatriz aparece en una actitud tranquila y reposada; el emperador se inclina ligeramente como para ver mejor el teatro; debajo, dos miembros de la guardia imperial, de pie, en una inmovilidad militar y casi hierática, reciben sobre sus brillantes uniformes los reflejos de las candelillas. Detrás de la banda de fuego, en la atmósfera ideal de la escena, los comediantes cantan, declaman, gesticulan armoniosamente; del otro lado, se extiende un abismo de luz vaga, un espacio circular repleto de figuras humanas en todos los pisos: es la gran lámpara⁴¹ y el público.

Los movimientos populares, los clubes y las celebraciones de 1848 habían proporcionado igualmente al Sr. G. una serie de composiciones pintorescas de las que la mayoría ha sido grabada por el *Illustrated London News*. Hace algunos años, después de una estancia en España, muy fructuosa para su genio, también compuso un álbum de la misma naturaleza, del que no he visto más que algunos jirones. La despreocupación con que da o presta sus dibujos lo expone con frecuencia a pérdidas irreparables.

VIII

EL MILITAR

PARA definir una vez más el género de temas preferido por el artista, diremos que es *la pompa de la vida*, tal y como se ofrece en las capitales del mundo civilizado, la pompa de la vida militar, de la vida elegante, de la vida galante. Nuestro observador está siempre en su puesto, exacto, dondequiera que corran los deseos profundos e impetuosos, los Orinocos del corazón humano, la guerra, el amor, el juego; dondequiera que se agiten las fiestas y las ficciones que representan esos grandes elementos de felicidad y de infortunio. Pero muestra una predilección muy marcada por el militar, por el soldado, y creo que este afecto deriva no sólo de las virtudes y de las cualidades que pasan forzosamente del alma del guerrero a su actitud y a su rostro, sino también de la apariencia vistosa de que su profesión lo reviste. El Sr. Paul de Molènes⁴² ha escrito algunas páginas tan encantadoras como sensatas, sobre la coquetería militar y sobre el sentido moral de esos trajes resplandecientes con que todos los gobiernos se complacen en vestir sus tropas. El Sr. G. firmaría gustoso esas líneas.

Ya hemos hablado del idiotismo de belleza particular a cada época, y hemos observado que cada siglo tenía, por así decirlo, su gracia personal. La misma observación puede aplicarse a las profesiones; cada una extrae su belleza exterior de las leyes morales a que está sometida. En unas, esa belleza estará marcada por la energía, y, en otras,

llevará los signos visibles de la ociosidad. Es como el emblema del carácter, es la impronta de la fatalidad. El militar, tomado en general, tiene su belleza, como el dandi y la mujer galante tienen la suya, de un gusto esencialmente distinto. Parecerá natural que yo ignore las profesiones en las que un ejercicio exclusivo y violento deforma los músculos y marca el rostro de servidumbre. Acostumbrado a las sorpresas, el militar se sorprende con dificultad. El signo particular de la belleza será entonces, aquí, una indiferencia marcial, una mezcla singular de placidez y de audacia; es una belleza que deriva de la necesidad de estar preparado para morir a cada minuto. Pero el rostro del militar ideal deberá estar marcado por una gran simplicidad; porque, al vivir en común, como los monjes y los colegiales, acostumbrados a descargarse de las preocupaciones diarias de la vida en una paternidad abstracta, los soldados son, en muchas cosas, tan simples como los niños y, como los niños, una vez cumplido el deber, son fáciles de entretener y dados a las diversiones violentas. No creo exagerar cuando afirmo que todas estas consideraciones morales brotan naturalmente de los croquis y de las acuarelas del Sr. G. Ningún tipo militar falta en ellas, y todos son captados con una especie de alegría entusiasta: el viejo oficial de infantería, serio y triste, que aflige su caballo con su obesidad; el guapo oficial de estado mayor, de talle ceñido, que contonea los hombros, que se inclina sin timidez sobre el sillón de las damas, y que, visto de espaldas, hace pensar en los insectos más esbeltos y más elegantes; el zuavo y el tirador, que muestran en su porte un carácter excesivo de audacia y de independencia, y como un sentimiento más

vivo de responsabilidad personal; la desenvoltura ágil y alegre de la caballería ligera; la fisonomía vagamente profesoral y académica de los cuerpos especiales, como la artillería y la ingeniería, a menudo confirmada por el aparato poco guerrero de los anteojos: ninguno de estos modelos, ninguno de estos matices es desdeñado, y todos son resumidos, definidos con el mismo amor y la misma agudeza.

Tengo en este momento ante mis ojos una de esas composiciones de una fisonomía general verdaderamente heroica, que representa una cabeza de columna de infantería; tal vez esos hombres regresan de Italia y hacen un alto en los bulevares frente al entusiasmo de la multitud; tal vez vienen de cumplir una larga etapa por las rutas de Lombardía; no lo sé. Lo que es visible, plenamente inteligible, es el carácter firme, audaz, incluso en su tranquilidad, de todos esos rostros curtidos por el sol, la lluvia y el viento.

Esa es pues la uniformidad de expresión creada por la obediencia y los dolores soportados en común, el aire resignado del valor puesto a prueba por las largas fatigas. Los pantalones remangados y aprisionados en las polainas, los capotes ajados por el polvo, vagamente descoloridos, todo el equipo en fin ha adquirido la indestructible fisonomía de los seres que regresan de lejos y que han corrido extrañas aventuras. Se diría que todos estos hombres están más sólidamente apoyados en sus flancos, más resueltamente instalados en sus pies, con mayor aplomo de lo que pueden estarlo el resto de los hombres. Si Charlet,⁴³ que buscó siempre este género de belleza y que lo encontró con frecuencia, hubiese visto este dibujo, se habría sentido singularmente impresionado.

IX

EL DANDI⁴⁴

EL hombre rico, ocioso, y que, aún hastiado, no tiene otra ocupación que la de correr *à la piste du bonheur* (en pos de la felicidad);⁴⁵ el hombre educado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a la obediencia de los demás hombres, aquel en fin que no tiene otra profesión que la elegancia, gozará siempre, en cualquier época, de una fisonomía distinta, completamente aparte. El dandismo es una institución vaga, tan rara como el duelo; muy antigua, puesto que César, Catilina, Alcibíades⁴⁶ nos proporcionan brillantes ejemplos; muy general, puesto que Chateaubriand la ha encontrado en las selvas y junto a los lagos del Nuevo Mundo.⁴⁷ El dandismo, que es una institución al margen de las leyes, tiene leyes rigurosas a las que están estrictamente sometidos todos sus miembros, por fuertes que sean, por lo demás, la fogosidad y la independencia de su carácter.

Los novelistas ingleses han cultivado, más que otros géneros, la novela de *high life*, y los franceses que, como el Sr. de Custine,⁴⁸ han querido escribir sobre todo novelas de amor, se han esforzado ante todo, y muy atinadamente, en dotar a sus personajes de fortunas lo suficientemente vastas como para pagar sin vacilación todas sus fantasías; a continuación los han eximido de cualquier profesión. Esos seres no tienen otro estado que el de cultivar la idea de lo bello en su persona, de satisfacer sus pasiones, de sentir y

de pensar. Poseen así, a su capricho y en amplia medida, el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de ensoñación pasajera, apenas puede traducirse en acción. Por desgracia, es muy cierto que sin ocio y sin dinero, el amor no puede ser más que una orgía de cochero o el cumplimiento de un deber conyugal. En lugar del capricho ardiente o soñador, se convierte en una repugnante *utilidad*.

Si hablo del amor a propósito del dandismo, es porque el amor es la ocupación natural de los ociosos. Pero el dandi no aspira al amor como fin especial. Si he hablado de dinero, es porque el dinero es indispensable para la gente que se hace un culto de sus pasiones; pero el dandi no aspira al dinero como algo esencial; un crédito indefinido podría bastarle; deja esa burda pasión a los comunes mortales. El dandismo no es ni siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por el atuendo y por la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto dandi sino el símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. De igual manera, a sus ojos, apasionados ante todo de *distinción*, la perfección en el vestir consiste en la simplicidad absoluta, que es, en efecto, la mejor manera de distinguirse.⁴⁹ ¿Qué es pues esta pasión que, convertida en doctrina, ha hecho adeptos dominadores; esta institución no escrita que ha formado una casta tan altiva? Es ante todo la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, dentro de los límites exteriores de las convenciones. Es una especie de culto de sí mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se pueda encontrar en el prójimo, en la mujer, por ejemplo;

que puede sobrevivir incluso a todo aquello que llamamos ilusiones. Es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no ser jamás sorprendido. Un dandi puede ser un hombre hastiado, puede ser un hombre que sufre; pero, en este último caso, sonreirá como el espartano mordido por un zorro.

Vemos como, en ciertos aspectos, el dandismo confina con el espiritualismo y con el estoicismo. Pero un dandi no puede ser jamás un hombre vulgar. Si cometiera un crimen, no caería tal vez en desgracia, pero si ese crimen naciera de una causa trivial, el deshonor sería irreparable. Que el lector no se escandalice de esa gravedad en lo frívolo, y que recuerde que hay una grandeza en todas las locuras, una fuerza en todos los excesos. ¡Extraño espiritualismo! Para aquellos que son a la vez sacerdotes y víctimas, todas las complicadas condiciones materiales a que se someten, desde el atuendo irreprochable a cualquier hora del día y de la noche hasta los más peligrosos ejercicios del deporte, no son más que una gimnasia apropiada para fortificar la voluntad y disciplinar el alma. En verdad, no me equivocaba del todo al considerar el dandismo como una especie de religión. La regla monástica más rigurosa, la orden irresistible del *Viejo de la Montaña*,⁵⁰ que imponía el suicidio a sus discípulos ebrios, no eran más despóticas ni más obedecidas que esta doctrina de la elegancia y de la originalidad, que impone, también ella, a sus ambiciosos y humildes seguidores, hombres con frecuencia llenos de fogosidad, de pasión, de valor, de energía contenida, la terrible fórmula: *¡Perinde ac cadaver!*⁵¹

Que esos hombres se hagan llamar refinados, increíbles, bellos, leones o dandis, todos descienden de un mismo origen; todos participan del mismo carácter de oposición y de rebelión; todos son representantes de lo mejor que hay en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado escasa en los de hoy en día, de combatir y de destruir la trivialidad. De ahí nace, en los dandis, esa actitud altiva de casta provocadora, aun en su frialdad. El dandismo aparece sobre todo en las épocas transitorias en las que la democracia no es aún todopoderosa, en las que la aristocracia sólo está parcialmente insegura y degradada. En el desorden de esas épocas algunos hombres desclasados, hastiados, ociosos, pero todos ricos en una fuerza nativa, pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más difícil de romper cuanto que estará basada en las facultades más preciosas, más indestructibles, y en los dones celestes que el trabajo y el dinero no pueden conferir. El dandismo es el último destello de heroísmo en las decadencias; y el tipo del dandi encontrado por el viajero en América del Norte⁵² no invalida de ninguna manera esta idea: porque nada impide suponer que las tribus que llamamos *salvajes* sean los restos de grandes civilizaciones desaparecidas. El dandismo es un sol poniente; como el astro que declina, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía.⁵³ Pero, ¡ay! la marea entrante de la democracia, que todo lo invade y que todo lo nivela,⁵⁴ ahoga día a día a estos últimos representantes del orgullo humano y derrama oleadas de olvido sobre las huellas de estos prodigiosos mirmidones. Los dandis se hacen entre nosotros más y más

escasos, mientras que entre nuestros vecinos, en Inglaterra, el estado social y la constitución (la verdadera constitución, la que se expresa en las costumbres) dejarán largo tiempo todavía un sitio a los herederos de Sheridan, de Brummel y de Byron,⁵⁵ siempre y cuando los que se presenten sean dignos de ello.

Lo que ha podido parecer al lector una digresión, no lo es, en verdad. Las consideraciones y las ensoñaciones morales que surgen de los dibujos de un artista son, en muchos casos, la mejor traducción que la crítica puede hacer de ellos;⁵⁶ las sugerencias forman parte de una idea madre, y, mostrándolas sucesivamente, se la puede hacer vislumbrar. ¿Hace falta decir que el Sr. G., cuando dibuja uno de sus dandis sobre el papel, le da siempre su carácter histórico, incluso legendario, me atrevería a decir, si no se tratase del tiempo presente y de cosas consideradas generalmente como frívolas? Es justo esa ligereza de porte, esa seguridad en las maneras, esa simplicidad en el aire de dominio, esa forma de llevar un vestido y de dirigir un caballo, esas actitudes siempre tranquilas, pero que revelan la fuerza, lo que nos hace pensar, cuando nuestra mirada descubre a uno de esos seres privilegiados en quienes lo bonito y lo temible se confunden tan misteriosamente: “He aquí tal vez un hombre rico, pero más seguramente un Hércules sin empleo”.

El carácter de belleza del dandi consiste sobre todo en el aire frío que proviene de la inquebrantable resolución de no ser conmovido; se diría un fuego latente que se hace adivinar, que podría pero que no quiere irradiar. Es lo que, en estas imágenes, es perfectamente expresado.

X

LA MUJER ⁵⁷

EL ser que es, para la mayoría de los hombres, la fuente de los más vivos, e incluso, digámoslo para vergüenza de las voluptuosidades filosóficas, de los más duraderos gozos; el ser hacia quien o en cuyo provecho tienden todos sus esfuerzos; ese ser terrible e incommunicable como Dios (con la diferencia de que el infinito no se comunica porque engegería y aplastaría lo finito, mientras que el ser de quien hablamos no es tal vez incomprensible sino porque no tiene nada que comunicar); ⁵⁸ ese ser en quien Joseph de Maistre veía *un bello animal* cuyas gracias alegraban y hacían más fácil el juego serio de la política, ⁵⁹ para quien y por quien se hacen y se deshacen las fortunas; para quien, pero sobre todo *por quien* los artistas y los poetas componen sus más delicadas joyas; de quien derivan los placeres más excitantes y los dolores más fecundos, la mujer, en una palabra, no es para el artista en general, y para el Sr. G. en particular, sólo la hembra del hombre. 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. Es una especie de ídolo, estúpido tal vez, pero deslumbrante, hechicero, que mantiene los destinos y las voluntades sujetos a sus miradas. No es, digo yo, un animal cuyos miembros, correcta-



C. Guys, Hyde Park



C. Guys, Retrato de mujer

mente juntados, proporcionen un perfecto ejemplo de armonía; no es ni siquiera el tipo de belleza pura, tal y como puede soñarlo el escultor en sus más severas meditaciones; no, esto no sería todavía suficiente para explicar su misterioso y complejo encanto. No nos atañen aquí ni Winckelmann ni Rafael; y estoy absolutamente seguro de que el Sr. G., a pesar de toda la amplitud de su inteligencia (y dicho esto sin ánimo de ofender), desdeñaría un pedazo de la estatuaría antigua, si tuviera que perder por eso la ocasión de saborear un retrato de Reynolds o de Lawrence.⁶⁰ Todo lo que adorna a la mujer, todo lo que sirve para ilustrar su belleza, forma parte de ella; y los artistas que se han dedicado particularmente al estudio de este ser enigmático se apasionan tanto con todo el *mundus muliebris*⁶¹ como con la mujer misma. La mujer es sin duda una luz, una mirada, una invitación a la felicidad, una palabra algunas veces, pero es sobre todo una armonía general, no solamente en su porte y en el movimiento de sus miembros, sino también en las muselinas, las gasas, las amplias y tornasoladas nubes de telas con las que se envuelve, y que son como los atributos y el pedestal de su divinidad; en el metal y el mineral que serpentean alrededor de sus brazos y de su cuello, que añaden sus destellos al fuego de sus miradas, o que murmuran dulcemente a sus oídos. ¿Qué poeta se atrevería, en la pintura del placer causado por la aparición de una belleza, a separar la mujer de su vestido? ¿Cuál es el hombre que, en la calle, en el teatro, en el parque, no ha gozado de la manera más desinteresada de un atuendo sabiamente compuesto, y no se ha llevado de él una imagen inseparable de la belleza de aquella a quien pertenecía, ha-

ciendo así de los dos, de la mujer y el vestido, una totalidad indivisible? Es éste el lugar, me parece, de volver sobre ciertas cuestiones relativas a la moda y al adorno, que no hice más que rozar al comienzo de este estudio, y de vengar el arte del vestir de las necias calumnias con las que lo agobian ciertos amantes muy equívocos de la naturaleza.

XI

ELOGIO DEL MAQUILLAJE⁶²

HAY una canción, tan trivial y tonta que apenas si se puede citar en un trabajo que tiene alguna pretensión de seriedad, pero que traduce muy bien, en estilo vodevilésco, la estética de la gente que no piensa. *¡La naturaleza embellece la belleza!* Es presumible que el poeta, si hubiera podido hablar en francés, habría dicho: *¡La simplicidad embellece la belleza!*, lo que equivale a esta *verdad*, de un género totalmente inesperado: la *nada* embellece aquello que es.

La mayoría de los errores relativos a lo bello nace de la falsa concepción del siglo XVIII relativa a la moral. La naturaleza se tomó en esa época como base, fuente y modelo de todo bien y de toda belleza posibles. La negación del pecado original tuvo mucho que ver con la ceguera general de esa época.⁶³ Si, no obstante, consentimos en referirnos simplemente a los hechos visibles, a la experiencia de todos los tiempos y a la *Gazette des tribunaux*,⁶⁴ veremos que la na-

turalidad no enseña nada, o casi nada, es decir que *fuera* al hombre a dormir, a beber, a comer, y a protegerse mal que bien de las hostilidades de la atmósfera. Es ella también la que lleva al hombre a matar a sus semejantes, a comérselos, a secuestrarlos, a torturarlos; porque tan pronto como abandonamos el orden de las necesidades y de las estrecheces para entrar en el del lujo y de los placeres, vemos que la naturaleza no puede aconsejar sino el crimen. Es esa infalible naturaleza la que ha creado el parricidio y la antropofagia, y otras mil abominaciones que el pudor y la delicadeza nos impiden nombrar. Es la filosofía (hablo de la buena), es la religión la que nos ordena alimentar a parientes pobres y enfermos. La naturaleza (que no es otra cosa que la voz de nuestro interés) nos ordena aplastarlos. 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 noble 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, *solo*, habría sido incapaz de descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte. Todo lo que digo de la naturaleza como mala consejera en materia de moral, y de la razón como verdadera redentora y reformadora, puede ser trasladado al orden de lo bello. Me veo así inducido a considerar el adorno como uno de los signos de la nobleza

primitiva del alma humana. Las razas que nuestra civilización, confundida y pervertida, trata gustosa de salvajes, con un orgullo y una fatuidad absolutamente risibles, comprenden, tan bien como el niño, la alta espiritualidad del atuendo. El salvaje y la criatura testimonian, por su aspiración ingenua a lo brillante, a los plumajes abigarrados, las telas tornasoladas, a la majestad superlativa de las formas artificiales, su disgusto por lo real, y prueban así, sin saberlo, la inmaterialidad de su alma. ¡Ay de aquel que, como Luis XV (que fue producto no de una verdadera civilización, sino de una recurrencia de barbarie), lleva la depravación hasta el punto de no gozar más que con la *simple naturaleza!* *

La moda debe pues considerarse como un síntoma del gusto del ideal que flota en el cerebro humano por encima de todo lo que la vida natural acumula ahí de vulgar, de terrestre y de inmundo, como una deformación sublime de la naturaleza, o más bien como un ensayo permanente y sucesivo de reforma de la naturaleza. También se ha señalado con sensatez (sin descubrir la razón) que todas las modas son encantadoras, es decir, relativamente encantadoras, al ser cada una un nuevo esfuerzo, más o menos feliz, hacia lo bello, una aproximación cualquiera a un ideal cuyo deseo excita sin cesar el espíritu humano no satisfecho. Pero las modas, si se las quiere gozar plenamente, no deben ser

* Se sabe que Mme Dubarry, cuando quería evitar recibir al rey, procuraba ponerse el pintalabios. Era un signo suficiente. Cerraba así su puerta. Era embelleciéndose como hacía huir a ese real discípulo de la naturaleza.

consideradas como cosas muertas; sería como admirar los harapos suspendidos, flojos e inertes como la piel de san Bartolomeo, en el armario de un preñero. Hay que figurárselas vivas, vivificadas por las bellas mujeres que las llevaron. Sólo así se comprenderá su sentido y su espíritu. Así pues, si el aforismo: *Todas las modas son encantadoras*, les resulta chocante por demasiado absoluto, dígan, y podrán estar seguros de no equivocarse: Todas fueron legítimamente encantadoras.

La mujer está en pleno derecho, e incluso cumple una especie de deber al dedicarse a aparecer mágica y sobrenatural; es preciso que sorprenda, que encante; ídolo, debe dorarse para ser adorada. Debe pues tomar prestadas a todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para mejor subyugar los corazones e impresionar los espíritus. Poco importa que la astucia y el artificio sean conocidos por todos, si el éxito es seguro y el efecto siempre irresistible. Es en estas consideraciones donde el artista filósofo encontrará fácilmente la legitimación de todas las prácticas empleadas en todas las épocas por las mujeres para consolidar y divinizar, por decirlo así, su frágil belleza. Su enumeración sería interminable; pero, para limitarnos a lo que nuestra época llama vulgarmente *maquillaje*, ¿quién no ve que el uso del polvo de arroz, tan neciamente anatematizado por los filósofos cándidos, tiene como finalidad y como resultado hacer desaparecer de la tez todas las manchas que la naturaleza ha sembrado ahí ultrajantemente, y crear una unidad abstracta en el grano y en el color de la piel, unidad que, como la producida por una malla, asemeja inmediatamente el ser humano a la estatua, es decir, a un



C. Guys, *En la Ópera*

ser divino y superior? En cuanto al negro artificial que delimita el ojo y al rojo que marca la parte superior de la mejilla, aunque el uso derive del mismo principio, de la necesidad de superar la naturaleza, el resultado sirve para satisfacer una necesidad totalmente opuesta. El rojo y el negro representan la vida, una vida sobrenatural y excesiva; ese marco negro vuelve la mirada más profunda y más singular, da al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta al infinito; el rojo, que inflama el pómulo, aumenta aún más el brillo de la pupila y añade a un bello rostro femenino la pasión misteriosa de la sacerdotisa.

Así, si se me comprende bien, la pintura del rostro no debe ser empleada con el fin vulgar, inconfesable, de imitar la bella naturaleza y de rivalizar con la juventud. Se ha señalado, por lo demás, que el artificio no embellece la fealdad y que no puede servir sino a la belleza. ¿Quién se atrevería a asignar al arte la función estéril de imitar la naturaleza? El maquillaje no tiene que esconderse, ni evitar dejarse percibir; puede, al contrario, exhibirse si no con afectación, al menos con una especie de candor.

Permito de buen grado a aquellos a quienes su pesada gravedad impide buscar lo bello hasta en sus más minuciosas manifestaciones, burlarse de mis reflexiones y denunciar su solemnidad pueril; su juicio austero no me afecta en nada; me contentaré con remitirme a los verdaderos artistas, así como a las mujeres que han recibido al nacer una chispa de ese fuego sagrado con el que ellas querrían iluminarse en todo su ser.

XII

LAS MUJERES Y LAS MUJERZUELAS

Así el Sr. G., habiéndose impuesto la tarea de buscar y de explicar la belleza en la *modernidad*, representa de buen grado mujeres muy adornadas y embellecidas por todas las pompas artificiales, cualquiera que sea el orden social al que pertenezcan. Por otra parte, tanto en la colección de sus obras, como en el hormigueo de la vida humana, las diferencias de casta y de raza, cualquiera que sea el aparato de lujo con el que las personas se presenten, saltan inmediatamente a la vista del espectador.

A veces, iluminadas por la claridad difusa de una sala de espectáculo, recibiendo y reflejando la luz con sus ojos, con sus joyas, con sus hombros, aparecen, resplandecientes como retratos en el palco que les sirve de marco, jovencitas del mejor mundo. Unas graves y serias, otras rubias y etéreas. Unas hacen alarde con indiferencia aristocrática de un seno precoz, otras muestran con candor un pecho varonil. Se escudan tras el abanico, la mirada vaga o fija; son teatrales y solemnes, como el drama o la ópera que aparentan escuchar.

Otras veces, en cambio, vemos elegantes familias pasearse indolentemente por las alamedas de los jardines públicos, las mujeres dejándose llevar con aire tranquilo del brazo de sus maridos, cuyo aspecto sólido y satisfecho revela una fortuna ya hecha y la complacencia de sí mismos. Aquí la apariencia de riqueza reemplaza la distinción

sublime. Niñas delgaduchas, con amplios faldones, y que por sus gestos y su porte parecen mujercitas, saltan a la comba, juegan al aro o se hacen visita al aire libre, repitiendo así la comedia representada en casa por sus padres.

Emergiendo de un mundo inferior, orgullosas de aparecer por fin al sol de las candilejas, chicas de pequeños teatros, delgadas, frágiles, adolescentes aún, agitan sobre sus formas virginales y enfermizas disfraces absurdos, que no pertenecen a ninguna época y que constituyen su alegría.

En la puerta de un café, apoyado en los cristales iluminados por delante y por detrás, se exhibe uno de esos imbeciles, cuya elegancia es hecha por su sastre y la cabeza por su peluquero. A su lado, los pies apoyados en el indispensable taburete, está sentada su amante, gran bribona a quien no le falta casi nada (ese casi nada es casi todo, es la distinción) para parecerse a una gran dama. Como su guapo compañero, tiene todo el orificio de su pequeña boca ocupado por un cigarro desproporcionado. Estos dos seres no piensan. ¿Pero es seguro que miran? A menos que, narcisos de la imbecilidad, contemplen la multitud como un río que les devuelve su imagen. En realidad, existen más para el placer del observador que para el suyo propio.

He aquí, ahora, abriendo sus galerías llenas de luz y de movimiento, esos Valentinós, esos Casinos, esos Prados (antes Tivolis, Idalies, Folies, Paphos),⁶⁵ esas leoneras donde la exuberancia de la juventud holgazana hace carrera. Mujeres que han exagerado la moda hasta alterar su gracia y destruir su intención, barren fastuosamente los pavimentos con la cola de sus vestidos y la punta de sus chales; van, vienen, pasan y vuelven a pasar, con una mirada sorprendi-

da como la de los animales, con aire de no ver nada, pero examinándolo todo.

Sobre un fondo de luz infernal o sobre un fondo de aurora boreal, rojo, naranja, sulfúreo, rosa (el rosa revela aquí una idea de éxtasis en la frivolidad), algunas veces violeta (color preferido de las canonesas, brasa que se apaga tras una cortina de azul),⁶⁶ sobre esos fondos mágicos, que imitan diversamente los fuegos de Bengala, se destaca la imagen variada de la belleza fraudulenta. Aquí majestuosa, allí ligera, a veces esbelta, delgada incluso, otras ciclópea; a veces pequeña y chispeante, otras pesada y monumental. Ha inventado una elegancia provocadora y bárbara, o tal vez aspira, con mayor o menor fortuna, a la simplicidad corriente en un mundo mejor. Avanza, se desliza, baila, se mueve con su peso de faldones bordados que le sirve a la vez de pedestal y de balancín; clava su mirada bajo su sombrero, como un retrato en su marco. Representa bien el salvajismo en la civilización. Su belleza procede del Mal, siempre desprovista de espiritualidad, pero algunas veces teñida de una fatiga que finge ser melancolía. Dirige su mirada hacia el horizonte, como el animal de presa; el mismo extravío, la misma distracción indolente, y también, a veces, la misma fijeza de atención. Tipo de bohemio errante en los confines de una sociedad ordenada, la vulgaridad de su vida, que es vida de astucia y de combate, se deja ver fatalmente a través de su atuendo de lujo. Se le pueden aplicar con justicia esas palabras del maestro inimitable, de La Bruyère: "Hay en algunas mujeres una grandeza artificial ligada al movimiento de los ojos, al talante, a las maneras de caminar, y que no va más allá".⁶⁷

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 del 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.⁶⁸

En esta galería inmensa de la vida de Londres y de la vida de París, encontramos los diferentes tipos de la mujer errante, de la mujer rebelde en todas las clases sociales: en primer lugar la mujer galante, en la flor de la edad, aspirando a las maneras patricias, orgullosa a la vez de su juventud y de su lujo, en el que pone todo su ingenio y toda su alma, remangando delicadamente con dos dedos un largo faldón del satén, de la seda o del terciopelo que flota a su alrededor, avanzando el pie puntiagudo cuyo zapato demasiado adornado bastaría para delatarla, a falta del énfasis un poco vivo de toda su vestimenta; siguiendo la escala, descendemos hasta esas esclavas confinadas en tugurios, con frecuencia decorados como cafés; desdichadas puestas bajo la más avara tutela, y que no poseen nada propio, ni siquiera el atuendo excéntrico que sirve de condimento a su belleza.



C. Guys, *Una pareja*



C. Guys, *Mujer de pie, vuelta de espaldas, frente a una mujer y a un hombre*

Entre éstas, algunas, ejemplo de fatuidad inocente y monstruosa, llevan en su cabeza y en su mirada, audazmente levantadas, la felicidad evidente de existir (en verdad ¿para qué?). A veces encuentran, sin buscarlas, poses de una audacia y de una nobleza que fascinaría al escultor más refinado, si el escultor moderno tuviera el valor y el espíritu de recoger la nobleza en todas partes, incluso en el fango; otras veces se muestran postradas en actitudes desesperadas de tedio, en indolencias de cafetín, de un cinismo masculino, mientras fuman cigarrillos para matar el tiempo, con la resignación del fatalismo oriental; tendidas, recostadas sobre canapés, la falda redondeada por detrás y por delante en un doble abanico, o suspendidas en equilibrio sobre taburetes y sillas; pesadas, sombrías, estúpidas, extravagantes, con ojos vidriosos por el aguardiente y frentes abultadas por la terquedad. Hemos descendido hasta el último grado de la espiral, hasta la *foemina simplex* del satírico latino.⁶⁹ A veces vemos dibujarse, sobre el fondo de una atmósfera en la que el alcohol y el tabaco han mezclado sus vapores, la delgadez inflamada de la tisis o las redondeces de la adiposidad, esa horrible salud de la holgazanería. En un caos brumoso y dorado, insospechado por las castidades indigentes, se agitan y se convulsionan ninfas macabras y muñecas vivientes cuya mirada infantil deja escapar una claridad siniestra; mientras que tras una barra cargada de botellas de licores se acomoda una gorda arpía cuya cabeza, ceñida con un sucio pañuelo que dibuja sobre el muro la sombra de sus puntas satánicas, hace pensar que todo lo que está consagrado al Mal está condenado a llevar cuernos.

En verdad, no es ni para complacer al lector ni para escandalizarlo que he desplegado frente a sus ojos semejantes imágenes; en uno u otro caso, habría sido faltarle al respeto. Lo que las hace preciosas y las consagra son los innumerables pensamientos que hacen nacer, generalmente severos y negros. Pero sí, por azar, algún incauto buscara en estas composiciones del Sr. G., diseminadas por todas partes, la ocasión de satisfacer una curiosidad malsana, le prevengo caritativamente que no encontrará ahí nada que pueda excitar una imaginación enferma. No encontrará más que el vicio inevitable, es decir la mirada del demonio emboscada en las tinieblas, o el hombro de Mesalina espejeante bajo el gas; nada más que el arte puro, es decir, la belleza particular del mal, lo bello en lo horrible. E incluso, para decirlo una vez más de pasada, la sensación general que emana de toda esta leonera contiene más tristeza que gracia. Lo que constituye la belleza particular de estas imágenes, es su fecundidad moral. Están llenas de sugerencias, pero de sugerencias crueles, ásperas, que mi pluma, aunque acostumbrada a luchar contra las representaciones plásticas, acaso no ha traducido más que de manera insuficiente.

XIII

LOS COCHES

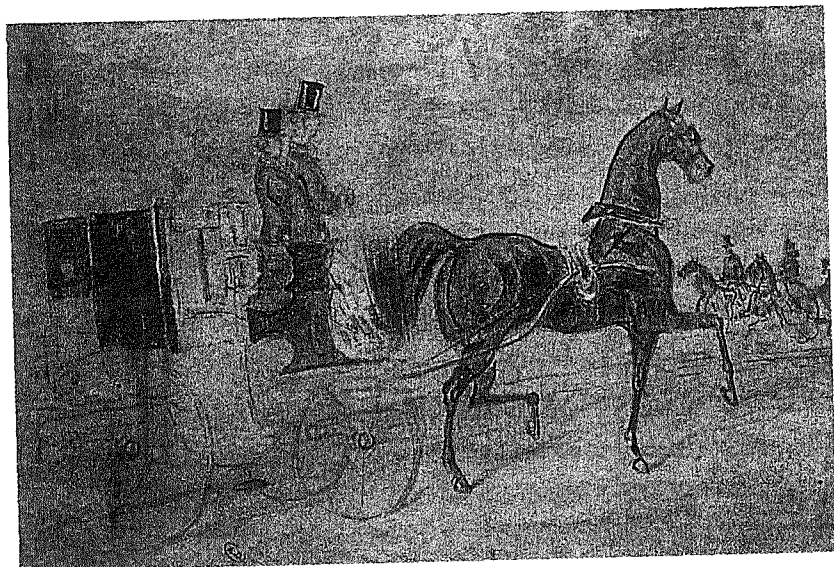
Así se suceden, interrumpidas por innumerables ramificaciones, estas largas galerías de la *high life* y de la *low life*. Emigremos por algunos instantes hacia un mundo, si no puro, al menos más refinado; respiremos perfumes, quizá no más saludables, pero sí más delicados. Ya he dicho que el pincel del Sr. G., como el de Eugène Lami,⁷⁰ es maravillosamente apropiado para representar las pompas del dandismo y la elegancia de la clase femenina. Las actitudes del rico le son familiares; sabe, con un ligero trazo de pluma, con una certeza que nunca le abandona, representar la firmeza de mirada, de gesto, de pose que, en los seres privilegiados, es el resultado de la monotonía en la felicidad. En esta serie particular de dibujos, se reproducen en sus mil aspectos los incidentes del deporte, de las carreras, de las cacerías, de los paseos en los parques, las *ladies* orgullosas, las frágiles *misses*, que conducen con mano segura corceles de una pureza de forma admirable, coquetos, brillantes, caprichosos ellos mismos como mujeres. Porque el Sr. G. no solamente conoce el caballo como género, sino que se esfuerza con igual fortuna en expresar la belleza personal de los caballos. A veces son apeaderos y, por así decir, campamentos de numerosos coches, desde donde, subidos en los cojines, en los asientos, en los imperiales, jóvenes esbeltos y mujeres ataviadas con vestidos excéntricos permitidos por la estación, asisten a alguna fiesta del hipódromo que

se percibe a lo lejos; otras veces, un caballero galopa graciosamente junto a una calesa descubierta, y su caballo parece, con sus corvetas, saludar a su manera. El coche se lleva al gran trote, por una alameda cebrada de sombra y de luz, las bellezas recostadas como en una barquilla, indolentes, mientras escuchan vagamente las galanterías que llegan a su oído y se entregan con pereza al viento del paseo.

El abrigo de pieles o la muselina les sube hasta el mentón y desborda como una ola por encima de la portezuela. Los criados están rígidos y perpendiculares, inertes e iguales; es siempre la efigie monótona y sin relieve del servilismo, puntual, disciplinado; su característica es no tener ninguna. Al fondo, el bosque reverdece o enrojece, se reduce a polvo brillante o se ensombrece, según la hora y la estación. Sus refugios se llenan de brumas otoñales, de sombras azules, de rayos amarillos, de efulgencias rosadas, o de delgados destellos que cortan la oscuridad como sablazos.

Si las innumerables acuarelas relativas a la guerra de Oriente no nos hubieran mostrado la potencia del Sr. G. como paisajista, éstas bastarían con toda seguridad. Pero aquí ya no se trata de los terrenos desgarrados de Crimea, ni de las teatrales riberas del Bósforo; volvemos a encontrar esos paisajes familiares e íntimos que constituyen el adorno circular de una gran ciudad, y donde la luz lanza efectos que un artista verdaderamente romántico no puede desdeñar.

Otro mérito que no es superfluo señalar aquí, es el notable conocimiento del arnés y de la carrocería. El Sr. G. dibuja y pinta un coche, y todas las especies de coches, con el mismo cuidado y la misma soltura con que un pintor de marinas consumado pinta y dibuja todo tipo de buques.



C. Guys, *El coche de caballos*

Toda su carrocería es perfectamente ortodoxa; cada parte está en su sitio y no hay nada que corregir. Cualquiera que sea la posición en que se vea lanzado, cualquiera que sea la velocidad que alcance, un coche, como un barco, obtiene del movimiento una gracia misteriosa y compleja muy difícil de taquígrafiar. El placer que el ojo del artista recibe de ello proviene, parece ser, de la serie de figuras geométricas que este objeto, ya de por sí complicado, barco o carroza, engendra sucesiva y rápidamente en el espacio.⁷¹

Podemos apostar con toda seguridad a que, en pocos años, los dibujos del Sr. G. se convertirán en preciosos archivos de la vida civilizada. Sus obras serán solicitadas por los curiosos tanto como las de los Debucourt, Moreau, Saint-Aubin, Carle Vernet, Lami, Devéria, Gavarni,⁷² y las de todos aquellos artistas exquisitos que, por el hecho de no haber pintado sino lo familiar y lo bonito, no dejan de ser, a su manera, serios historiadores. Muchos de ellos han sacrificado incluso demasiado a lo bonito, e introducido algunas veces en sus composiciones un *estilo* clásico ajeno al tema; muchos han redondeado ángulos voluntariamente, allanado las asperezas de la vida, mitigado sus fulgurantes destellos. Menos sutil que ellos, el Sr. G. guarda un mérito profundo que es muy suyo: ha desempeñado voluntariamente una función que otros artistas desdeñan y que correspondía sobre todo a un hombre de mundo. Ha buscado por todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de lo que el lector nos ha permitido llamar la *modernidad*. Con frecuencia raro, violento, excesivo, pero siempre poético, ha sabido concentrar en sus dibujos el sabor amargo o embriagador del vino de la Vida.

NOTAS

por Daniel Aragón

¹ Las ediciones modernas de referencia para el texto de *Le Peintre de la vie moderne* son las incluidas en:

– *Œuvres complètes*, texto establecido, presentado y anotado por Claude Pichois, “Bibliothèque de la Pléiade”, París, Gallimard, 1976, 2 vols. (texto: vol. II, págs. 683-724; aparato crítico: págs. 1413-1430). Por motivos de compleción, ésta será la edición a que remitirán nuestras citas (Pl. + volumen + página/s). Existe una reimpresión parcial del segundo volumen en edición de bolsillo (con una nueva presentación y alguna que otra actualización en las notas): *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, edición establecida por Claude Pichois, presentación de Claire Brunet, París, Gallimard, col. “Folio Essais n.º 183”, 1992.

– *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, edición de Henri Lemaître, “Classiques Garnier”, París, Bordas, 1990 (texto: págs. 453-502; variantes: págs. 912-913).

El propio Baudelaire, plenamente consciente del valor de este escrito, manifestó su deseo de incluirlo en sus “obras completas”, aunque con un título algo distinto: “Le peintre de *la Modernité* (Constantin Guys de Sainte-Hélène)”. Por lo demás, y de acuerdo con el legítimo derecho a la *mise en abîme*, permítase que presida el presente aparato de notas la inquietante reflexión de Baudelaire acerca de las citas: “De la haine de la jeunesse con-

tre les citateurs. Le citeur est pour eux un ennemi" (*Mon cœur mis à nu*, XXXVI, Pl. I, pág. 699).

² Philibert-Louis Deboucourt (1755-1832), pintor y grabador. Fue alumno de Vien y debutó con cuadros de género, pero a partir de 1785 renunció a la pintura para consagrarse exclusivamente al grabado al aguatinta (técnica de gran éxito en Inglaterra). Conocido como el grabador "de la elegancia francesa", gozó de una muy notable fama en su época, siendo sin embargo relativamente olvidado durante el siglo XIX. Algunas de sus series más famosas son: *La galerie du Palais Royal* (1787, retomada en 1792 como *La promenade publique*); *La fête de grand'maman* (1788); *Modes et manières du jour* (1800).

Los hermanos Charles Germain (1721-1786) y Gabriel Jacques (1724-1780) de Saint-Aubin eran miembros de una de las características dinastías de artistas del siglo XVIII. El hermano mayor, decorador y dibujante, destacó sobre todo por sus estudios y dibujos de flores, reales e inventadas; también fue dibujante del Rey, especializado en vestidos. El menor fue pintor, dibujante y grabador al aguafuerte; más famoso e importante que su hermano, realizó en 1753 un espléndido grabado en esa técnica, la *Vue au Salon du Louvre*, uno de los más bellos originales franceses del siglo XVIII. De 1760 es una de sus series más conocidas: el *Spectacle des Tuileries*. Una consideración importante y que el lector debería tener en cuenta es que Baudelaire sabe muy bien de qué habla cuando habla de pintura y de grabado. Así, contrariamente a lo que podría ocurrir, en ningún caso las referencias a obras o a nombres son arbitrarias o banales, sino todo lo contrario: es fácilmente reconocible el criterio que ha gobernado esas menciones en el presente escrito, pues en la práctica totalidad de los casos –y los dos, o tres, recién analizados constituyen un excelente ejemplo– se trata de artistas que, en un sentido u otro y con mayor o menor fortuna, se dedicaron especialmente a estudiar, interpretar y representar la vida social, ciudadana, del momento que les tocó vivir, contrayendo algún tipo de compromiso

–explícito a veces, otras no tanto– con la realidad de su época. Un estudio *in extenso* de estas referencias resultaría sin duda muy iluminador respecto de los propios contenidos del texto de Baudelaire.

³ Se da el nombre de "Consulado" al gobierno establecido por la Constitución del año VIII y que se mantuvo en vigor desde el 9 de noviembre de 1799 hasta el 18 de mayo de 1804. Baudelaire se refiere a una colección de grabados –que le fue proporcionada por Poulet-Malassis– del peculiar eclesiástico francés Pierre La Mésangère (1761-1831), director desde 1799 del *Journal des dames et des modes*, periódico cuya parte artística cuidó con gran acierto. Los beneficios de esta empresa le permitían sufragar obras de caridad.

⁴ Véanse por ejemplo las palabras de Baudelaire sobre la vestimenta contemporánea en el *Salon de 1846*, cap. XVIII: "De l'héroïsme de la vie moderne" (Pl. II, págs. 493-496).

⁵ El motivo de la *dualidad* del hombre –del *homo duplex*, de tan larga tradición, y que encontramos, como referentes más próximos, en Balzac, en Joseph de Maistre, en el *Faust* de Goethe y en tantas otras obras– es uno de los ejes del pensamiento de Baudelaire. Véase sobre todo *Mon cœur mis à nu*, XI: "Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan..." y cómo sigue (Pl. I, págs. 682-683), pero también –por ejemplo– "La Chambre double" (*Le Spleen de Paris*, V) (Pl. I, págs. 280-282) y el "compte rendu" de *La Double Vie*, de Charles Asselineau (Pl. II, págs. 87-91).

⁶ Baudelaire cita libremente las palabras de Stendhal en su *Histoire de la peinture en Italie* (libro V, cap. CX, en nota), donde el autor dice: "La beauté est l'expression d'une certaine manière habituelle de chercher le bonheur; les passions sont la manière accidentelle". En el mismo sentido, *De l'amour*, cap. XVII. Por lo que se refiere a Baudelaire, podemos encontrar referencias a esta fórmula en el *Salon de 1846*, cap. II: "Qu'est-ce

que le romantisme” (Pl. II, pág. 420), en su *Choix de maximes consolantes su l'amour* (Pl. I, pág. 548) y en un fragmento con fecha 26 de agosto de 1851 (Pl. II, pág. 37).

⁷ Véanse sobre todo el cap. I de la *Exposition Universelle, 1855, Beaux-Arts*: “Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts” (Pl. II, págs. 575-583), y los dos capítulos del *Salon de 1846*, “De l'idéal et du modèle” (VII, Pl. II, págs. 454-458) y “De l'héroïsme de la vie moderne” (XVIII, Pl. II, págs. 493-496).

⁸ Sulpice-Guillaume Chevalier (1804-1886), conocido como Gavarni, pseudónimo que adoptó a raíz de una curiosa anécdota: siendo un oscuro funcionario del catastro de Tarbes, envió una acuarela titulada *Vue de Gavarni* al *Salon* de 1829, que fue publicada en el catálogo como si ese fuese el nombre del autor. Dibujante, acuarelista y litógrafo, colaborador de *La Mode*, de *L'Artiste* y de *La Silhouette*, contribuyó en gran medida al éxito de esas publicaciones, aunque fue en *Le Charivari* donde sus grabados lograron una merecida fama, que, sin embargo, no logró resolver los acuciantes problemas económicos que llegaron a llevarle a la cárcel por deudas (y de donde salió con una experiencia que no hizo sino ampliar y reafirmar su repertorio de temas). Durante su estancia en Inglaterra colaboró con el *Illustrated London News*. De vuelta a París, realizó algunas de sus series más importantes, como *Les Partageuses*, *Histoire de Politiquer*, *Les Propos de Thomas Vireloque*, así como la mayor parte de los álbumes que dejan constancia de su calidad y de su dominio en la representación de la gracia femenina (como *Les Actrices*, *Les Enfants terribles*, *Les Lorettes*). Sobre la opinión de Baudelaire, véase sobre todo cuanto dice de él en *Quelques caricaturistes français*.

Honoré Daumier (1808-1879), pintor, litógrafo y escultor, es sin duda el más importante y extraordinario grabador de la época. De gran inventiva, auténtico filósofo y pensador, también él conoció la cárcel, pero por motivos ideológicos, a causa del contenido juzgado ofensivo de algunas de sus piezas. Comenzó

en *La Silhouette* y *La Caricature*, pero de nuevo fue *Le Charivari* el periódico de mayor importancia en su trayectoria. Autor de piezas tan fundamentales como *Liberté de Presse* o *L'Enterrement de La Fayette*, y de series clásicas como *Représentants représentés* o *Châtiments*. Fue amigo de Michelet, y Balzac decía de él a sus amigos: “il a du Michel Ange sous la peau”. Acerca del juicio de Baudelaire, el lector puede acudir al texto mencionado, *Quelques caricaturistes français*, donde Daumier ocupa un lugar privilegiado.

⁹ La comparación o vinculación (tal y como la plantea Baudelaire o de forma parecida) entre el arte del grabado más o menos caricaturesco-costumbrista y la obra de Balzac era de hecho bastante habitual, hasta corriente. Por lo demás, Baudelaire parece referirse sobre todo a sí mismo, pues al hablar de Gavarni en su texto *Quelques caricaturistes français*, afirma precisamente lo mismo (Pl. II, pág. 560).

¹⁰ Achille-Jacques-Jean-Marie Devéria (1800-1857), pintor, dibujante y grabador. Hermano de Eugène Devéria, también él fue alumno de Laffitte y de Girordet. Destacó sobre todo en la práctica de la litografía, gracias a su estilo elegante y espiritual; es importante tanto su obra “comercial” como su serie de 450 retratos de personajes contemporáneos. Colaborador de *L'Artiste* y *La Caricature*, su obra fue publicada principalmente en álbumes. En 1855 fue nombrado conservador del “cabinet des estampes” de la Bibliothèque Nationale. Por lo que se refiere a la opinión de Baudelaire, puede verse el párrafo que le dedica en el *Salon de 1845* (Pl. II., págs. 364-365).

Nicholas-Eustache Maurin (1799-1850), pintor retratista y litógrafo, hijo del pintor Pierre Maurin y hermano de Antoine. Émulo de Devéria, es interesante como pintor de modas y costumbres, destacando sobre todo por sus tipos femeninos. De estilo elegante (aunque no tanto como Lami) dejó un vivo testimonio de la burguesía de la época.

Pierre Numa Bassaget, conocido como Numa (1802-1872), dibujante, litógrafo y caricaturista. Expuso en el *Salon* de 1848.

Colaborador de *La Caricature*, ilustró también gran cantidad de libros. Relativamente especializado en el género erótico, recordemos, entre sus series: *Les Baigneuses*, *Les Cinq Sens*, *La Jeunesse dorée*, *Le Carnaval à Paris*. Tanto a este artista como al precedente Baudelaire sólo les menciona, además de aquí, en sus cuadernos de notas.

Los hermanos Edouard (1793-1871) y Émile (1800-1868) Wattier, ambos pintores y litógrafos discípulos de Gros. El primero expuso en el *Salon* de 1827, colaboró en el *Magasin pittoresque* y realizó series de litografías a partir de la colección de la duquesa de Berry y de las obras de la galería del Palais Royal. Su hermano Émile destacó como pintor de género, exponiendo regularmente en el *Salon* desde 1831 hasta 1868, y copió a Boucher en litografía, inspirándose en él para numerosas composiciones propias, faceta que le convierte en uno de los precursores de la recuperación de la moda del siglo XVIII. De él dice Baudelaire en el *Salon de 1846*: “MM. Wattier et Pérèse traitent d’habitude des sujets presque semblables, de belles dames en costumes anciens dans des parcs, sous des vieux ombrages” (Pl. II, pág. 452).

Nicolas François Octave Tassaert (1800-1874), pintor de historia y de género, y litógrafo. Miembro de una notable familia de artistas (sobre todo grabadores, pero también pintores y escultores), suponemos que Baudelaire se refiere aquí a él. Debutó en el *Salon* hacia 1831; próximo al pueblo llano, expresó sus sentimientos con un estilo tierno y sentimental, proclive a los temas relacionados con la infancia (la suya, como la de sus hermanos, fue trágica), viviendo siempre como un misántropo. Murió suicida. Recordemos las palabras de Baudelaire en el *Salon de 1846*: “M. Tassaert, dont j’ai eu le tort de ne pas assez parler l’an passé, est un peintre du plus grand mérite, et dont le talent s’appliquerait le plus heureusement aux sujets amoureux. (...) C’est un artiste éminent que les flâneurs seuls apprécient et que le public ne connaît pas assez; son talent a toujours été grandissant, et quand on songe d’où il est parti et où il est arrivé, il y a lieu d’atteindre de lui de ravissantes compositions” (Pl. II, pág. 445).

Eugène Louis Lami (1800-1890), pintor de género, acuarelista y litógrafo. Fue alumno de Gros, de H. Vernet y de la *École des Beaux-Arts*, y expuso en el *Salon* desde 1824 hasta 1878. De estilo extraordinariamente elegante, comenzó su carrera profesional como litógrafo, dejándonos unos álbumes que constituyen un precioso documento de la sociedad parisina de la Restauración y del reinado de Luis-Felipe. Atraído también por la aristocracia inglesa, que conoció por una estancia de cuatro años en Londres (y durante la cual también él colaboró en el inevitable *Illustrated London News*), evocó las costumbres de la sociedad inglesa bajo Jorge IV. Entre sus colecciones de grabados, recordemos *Uniformes Armés Français de 1791 à 1814* (con la colaboración de H. Vernet); *Uniformes français, de 1814 à 1824*, *Voitures* y *Bal de la Duchesse de Berry*. Fue asimismo un importante ilustrador de, entre otros, Alfred de Musset, Jules Janin y Prosper Mérimée, así como un destacado pintor de escenas de batalla. Baudelaire le cita en diversas ocasiones, siempre en relación a su elegancia y a su capacidad para captar el “heroísmo contemporáneo”.

Louis Joseph Trimolet (1812-1843), pintor, dibujante y grabador. Alumno de David d’Angers y de Lethière en la *École des Beaux-Arts*, fue autor de la serie *Versailles, ancien et moderne*. Realizó aguafuertes originales para *Les Français peints par eux-mêmes*, el *Comic Almanach* y para los *Cuentos* de Perrault. Llevó una auténtica vida de bohemia junto con Daubigny, Meissonnier, Steinheil y Geoffroy Dechaume: todas sus familias vivían en la misma casa. Jamás pudo abandonar la miseria, y murió joven, víctima de las carencias y de la tuberculosis.

Charles Joseph Travies de Villers (1804-1859), pintor, dibujante, caricaturista y litógrafo; comenzó como retratista y pintor de género, dedicándose después a la pintura. Aparte de Baudelaire, la crítica parece haberlo ignorado considerablemente, quizás a causa de la violencia de sus manifestaciones contra la burguesía y sus representantes políticos; sin embargo, en algunas de sus composiciones alcanza una intensidad y un vigor expresivos más que notables. Asiduo colaborador de *La Caricature* y de *Le*

Charivari, ilustró también las obras de Balzac. De este artista y del precedente, habla Baudelaire consecutivamente, y relacionándolos, en *Quelques caricaturistes français* (Pl. II, págs. 560-562).

¹¹ Ernest Adolphe Hyacinte, Constantin Guys (1802, y no 1805, como rezan tanto la edición de la *Pléiade* como la de *Garnier*-1892), nació en Holanda de padres franceses (su padre era comisario de la Marina en Flessingue), y llevó una vida de nómada de la que conservamos muy pocos documentos. Igual que Byron, embarcó como soldado para acudir a la defensa de Grecia, y posteriormente entró como corresponsal de guerra en uno de los pocos grandes periódicos que admitían dibujantes: *The Illustrated London News*; asistió así a numerosísimos acontecimientos históricos importantes (en Oriente, Inglaterra, España, Italia y Alemania). Daba a sus dibujos un valor meramente documental, de hecho prácticamente los regalaba a centenas, y no manifestó en ningún momento el prurito característico del “artista”, otorgando una libertad del todo inusual y sorprendente a los grabadores encargados de traducir sus dibujos. Su obra fue admirada por Geffroy, Roger-Marx, los Goncourt y Manet, que realizó un vivo retrato del dibujante, *ætatis sua* 74 años. Sensible y visionario, dotado de un estilo extraordinario, sus dibujos constituyen piezas de un atractivo innegable, y desde aquí aconsejamos al lector que se permita el lujo de disfrutar de ellas a poco que se le presente la ocasión (tres libros forman la bibliografía fundamental que permite acercarse a su obra: Gustave Geffroy, *Constantin Guys, l'historien du Second Empire*, París, Gallimard, 1906; Bruno Streiff, *Catalogue des dessins de Constantin Guys*, Lausanne, Mermod, 1957; Pierre Duflo, *Constantin Guys, fou de dessin, grand reporter, 1802-1892*, París, A. Seydoux, 1988).

Baudelaire comienza a interesarse por Guys en 1859; a partir de ese momento, tanto su relación personal con el artista como su afición al contacto directo con las obras de este último constituirán un importante elemento en la vida del poeta. Por una

parte, Baudelaire colecciona los dibujos que puede conseguir, llegando a tener en préstamo “todo Guys” (unos 2.000 dibujos, 1861), por otra, entabla una verdadera amistad con el pintor, por lo visto individuo extraño, de personalidad verdaderamente fantástica. Acuden juntos a los bailes públicos (como el Casino de la Rue Cadet) y juntos se van también de juerga. Le dedica el poema “Rêve parisien” (precisando, en una carta a Malassis fechada 13 de marzo de 1860, que “n’a pas avec lui d’autre rapport positif et matériel que celui-ci: c’est que comme le poète de la pièce, il se leve généralement à midi”). Se lo presenta a Champfleury y a Duranty, que opinan que Guys es un viejo insoportable: “Estos realistas no son observadores; no se saben divertir. No tienen la paciencia filosófica necesaria”, dice Baudelaire, que continuará viendo a su estimado Guys hasta su marcha a Bélgica.

¹² William Makepeace Thackeray (1811-1863), amigo de juventud de Tennyson (véase la nota 38) y abuelo de Virginia Woolf, famoso autor de *Las aventuras de Barry Lyndon* y de *La feria de las vanidades*, comenzó su carrera en el mundo del periodismo como caricaturista. Posteriormente contribuyó de manera decisiva, con sus agudos artículos, al éxito del periódico satírico *Punch*.

¹³ Parece ser que la modestia de Guys y su prurito por conservar el anonimato no eran precisamente una “pose”. En una carta escrita por Baudelaire a Poulet-Malassis, con fecha 16 de diciembre de 1859, podemos leer: “Ah! Guys! Guys! si vous saviez quelles douleurs il me cause! Ce maniaque est un ouragan de modestie. Il m’a cherché querelle quand il a su que je voulais parler de lui” (Pl. II, pág. 1415).

¹⁴ Jean Jaques Rousseau (1712-1778) ganó, con su *Discours sur les sciences et les arts*, el premio convocado por la Academia de Dijon en 1749, es decir, a los treinta y siete años. Por su parte, Constantin Guys, nacido en 1802, tenía unos dieciocho años más que Baudelaire.

¹⁵ Véase *Mon cœur mis à nu*, XLIII: "Anecdotes relatives à Émile Douay et à Constantin Guys, détruisant ou plutôt croyant détruire leurs œuvres" (Baudelaire está hablando de la inmortalidad de la *forma*, frente a la caducidad de la *materia*) (Pl. I, pág. 705).

¹⁶ El conocido relato de E. A. Poe había sido traducido por Baudelaire en su edición de las *Nouvelles Histoires extraordinaires*. En castellano, es aconsejable leerlo en la traducción de Cortázar: Edgar Allan Poe, *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, vol. I, págs. 246-256. No es este un lugar adecuado para extensas consideraciones acerca de la admiración de Baudelaire por Poe, remito al lector a la introducción del presente volumen y a la nota 59.

¹⁷ Baudelaire expresó en numerosas ocasiones y de diversas formas la idea de la proximidad entre el misterio del arte (y del artista) y el de la infancia; en la *Exposition Universelle-1855-Beaux Arts*, por ejemplo, en el cap. I ("Méthode de critique"), podemos leer: "La peinture est une évocation, une opération magique (si nous pouvions consulter là-dessus l'âme des enfants!)..." (Pl. II, pág. 580). Véanse además, por lo menos, el breve ensayo *Morale de Joujou* (Pl. I, págs. 581-587), así como el poema en prosa "Le joujou du pauvre" (Pl. I, págs. 304-305), elaborado a partir de los párrafos 12, 13 y 14 del ensayo citado, y el capítulo VI de *Les Paradis artificiels, Un mangeur d'opium*: "Un génie enfant". Ahora bien, no hay que confundir "l'enfance" con "l'enfant": no indiferente a los encantos de la infancia, no se puede decir que Baudelaire sintiese un aprecio demasiado pronunciado por los niños. Véase por ejemplo *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, cap. VII: "on peut dire que l'enfant, en général, est, relativement à l'homme, en général, beaucoup plus rapproché du péché originel" (Pl. II, pág. 767).

¹⁸ La expresión de San Agustín se encuentra en sus *Confesiones*, libro III, cap. I: "Nondum amabam et amare amabam et se-

cretiore indigentia oderam me minus indigentem. Quaerebam quid amarem, amans amare, ..." ("Todavía no amaba, pero amaba el amar y con secreta indigencia me odiaba a mí mismo por verme menos indigente. Buscaba qué amar amando el amor"). Baudelaire la rememora también en *L'œuvre et la vie de Delacroix*, al comienzo del cap. III: "Delacroix était passionnément amoureux de la passion" (Pl. II, pág. 746).

¹⁹ Sobre La Bruyère, véase la nota 67.

²⁰ Sobre la idea concreta de "número" en relación a la experiencia de la "foule", véanse estos dos apuntes contenidos en *Fusées*, I: "Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre"; y "Tout est nombre. Le nombre est dans tout. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre" (Pl. I, pág. 649).

²¹ Acerca de la compleja relación de Baudelaire con la "multitud", ténganse en cuenta tanto, por ejemplo y además de los apuntes recién citados, el poema en prosa "Les Foules" (*Le Spleen de Paris*, XII, Pl. I, págs. 291-292) como, en un menos recordado sentido contrario, otro extraordinario poema en prosa: "La Solitude" (*Le Spleen de Paris*, XXIII, Pl. I, págs. 313-314), al que deben ser añadidas las referencias de, por lo menos, el número X, "A une heure du matin" (Pl. I, págs. 287-288) y el número XXII, "Le Crépuscule du soir" (Pl. I, págs. 311-312).

²² Sobre los militares, véanse los capítulos VI ("Los anales de la guerra") y VIII ("El militar") del presente escrito. De todas formas, invito al lector a recordar la siguiente máxima de Baudelaire (*Mon cœur mis à nu*, XIII): "Il n'existe que trois êtres respectables: Le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer. Les autres hommes sont taillables et corvéables, faits pour l'écurie, c'est-à-dire pour exercer ce qu'on appelle des professions" (Pl. I, pág. 684); el apunte XXVI, que repite prácticamente lo mismo, termina de una forma más atractiva todavía: "Le reste est fait pour le fouet" (Pl. I, pág. 692).

²³ Véanse sobre todo “Le Crépuscule du soir” (Pl. I, págs. 94-95) y el poema en prosa con el mismo título (Pl. I, págs. 311-312), pero también las poesías “La Fin de la journée”, “L’Examen de minuit” y “Recueillement” (Pl. I, págs. 128, 144, 140-141 respectivamente).

²⁴ La expresión es de Rousseau (*Discours sur l’origine de l’Inégalité parmi les hommes*, III).

²⁵ Acerca del término “modernidad” (sobre su aparición, las vicisitudes de su empleo y demás extremos), véase la información reproducida en la edición de la *Pléiade* (vol. II, págs. 1418-1420).

²⁶ Acerca de la valoración de David (“cet astre froid”, como le llama en la *Exposition Universelle-1855-Beaux Arts*, Pl. II, pág. 583) por parte de Baudelaire, véanse sobre todo los comentarios que le dedica en *Le Musée du Bazar Bonne Nouvelle* (Pl. II, págs. 409-411), así como en el *Salon de 1859* (cap. I: “L’artiste moderne”), donde podemos leer las siguientes palabras, tan relacionadas con el presente discurso: “David, ce colosse injurié par des mirmidons, n’était-il pas aussi l’amour du passé, l’amour du grand uni à l’érudition?” (Pl. II, págs. 610-611). También puede resultarle significativa al lector –tanto por lo que se refiere a la consideración de David como en relación al carácter del escrito y del propio Baudelaire– una anécdota que encontramos repetidamente relatada en la sección “Beaux-Arts” de *Pauvre Belgique!*, y que para el poeta ilustraba el perverso carácter de los belgas en materia de arte (pues por lo visto no concebían más valoración que la económica): “Un ministre, dont je visitais la galerie, me dit, comme je vantais David: «*Il me semble que Davidi est en hausse?*». Je lui reponds: «*Jamais David n’a été en baisse chez les gens d’esprit*»” (Pl. II, pág. 934).

²⁷ Como por lo que se refiere a Delacroix, es imposible poner aquí al corriente al lector del pensamiento de Baudelaire en relación a Ingres. Además, en el caso de este último, el juicio es muy

complejo y se presenta lleno de matices. Encontramos reflexiones de Baudelaire sobre Ingres en muchísimos lugares: el lector podrá partir del más extenso (*Exposition Universelle-1855-Beaux Arts*, cap. II: “Ingres”) para aventurarse luego a los posteriores y, sobre todo, a los anteriores.

²⁸ Baudelaire dice aquí “lorettes”, que no es sino un término más para referirse a las “demi-mondaines” (y que proviene, al parecer, nada menos que de la iglesia de Nôtre-Dame de Lorette, situada en un barrio donde vivían muchas de estas señoras). Ahora bien, acaso le interese al lector recordar que “Lorette” era el nombre de un personaje –de sexo y costumbres tan interesantes como imaginables– de las caricaturas de Gavarni, y del que Baudelaire nos habla al tratar de este artista en *Quelques caricaturistes français* (Pl. II, pág. 560).

²⁹ Jacques Courtois (1621-1676), llamado “Bourguignon” o “Borgognone” por ser originario de la Borgoña. Pintor francés que se trasladó –junto con su hermano Guillaume– a Italia, donde ingresó en la Compañía de Jesús. Influenciado por la producción de los “bamboccianti” y de Salvator Rosa, se especializó en escenas de batalla, notables por su vigor dramático.

Adam Frans Van der Meulen (1632-1690), artista de origen flamenco, se trasladó a París hacia 1665, donde fue uno de los pintores de corte de Luis XIV. Pintor de paisajes y de escenas de batalla, ilustró los episodios de las principales campañas del rey. Es posible que la referencia de Baudelaire a este artista precisamente en relación a la pintura de animales tenga que ver con el hecho de que a él se solía atribuir la realización de los pasajes de animales en la serie sobre las victorias de Alejandro encargada por Luis XIV a Lebrun (que concibió las cuatro piezas que la constituían, pero que se sirvió –inevitablemente, en una empresa de esa escala– de ayudantes).

³⁰ Baudelaire alude aquí a un motivo clásico (auténtico *topos*) de la “teoría del arte”, a saber, al concepto de “idea” (cuyo desa-

rollo histórico constituye el objeto de uno de los más conocidos libros de Erwin Panofsky).

³¹ En la palabra “duelo” resuena la frase final del poema en prosa “Le *Confiteor* de l’artiste”: “L’étude du beau est un duel où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu” (Pl. I, pág. 279), sin duda uno de los más bellos de los compuestos por Baudelaire sobre la condición del artista (otros ejemplos: en *Les Fleurs du Mal*, “La Mort des Artistes”, y en *Le Spleen de Paris*, “Le Fou et la Vénus”, “Le Chien et le flacon”, “Le Vieux Saltimbanque”).

³² Esta convicción es básica para las críticas de Baudelaire al arte nórdico (y especialmente al flamenco): véase en la sección “Beaux-Arts” de *Pauvre Belgique!* (Pl. II, págs. 931-938).

³³ Acerca del interés de Baudelaire por el teatro, el lector puede dirigirse al texto *Philibert Rouviere* (Pl. II, págs. 60-65), nota necrológica para el famoso actor, así como la sección “Teatro” en la edición de la *Pléiade* (I, págs. 603-646). Recuérdese también el fragmento X de *Mon cœur mis à nu*: “Mes opinions sur le théâtre. Ce que j’ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c’est le lustre – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique. Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes. Après tout, le lustre m’a toujours paru l’acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la orgnette” (Pl. I, pág. 682).

³⁴ Antoine L. (conocido como Frédéric) Lemaître (1800-1876), legendario y voluminoso actor dramático francés, sin duda uno de los más importantes del siglo XIX. Autor de algunas obras (*Le vieil artiste*, 1826; *Robert Macaire*, 1834, por ejemplo) y

de unos *Souvenirs* publicados por su hijo en 1879. Baudelaire dice de él en el *Salon de 1846*, cap. IV: “Eugène Delacroix”: “En fait de gestes sublimes, Delacroix n’a de rivaux qu’en dehors de son art. Je ne connais guère que Frédéric Lemaître et Macready” (Pl. II, pág. 441).

³⁵ Hugo D. Bouffé (1800-1888), actor de drama-vodvil y de variedades que, gracias a su vis cómica y a su peculiar naturalismo, alcanzó una extraordinaria popularidad. También él escribió un libro de *Souvenirs*, publicado en 1880.

³⁶ Emile Jean Horace Vernet (1789-1863), pintor de historia y de temas militares y grabador. Hijo de Carl Vernet (y nieto de Joseph) tuvo una infancia afortunada, y pronto destacó con sus colaboraciones en el *Journal des Modes*, principalmente dibujando soldados y uniformes. En el *Salon* de 1810 expuso *La Prise d’un camp retranché*: el ambiente de guerra que rodeó su infancia le iba a marcar el camino. En 1828 fue nombrado director de la Escuela de Francia en Roma, cargo que ocupó (incluso con visos de embajador) hasta 1835, año en que fue reemplazado por Ingres. A pesar de los encargos importantes que recibió, gracias a que supo congraciarse con todos los gobiernos, su pintura fue siempre –y especialmente en el último periodo– bastante mediocre. Entre sus obras como grabador, recordemos sus ilustraciones de los *Voyages pittoresques*, del barón Taylor, y –junto con su padre– de un *Don Quijote*.

Por lo demás, este pintor (o gacetero) es sistemáticamente vuleado por Baudelaire en todas las ocasiones en que es mencionado con anterioridad, en especial en los *Salons* de 1845 y 1846. Como botón de muestra, véase lo siguiente (extraído del cap. XI: “De M. Horace Vernet” del *Salon de 1846*): “Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquente, (...). Pour définir M. Horace Vernet d’une manière claire, il est l’antithèse absolue de l’artiste” (Pl. II, pág. 470).

³⁷ Tanto la edición de la *Pléiade* como la de los *Classiques Garnier* proporcionan las referencias a las publicaciones originales de estas ilustraciones (en su mayor parte, en el *Illustrated London News*); la primera, además, remite también a otras fuentes donde por lo menos algunas de ellas pueden ser contempladas (principalmente la excelente edición inglesa, obra de Jonathan Mayne). El lector interesado podrá servirse de esa labor crítica ya realizada, y que no reproducimos aquí por motivos obvios.

³⁸ Alfred Tennyson (1809-1892), que en 1850 sucedió a Wordsworth como poeta laureado, alcanzó en su país una fama sin precedentes en el campo de la poesía (llegando a ser barón y a gozar de un asiento en la Cámara de los Lores). Baudelaire se refiere aquí a su obra *The Charge of the Light Brigade* (1854). Otra mención a Tennyson en la obra de Baudelaire la encontramos, por ejemplo, en su rabiosa y lúcida *Lettre à Jules Janin*, donde podemos leer: “Byron, Tennyson, Poe et C^{ie}. Ciel mélancolique de la poésie moderne. Étoiles de première grandeur” (Pl. II, pág. 237).

³⁹ Eustache Le Sueur (1616-1655), pintor francés discípulo de Vouet. Su etapa madura revela la influencia de Poussin y Rafael, aunque con una acentuada espiritualidad que le es peculiar, y que determinó en gran medida su interpretación del clasicismo. Es posible que Baudelaire tenga presentes las piezas sobre la vida de San Bruno que se hallan en el Louvre, y en las que las figuras presentan precisamente las características mencionadas por el poeta. Le Sueur gozó de un extraordinario reconocimiento, que se prolongó a lo largo de todo el siglo XVIII, siendo su fama en Francia equiparable a la de Poussin.

⁴⁰ La expresión es empleada por Balzac en “La Dernière Incarnation de Vautrin”, cuarta parte de *Splendeurs et Misères des courtisanes*.

⁴¹ Baudelaire dice *lustre* (gran lámpara de cristal o de metal, de numerosos brazos, que cuelga del techo); véase la nota 33.

⁴² Paul Gaschon de Molènes (1821-1862), literato y militar francés. Miembro del cuerpo de los *spahis*, tomó parte en las campañas de Crimea e Italia. La vida militar le inspiró sus obras literarias, suavizadas pero con episodios de la vida mundana. Colaborador del *Journal des Débats* y de la *Revue des Deux Mondes*, escribió, entre otras obras, *Valpéri* (1845), *Caractères et récits du temps* (1853, a partir de uno de cuyos relatos, “Souffrances d’un houzard”, Baudelaire tuvo la intención, realizada sólo parcialmente, de escribir un drama: *Le Marquis du 1er houzards*) e *Histoires intimes* (1859). Véase la nota necrológica escrita por Baudelaire a la muerte —a consecuencia de una caída de caballo, siendo jefe de un escuadrón de cazadores— de Paul de Molènes, publicada, sin título ni firma, en la *Revue anecdotique*, segunda quincena de marzo de 1862 (y reproducida en Pl. II, págs. 215-216).

⁴³ Nicolas Touissant Charlet (1792-1845), pintor, dibujante y grabador. Alumno tardío de Gros, fue siempre un pintor mediocre, destacando tan sólo en el dibujo y el grabado. Partidario acérrimo de Napoleón y del régimen imperial, incluso en los momentos más adversos, se dedicó principalmente a ilustrar los episodios más populares de las campañas del Imperio, alcanzando, gracias al entusiasmo de los adversarios del gobierno de la Restauración, una fama considerable. Entre sus álbumes, recordemos los siguientes: *Costumes militaires français*, *Uniformes de la Garde Impériale*, *Fantaisies*.

La dura crítica que Baudelaire le propinó en *Quelques caricaturistes français* (Pl. II, págs. 546-549), en la línea de la que ya había recibido Horace Vernet (véase la nota 36), le valió al poeta una verdadera reprimenda por parte de Delacroix (véase *L’œuvre et la vie de Delacroix*, cap. VI, Pl. II, pág. 764), que acaso contribuyó a estas conciliadoras palabras.

⁴⁴ A este capítulo hay que aproximar el proyecto que tuvo Baudelaire de redactar un artículo enteramente dedicado al fenómeno del dandismo, cuyo título previsto era: “La Famille des

Dandies, ou Chateaubriand, de Custine, Paul de Molènes et Barbey d'Aurevilly" (obsérvese que en el presente escrito encontramos significativas menciones a los tres primeros personajes). Es imposible presentar aquí ni siquiera un índice de las cuestiones relevantes al respecto, recuérdense –además de las consideraciones que figuran en el prólogo a la presente edición y de las referencias contenidas en las notas siguientes–, por lo menos, los siguientes apuntes de los *Journaux intimes*: "Le goût précoce des femmes. Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme. Je me souviens... Enfin, j'amais ma mère pour son élégance. J'étais donc un dandy précoce" (*Fusées*, XII, Pl. I, pág. 661); "La femme est le contraire du Dandy" (*Mon cœur mis à nu*, III, Pl. I, pág. 677); "Eternelle supériorité du Dandy. Qu'est-ce que le Dandy?" (*id.*, IX, Pl. I, pág. 682); "Un Dandy ne fait rien. Vous figurez-vous un Dandy parlant au peuple, excepté pour le bafouer?" (*id.*, IX, Pl. I, pág. 684).

⁴⁵ Se trata de otra formulación de la idea stendhaliana: véase la nota 6.

⁴⁶ Catilina aparece en diversas ocasiones en la obra de Baudelaire, véanse su apunte *La fin de Don Juan* (Pl. I, págs. 627-628) y sus menciones en la *Lettre à Jules Janin* (Pl. II, págs. 231-240). Sobre César recuérdese por lo menos cuanto dice Baudelaire en el *Salon de 1859* (cap. IV: "Le gouvernement de l'imagination"): "Jules César! quelle splendeur de soleil couché le nom de cet homme jette dans l'imagination! Si jamais homme sur la terre a ressemblé à la Divinité, ce fut César..." (Pl. II, pág. 641). Téngase por lo demás presente lo significativo de la imagen empleada, cf. más abajo, nota 53.

⁴⁷ Alusión a *Atala* y *Les Natchez*, de François-René de Chateaubriand (1768-1848), frutos de su viaje a Norteamérica en 1791. Téngase en cuenta que este autor era uno de los que debían figurar en el estudio de Baudelaire sobre el "dandismo literario", véase la nota 44.

⁴⁸ Astolphe de Custine (1790-1857), hijo del importante general Adam Philippe. Viajó muchísimo, y fue autor de ingenio refinado y galante. Entre sus libros de viajes, recordemos: *Mémoires et Voyages ou Lettres écrites à diverses époques pendant des courses en Suisse, en Calabre, en Angleterre et en Ecosse* (1830), *L'Espagne sous Ferdinand VII* (1839) y *La Russie en 1839* (1843). También escribió novelas, como *Ethel, Le monde comme il est* (ambas de 1835) y *Beatrix Cenci* (1844), y una tragedia: *Romuald ou la Vocation* (1848).

⁴⁹ Recuérdese la famosa sentencia de Brummell, que aquí reproduciremos a través de su aparición en el *Traité de la vie élégante*, de Balzac (párrafo XLIX, presentación y aforismo): "Brummel a, du reste, laissé la maxime la plus admirable sur cette matière et l'assentiment de l'Angleterre l'a consacrée: Si le peuple vous regarde avec attention vous n'êtes pas bien mis, vous êtes trop bien mis, trop empesé, ou trop recherché".

⁵⁰ Sobre la orden del "Viejo de la Montaña", véase *Les Paradis artificiels, Le Poème du haschisch*, cap. II: "Quest-ce que le haschisch?" (Pl. I, págs. 404 y ss.). Allí Baudelaire hace referencia a la mención de esta orden por parte de Marco Polo y a su confirmación y estudio modernos. Dice Baudelaire: "...le Vieux de la Montagne enfermait, après les avoir enivrés de haschisch (d'où, Haschischins ou Assassins), dans un jardin plein de délices, ceux de ses plus jeunes disciples à qui il voulait donner une idée du paradis, récompense entrevue, pour ainsi dire, d'une obéissance passive et irréflechie". La leyenda de esta secta gozó de una fortuna considerable en época romántica: además de los textos histórico-científicos mencionados por Baudelaire, ténganse presentes por ejemplo el *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, el *Comte de Monte-Cristo*, de Alexandre Dumas y *Le Club des Haschischins*, de Théophile Gautier.

⁵¹ "Del mismo modo que un cadáver" o "como un cadáver", expresión empleada por San Ignacio de Loyola en las *Constitu-*

ciones de la Compañía de Jesús, mediante la cual prescribe a sus miembros la disciplina y la obediencia a sus superiores (salvo en los casos en que la conciencia lo impida). La expresión es comúnmente empleada para hacer referencia a la obediencia absoluta, a la *obediencia ciega*.

⁵² Alusión a *le grand René*: véase la nota 47.

⁵³ Obsérvese la proximidad entre esta caracterización del dandismo y la de lo bello que encontramos en *Fusées*, X (fragmento en el que, por lo demás, también aparece una referencia explícita al dandí): “C’est quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague (...) Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s’associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires; – tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l’illustre compagne”. Adviértase asimismo la recuperación-ampliación al final del capítulo de la metáfora aquí empleada.

⁵⁴ Acerca de Baudelaire y la democracia, debe por lo menos ser recordada su observación en *Mon cœur mis à nu*, XIII: “Il n’y a de gouvernement raisonnable et assuré que l’aristocratique. Monarchie ou république basées sur la démocratie sont également absurdes et faibles” (Pl. I, pág. 684). Significativa también la de *Fusées*, XIII: “Pourquoi les démocrates n’aiment pas les chats, il est facile de le deviner. Le chat est beau; il révèle des idées de luxe, de propreté, de volupté, etc...” (Pl. I, pág. 662).

⁵⁵ Richard Brinsley Butler Sheridan (1751-1816), dramaturgo y político anglo-irlandés. De sus obras teatrales recordemos sobre todo *The Rivals* (1775) y *The School for Scandal* (1777); de su carrera política, su ministerio de hacienda (1783) y sus estrepidas salidas del Parlamento junto con Thomas Moore, ambos borrachos.

George Bryan Brummell (1778-1840), “Beau Brummell”, cuyo apellido observaba en tiempos de Baudelaire la grafía por él em-

pleada, es el más famoso elegante inglés. Vivió de la vida galante y cortesana, muriendo en Caen (destino habitual, como Boulogne o Calais y otros lugares por el estilo, de los grandes ingleses caídos en desgracia) pobre y abandonado.

Lord Byron (1788-1824) no debería ser anotado aquí, a causa de su indiscutible notoriedad, y de acuerdo con los criterios adoptados. Recordemos que el gran poeta fue también un gran dandí, y nada menos que el más antiguo precursor –gracias a la rabia que le llevó en una ocasión a arrancarse el corbatón– de la camisa de cuello abierto.

Aconsejaría al lector que acudiese a la obra de Balzac *Traité de la vie élégante*, para cultivar varias interesantes e instructivas anécdotas de la vida de sociedad en general (y de la de estos tres personajes en particular), desde un punto de vista –además– bastante próximo al de Baudelaire.

⁵⁶ Sobre esta concepción de la crítica téngase presente cuanto afirma Baudelaire en el *Salon de 1846*, cap. I: “A quoi bon la critique?”: “Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n’a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais, –un tableau étant la nature réfléchi par un artiste,– celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie” (Pl. II, pág. 418).

⁵⁷ La pobre madre del poeta creyó ver en este capítulo un elogio de la mujer. El hijo le hizo ver su error, remitiéndola a sus palabras en el capítulo VII de *L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix* (Pl. II, págs. 766-767): el lector puede acudir a esas páginas, además de a tantas otras (y teniendo siempre en cuenta la reserva de Baudelaire: “Mais cela ne concerne pas la *femme-mère*”) para hacerse una idea del pensamiento, tan poco popular como complejo y lúcido, del autor.

⁵⁸ Véase el extraordinario texto de *Mon cœur mis à nu*, XXX (Pl. I, págs. 695-696), así como el poema en prosa “Les Yeux des pauvres” (Pl. I, págs. 317-319), reproducido en la nota 16 de la introducción al presente volumen.

⁵⁹ No siempre las “citas” o las referencias de Baudelaire son precisas y exactas. Este parece ser el caso aquí: no sólo no consta que Joseph de Maistre pronunciase alguna vez una observación como la que Baudelaire nos refiere aquí, sino que su opinión (la de Maistre) resultaría más bien poco acorde con ella. Desde luego no era Joseph de Maistre un “feminista” *avant la lettre*, pero su concepción de la mujer, en la línea de una genuína, sincera y saludable dignificación cristiana, distaba mucho de la frivolidad de la afirmación de Baudelaire (quien, por lo demás, sabemos que compartía esa visión, o que por lo menos la contemplaba entre las muchas que convivían en su archicompleja relación con el bello sexo: véase la nota 57). Acerca de la tan extraordinaria como significativa admiración de Baudelaire por el gran Joseph de Maistre, recuérdese el conocido apunte de *Hygiène*: “De Maistre et Edgar Poe m’ont appris à raisonner” (Pl. I, pág. 669).

⁶⁰ Sir Joshua Reynolds (1723-1792) y sir Thomas Lawrence (1769-1830), los dos famosos pintores ingleses, y sin duda los que más lo fueron en tiempos de Baudelaire. Conocidos especialmente por su dominio del retrato, cultivaron ese género llegando a establecer con enorme fortuna un verdadero estilo, que les es peculiar (por lo demás, sin duda el “anglófilo” Guys debió estar perfectamente familiarizado con sus respectivas producciones). Véase por ejemplo lo que dice Baudelaire en el *Salon de 1846* (cap. IX: “Du portrait”): “Les chefs de l’école romantique sont Rembrandt, Reynolds, Lawrence” (Pl. II, pág. 464).

⁶¹ Véase *Les Paradis artificiels, Le Poème du haschisch*, cap. VII: “Chagrins d’enfance”: “...je veux dire que le goût précoce du monde féminin, mundus muliebris, de tout cet appareil ondo-

yant, scintillant et parfumé, fait les génies supérieurs” (Pl. I, pág. 499).

⁶² Véase el apunte de *Mon cœur mis à nu*, XXVII: “Un chapitre sur *La Toilette*. Moralité de la Toilette. Les bonheurs de la Toilette” (Pl. I, pág. 694), probable referencia a este capítulo. No hay que olvidar el carácter “satánico” de la *toilette*, al respecto recuérdense “Les Litanies de Satan”: “Toi qui mets dans les yeux et dans le cœur des filles / Le culte de la plaie et l’amour des guenilles, / O Satan, prends pitié de ma longue misère!” (Pl. I, pág. 125), y el poema en prosa “Les tentations” (Pl. I, págs. 307-310). Lo natural es inaceptable para el dandi, así (*Mon cœur mis à nu*, III): “La femme est le contraire du Dandy. (...) La femme est *naturelle*, c’est-à-dire abominable” (Pl. I, pág. 677).

⁶³ En todo este pasaje —y especialmente en este “odio” por el siglo XVIII— resuena el pensamiento de Joseph de Maistre (cf. nota 59). Sobre la cuestión del pecado original, véanse las siguientes referencias: *Les Misérables par Victor Hugo*: “Hélas! du Péché Originel, même après tant de progrès depuis si longtemps promis, il restera toujours bien assez de traces pour en constater l’immémoriale réalité!” (Pl. II, pág. 224); y *Mon cœur mis à nu*, XXXII: “Théorie de la vraie civilisation. Elle n’est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel” (Pl. I, pág. 697), así como la observación citada al final de la nota 17.

⁶⁴ Este periódico, publicación diaria sobre jurisprudencia y debates judiciales, aparece mencionado en diversas ocasiones en la obra de Baudelaire, y es que éste, como Stendhal (que no por casualidad afirmaba nada menos que: “Mon idéal de style est celui du Code Civil”), era un gran aficionado a la consulta regular de estos anales de la vida del mundo del vicio y del crimen (véase el texto correspondiente a la nota 26 del prólogo a la presente edición).

⁶⁵ El *Bal Valentino*, situado en la Rue Saint-Honoré, sala pública de baile (los llamaremos así), era el local invernal del *Bal Mabille*. Parece ser que Baudelaire era un asiduo frecuentador de los conciertos del *Casino Cadet*, que se encontraba en la Rue Cadet, esquina con Rue Faubourg-Montmartre. El *Prado* estaba ubicado en la plaza del Palais de Justice, posteriormente fue abierta una sucursal, el *Prado d'été*, en la Avenue de l'Observatoire. Hubo en París diversos cafés *Tivoli* a lo largo del siglo XIX; Baudelaire fue cliente del *Nouveau Tivoli Château-Rouge*, inaugurado en 1844, y que es repetidamente mencionado en sus *Carnets*. El *Jardin d'Idalie* era un conocido jardín público, cuyo baile fue trasladado, al comienzo de la Restauración y con el nombre de *Idalie*, a un sótano del Passage de l'Opéra. *Folie-Bouxière*, *Folie-Boutin*, *Folie-Richelieu*, conocidos bailes públicos de idénticas características. Existieron dos *Paphos* en el París de la época: uno en Clichy, y el otro, la *Rotonde de Paphos*, en la esquina del Boulevard du Temple con la Rue du Temple.

⁶⁶ Véase *Fusées*, II: "De la couleur violette (amour contenu, mystérieux, voilé, couleur de chanoinesse)" (Pl. I, pág. 650).

⁶⁷ *Les Caractères*, "Des femmes", 2. Baudelaire era un excelente conocedor (y por supuesto un admirador) de la magnífica obra de La Bruyère (sin duda demasiado olvidada hoy en día). Una vez más "los belgas" eran capaces de confirmarle en esa estima: "Haine de la Belgique contre toute littérature, et surtout contre La Bruyère" (*Pauvre Belgique!* Pl. II, pág. 873).

⁶⁸ En este sentido, véase *Fusées*, I: "Qu'est-ce que l'art? Prostitution" (Pl. I, pág. 649).

⁶⁹ La expresión es empleada por Juvenal en la *Sátira VI* sobre las mujeres.

⁷⁰ Sobre Eugène Lami, véase la nota 10.

⁷¹ Véase, sobre todo, *Fusées*, XV: "Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et

surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie, – et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet. L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines" (Pl. I, pág. 663).

⁷² Acerca de Deboucourt y los Saint Aubin, véase la nota 2; sobre Lami y Devéria, la nota 10, y sobre Gavarni, la 8.

Jean Michel Moreau, llamado Moreau el joven (1741-1814), pintor, dibujante y grabador. No demasiado dotado para la pintura, destacó gracias a la gracia y finura de sus dibujos y grabados. Excelente grabador de motivos de moda y "costumbristas", expuso asiduamente en los *Salons* desde 1781 hasta 1810. Nombrado académico en 1789, llegó a suceder en 1790 a Cochin como dibujante en el Cabinet du Roi. Su última etapa, de estilo más frío y sobrio, revela la influencia de David y de Vien. Realizó ilustraciones para un gran número de obras (Ovidio, Juvenal, Molière, La Fontaine, Corneille, Voltaire, Rousseau...), así como una larga serie de grabados sobre costumbres y vestidos para el *Monument du Costume*.

Antoine Charles Horace, Carle Vernet (1758-1836), pintor de historia y de animales, caricaturista y grabador. Hijo de Joseph Vernet, el importante pintor de marinas. Muy afectado, tanto profesional como personalmente, por la Revolución, durante el Consulado se dedicó sobre todo a la pintura de batallas, sacando así provecho de su dominio en el dibujo de caballos; la pintura más famosa de esta etapa es *La Bataille de Marengo*. Con la Restauración, y terminadas las batallas, los temas más queridos del pintor vuelven a estar de moda: Carle Vernet destacará en la rea-

lización de grabados (aunque también de pinturas) sobre la vida lujosa, pacífica y amable, sobre las costumbres más o menos galantes del que fue verdaderamente su mundo. Recordemos sus piezas sobre temas de caza (*Accident de Chasse, L'Amazone égarée, Le chasseur emporté par les chevaux*), y sobre carreras de caballos (*Avant le départ, Faux Départ, Les Apprêts d'une Chasse*).

*Se terminó de imprimir
en Artes Gráficas Soler, S. A.,
de la ciudad de Valencia,
el 15 de febrero de 1995*