

Corot. Paisaje con Figuras.



BAUDELAIRE, CRÍTICO DE ARTE: TRADICIÓN Y MODERNIDAD

Victoria Combalia

Voy a hablar de Baudelaire como crítico de arte, abordando hoy tan sólo uno de los innumerables aspectos contenidos en sus críticas artísticas. Se trata para decirlo en pocas palabras, de discernir qué nociones y juicios de valor Baudelaire aporta en su crítica que hoy podemos calificar de modernos, y qué apreciaciones hoy podemos juzgar como deudoras aún de la tradición

Baudelaire es, como se sabe, el defensor de una crítica «divertida y poética (...)», una crítica «parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero el que abra más horizontes». (Salón de 1846.)

Baudelaire confirma, en sus magníficos textos, todos estos requisitos. Y si en el ser apasionado o parcial no fue el único, ya que una mirada a los críticos de su época nos da la medida de la agresividad crónica y la virulencia de sus compañeros (Thoré, Champfleury, Auguste Vitu o Théodore de Banville), lo cierto es que en cuanto a abrir más horizontes supera a todos sus coetáneos con creces. Las limitaciones a que se vio sometido a la hora de publicar hicieron que intercalara, en sus comentarios a los Salones, de alcance más general, teórico, ideas estéticas y apreciaciones que inauguran problemas nuevos, criterios nuevos, a la hora de analizar las obras de arte: el Salón de 1846 es un buen ejemplo de ello: se suscitan en él la naturaleza de la crítica, se alude a la dicotomía entre el Norte, colorista, imaginativo, idealista, y el Sur, realista («brutal y positivo»); se apunta un precedente de la teoría formalista, se habla de la correspondencia entre colores, sonidos y perfumes (citando a Hoffmann), de la necesidad de la luz interior (hablando de Delacroix); de la coherencia de toda buena obra de arte; un cuadro es una máquina donde todos los sistemas son inteligibles para un ojo ejercitado; donde todo tiene su razón de ser si el cuadro es bueno», de la necesidad de síntesis («sacrificar sin cesar el detalle al conjunto»), de los tres tipos de dibujo, de la *naïveté*, del progreso en el arte, del ideal y del *decorum*, del temperamento (citando a Stendhal), de la importancia que un tema adquiere en la obra de un artista (así Ingres y el tema de las mujeres) del *chic* y del *poncif*, del artista ecléctico («su obra no deja recuerdo»), del problema del maestro (el genio) y los seguidores; del heroísmo de la vida moderna, y de lo eterno y de lo transitorio en el arte. Todo ello en un único Salón, el del 46, que a decir verdad contiene *in nuce*, el auténtico corpus de sus ideas. En el Salón del 45, en cambio, cumple con el encargo: analiza la obra de innumerables pintores secundarios (a veces en una sola línea), alaba a los burgueses —seguramente con ironía— y lo termina, eso sí, citando ya el heroísmo de la vida moderna y deseando que al año siguiente pueda celebrar la llegada de lo nuevo.

Ante la magnitud de la obra crítica de Baudelaire y el espacio y tiempo de que disponemos, vamos a centrarnos hoy, como ya hemos anunciado, en aquellos conceptos y criterios que revelan la modernidad de su crítica y en aquellos otros, en cambio, que denotan un seguimiento de la tradición.

* Esta charla constituye una primera aproximación, aún bastante provisional, al tema. La autora prepara actualmente una edición crítica, en lengua castellana, de los textos baudelairianos sobre arte.

En primer lugar, y como uno de los rasgos que incluyen a Baudelaire dentro de la modernidad, aparece su crítica al cliché y al tópico o *poncif*. Estas ideas, como ha señalado Allan Bowness, no son originales de Baudelaire; eran lugares comunes en los *ateliers* de artistas y en cenáculos de escritores del momento. Pero Baudelaire de algún modo, los expresa mejor que nadie:

«Lo chic es el abuso de la memoria; lo chic es más bien una memoria de la mano que una memoria del cerebro. El tópico, en estrecha relación con lo chic, es el resumen de las ideas vulgares y banales que se hacen acerca de seres y cosas.»

En segundo lugar, la *naïveté*, que literalmente podríamos traducir por *ingenuidad*. El concepto procede de Diderot, maestro admirado, y ya aparece en Baudelaire en el Salón de 1845, su primer escrito sobre arte. Champfleury emplea el término como sinónimo de ingenuidad, apreciada por él en el arte infantil y popular, y que él toma del suizo Töpffer, defensor del arte infantil y primitivo, autor de un tratado de fisionomía (1845). Ingenuidad, sobre todo, como contrario a afectación, (desde Rousseau, lo opuesto al refinamiento no es la crudeza, sino la simplicidad, la espontaneidad, la sinceridad). En Baudelaire, en cambio, el concepto —aun siendo también éste— es más resbaladizo, más amplio, más complejo.

«Hay que entender por la ingenuidad del genio la ciencia del *métier* combinada con el *conócete a ti mismo*, pero ciencia modesta otorgando el papel principal al temperamento» (Salón de 1846).

Y más adelante hablará de «la duda o la ausencia de fe y de ingenuidad» (...).

La ingenuidad es comparada, pues, en cierto modo, a la fe, a la decisión y también al temperamento (es decir, la idea stendheliana, romántica, de expresión de uno mismo), por tanto, a la sinceridad expresiva. «Todo artista no exalta más que a sí mismo», dirá Baudelaire en su recesión del Salón de 1855.

El tener concepto que aparece en Baudelaire, en ocasiones relacionado con el de ingenuidad, es el de *síntesis*. Así, en su defensa de Delacroix y su comparación con Víctor Hugo, dirá que Hugo «empieza por el detalle, el otro por la inteligencia íntima del tema». Delacroix, además, sacrifica «sin cesar el detalle al conjunto».

Cuando una obra reproduce el pensamiento íntimo del artista, dirá también el poeta, es necesario que (el artista) cumpla con rapidez servil las órdenes divinas del cuadro, que la ejecución sea más rápida. Baudelaire alaba el «buen razonamiento» de un cuadro cuya consecución lógica es rápida, pero no por ello azarosa. «Algo felizmente encontrado es la simple consecuencia de un buen razonamiento, del que a menudo nos saltamos las deducciones intermedias», dice en 1846. «Un buen cuadro ha de ser producido como un mundo» (Salón 1859), no como los de H. Vernet y Paul Delaroche, tratados por partes. Cabría recordar aquí que el procedimiento por partes era una rémora del método académico, aunque deberíamos señalar que, en la *École des Beaux Arts*, el

paso al modelo natural suponía el paso a una visión de conjunto mediante dibujos rápidos de la pose del modelo y sin detalles.

La apreciación de Baudelaire implica, pues, la obra como un cosmos, como un conjunto, como un todo interrelacionado; una buena obra de arte ha de desterrar el detalle y lo trivial. Sin embargo, «particularizar demasiado o generalizar demasiado impiden el recuadro», «el ideal absoluto es una tontería» (Salón 1846).

La infancia, o mejor, la *inocencia* voluntariamente recobrada, es el cuarto concepto moderno que Baudelaire suscita en sus textos. *Naïveté* (ingenuidad), síntesis e infancia son conceptos irianos que pueden, a su vez, interrelacionarse. La posible relación puede establecerse a propósito de Constantin Guys, quien según Baudelaire «dibujaba como un bárbaro, como un niño (...) He visto un buen número de estos grabados primitivos (...) Hoy, M.G. (...) no ha conservado de su primera ingenuidad más que lo necesario para añadir a sus ricas facultades un condimento inesperado.» (*La peintre de la vie moderne*, 1863). Acto seguido Baudelaire establece una comparación entre el niño, «qui voit tout en nouveauté» y el genio, que no es más que «*L'enfance retrouvée à volonté*», es decir, con un espíritu analítico y consciente. La mirada infantil es vista por Baudelaire como más aguda, más intensa, viéndolo todo como por primera vez: frescura de la mirada, espontaneidad de la percepción y, podría añadirse, mirada inocente, limpia, ingenua, aquella para la cual «ningún aspecto de la vida está embotado (emoussée)». Al final de *Le peintre de la vie moderne*, esta relación entre ingenuidad, infancia y genio se hace más estrecha; volviendo a hablar de Constantin Guys, Baudelaire dirá: «Todos los materiales que la memoria ha amontonado se clasifican, se ordenan, se armonizan y sufren esta idealización forzada que es el resultado de una percepción *infantil*, es decir, de una percepción aguda, mágica a fuerza de ingenuidad!» ¿Es la «idealización forzada» una expresión de síntesis? Inmediatamente después de este párrafo, Baudelaire enunciará su famosa declaración sobre la modernidad, que es la unión de lo transitorio y fugitivo con lo eterno o inmutable. ¿Cuál es este elemento eterno e inmutable, que ha de ir conjugado con los gestos y la apariencia de cada época? «Desgracia a quien estudie en la antigüedad algo más que el arte puro, la lógica, el método general!», dice Baudelaire unas líneas más adelante. ¿Podemos inducir que el elemento perenne e inmutable es la lógica de la composición, el aspecto constructivo de un cuadro, su armazón, por así decirlo, formal? Significativamente, el próximo apartado se titula *El arte mnemotécnico*, en el que Baudelaire habla de «una barbarie inevitable, sintética, infantil, que permanece a menudo visible en un arte perfecto (mejicano, egipcio o ninivita), y que se deriva de ver las cosas en grandeza, de considerarlas sobre todo bajo el efecto de conjunto. No es superfluo observar aquí que muchas personas han acusado de barbarie a todos los pintores cuya mirada es sintética y abreviadora, por ejemplo, M. Corot, que se aplica primeramente en trazar las líneas principales de un paisaje, su osamenta y su fisonomía.» Así, en una frase que precede al interés de los cubistas por el arte negro, quienes admiraron en

él su capacidad de síntesis o de construcción imaginaria, Baudelaire establecerá ya un puente afirmativo entre arte primitivo y artistas modernos, que construyen como Corot, o que «marcan con una energía instintiva los puntos culminantes o luminosos de un objetivo» (como Guys). Si bien es cierto, como señala Meyer Schapiro, (*Modern Art, 19th and 20th Centuries*, New York, Braziller, 1978, p. 81) que en Baudelaire encontramos también la afirmación de que «la simplificación en el dibujo es una monstruosidad», no es menos cierto que la relación entre arte primitivo y capacidad de síntesis de Corot es una aproximación muy moderna. Además, cuando Baudelaire ataca, en *El arte moderno y la fotografía*, a los pintores franceses por su gusto exclusivo de lo Verdadero por encima del de lo Bello, opondrá el juicio *analítico* de su país a una manera de juzgar o de sentir *sintética* propia de otros pueblos. Y si en *Del ideal y del modelo* (1846) afirma que «el gusto exclusivo por lo simple conduce al artista necio a la imitación del mismo tipo», inmediatamente después afirmará «el arte es una mnemotecnia de lo bello».

El quinto concepto introducido por Baudelaire, si bien nunca directamente, es el de la autonomía del arte. Así, por ejemplo, existen frases que parecen ser precedentes de lo que podríamos llamar la teoría formalista, y que curiosamente no se han citado tanto como la famosa sentencia de Maurice Denis.

1) «La pintura sólo es interesante por el color y por la forma» (1846).

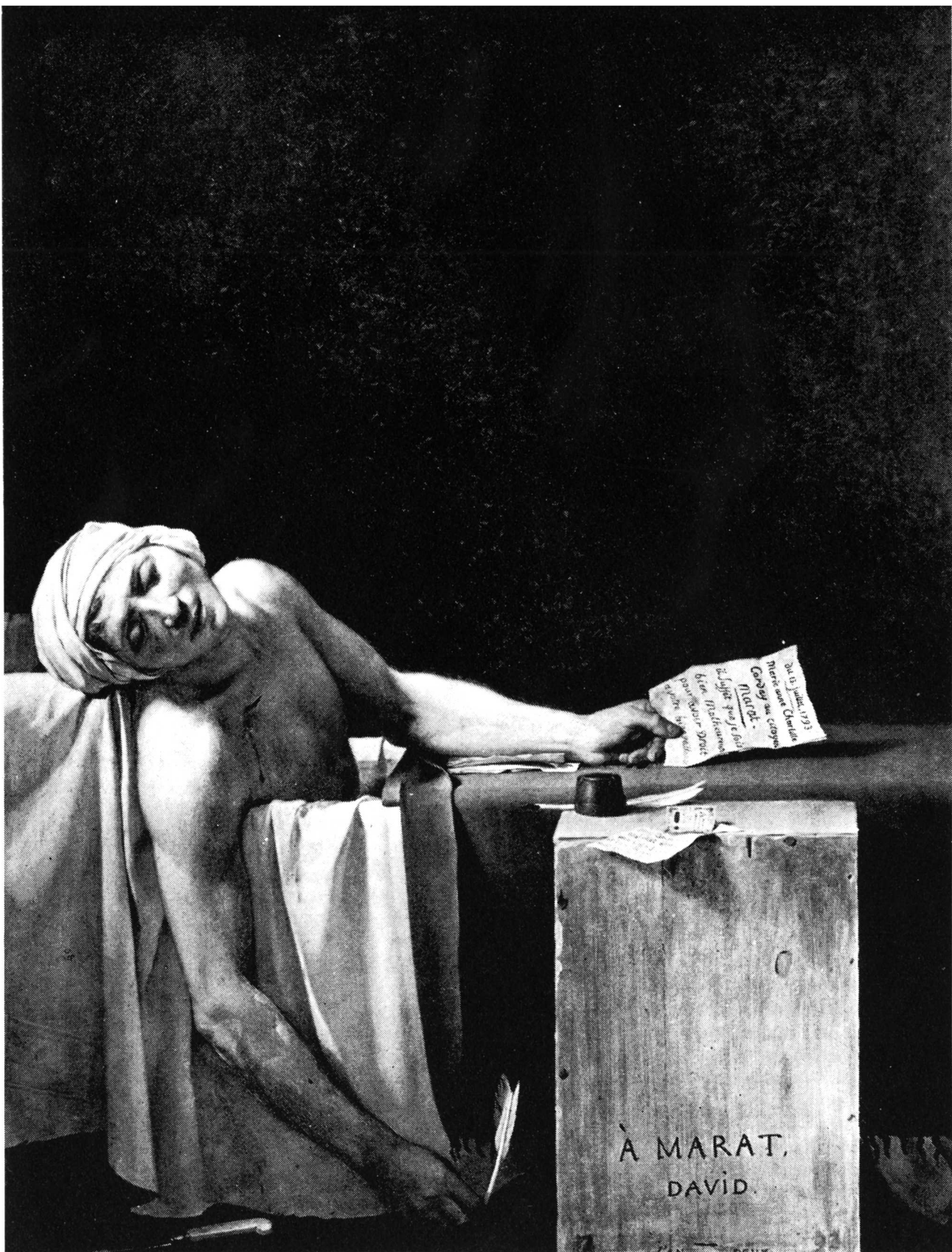
2) «La buena manera de saber si un cuadro es melodioso consiste en mirar desde bastante lejos para no comprender nada ni del tema ni de las líneas» (1846).

La segunda frase parece anunciar la estética de los impresionistas y aquella anécdota de Kandinsky contemplando un cuadro del revés y maravillándose del juego de colores y formas, sin «ver» el tema.

Este interés por lo específicamente pictórico está, a su vez, relacionado con su rechazo y censura al arte que subordina la forma al pensamiento. En su *L'Art philosophique*, cuya redacción no es definitiva y cuyo proyecto le ocupó a su autor casi diez años (quizás iniciado en 1855?), Baudelaire denuncia a aquellos pintores que «subordinan el arte al razonamiento», o «pintores filósofos» como Jaumot, Chenavard... Recordemos que otros títulos para ese ensayo eran los «Pintores que piensan», «los pintores idealistas» y «La pintura didáctica».

Este arte (en el que incluye a los nazarenos alemanes) quiere reemplazar al libro, rivalizar con la imprenta para enseñar historia, moral y filosofía. El arte, dirá, «cuanto más se subordina a la filosofía, más se remonta al jeroglífico infantil». Por el contrario, «cuanto más se separe de las enseñanzas, más ascenderá a la belleza pura y desinteresada» (he aquí, pues, un eco kantiano).

Baudelaire, en su ataque a lo que para él no es específico del arte, se revela profundamente moderno. Desde que Lessing separa, en su *Laocoonte*, la pintura de la poesía, las artes visuales van delimitando —fenómeno típico de la especialización moderna— su campo de acción. Estas características serán palpables ya en los escri-



David. A Marat.

tos de Winckelmann y Mengs —no tan morales como a primera vista parecen— y cristalizarán, con una mayor profundidad teórica, en la estética kantiana.

Ahora bien, lejos está Baudelaire de promover una pintura hecha tan solo de colores y formas, impensable para la época. Las cualidades que han de acompañar a los aspectos formales son la *naïveté* y el temperamento y, sobre todo, la *reina de las facultades*, es decir, la imaginación. En cuanto al tema, campo de batalla de la modernidad (con su maniático énfasis en suprimir su importancia), Baudelaire, hablando del paisaje, lo alaba (1855?):

«Verá, querido amigo, que no puedo considerar la elección del tema como algo indiferente. (...) creo que el tema, para el artista, forma parte de su genio y que para mí, bárbaro a pesar de todo, forma parte del placer».

En el Salón de 1859, en efecto, Baudelaire analiza los cuadros de paisaje y topa con los creadores del paisaje moderno, es decir, los pintores de la escuela de Barbizon. Allí se revela uno de sus aspectos tradicionales: es incapaz de ver en el *non-fini* (que, sin embargo, aprecia en Delacroix) un rasgo de modernidad. Bien al contrario, ve «una falta de solidez» (al hablar, por ejemplo, de Daubigny). Rousseau, dice, «cae en el famoso defecto moderno, que nace del amor ciego por la naturaleza. (...) toma un simple boceto (*étude*) por una composición».

Frente a lo que se evapora (Daubigny, Rousseau), Baudelaire aprecia a Corot, porque «ha conservado el sentimiento profundo de la construcción, que observa el valor proporcional de cada detalle en el conjunto».

Cierto que en Boudin, de cuyos estudios al pastel dirá, por un lado, que son «bellezas meteorológicas», por otro reconocerá que todas aquellas inmensidades rosas y verdes, las tinieblas caóticas, los firmamentos de satén negro o violeta, se le subieron al cerebro «como una bebida opilense o como la elocuencia del opio» y, como resignándose, dirá que el hombre siempre contempla al hombre con placer, y que la inclusión de figuras siempre proporciona popularidad, lo cual era entonces cierto.

En resumen, Baudelaire puede apreciar a Corot por su andamiaje constructivo, es decir, clásico, de la composición, mientras se reconoce «bárbaro» al necesitar de la figura humana en el paisaje y desconcertado ante la falta de cualidades vaporosas, (*périllantes*, magnífico adjetivo!) y sacudidas, movidas, sinónimo de «desenfocadas» (*ballotées*) del paisaje que precede al impresionismo. Ahora, además, las ruinas del paisaje romántico, el de su juventud, pero lo reconoce con un imperativo de hábito.

Los paisajistas modernos son demasiado hervíboros, dirá; y lo que echa en falta es «la belleza sobrenatural de los paisajes de Delacroix», o la «magnífica imaginación» de los dibujos de Victor Hugo. Prefiere «la mentira a la verdad escueta»; prefiere, en suma, la imaginación.

La imaginación nos lleva a lo que para Baudelaire es su contrario, el realismo.

Aquí el problema es, una vez más, el del encadenamiento de sutiles matices. Baudelaire, junto a Champ-

fleury y Thoré, críticos defensores del realismo, distingue nítidamente la importancia de la historia real, de la del *pastiche* y de la cita. (Salón de 1859: «Los falsos amantes de lo antiguo, los falsos amantes del estilo, es decir, todos los hombres que por su impotencia han elevado el tópico a los honores del estilo.») No sólo eso: la historia del presente, el heroísmo de la vida actual, es una característica de la modernidad.

En su análisis de los pintores del Salón de 1845, Baudelaire no ataca al género: sus comentarios son ante todo formales, juicios de valores; se queja de las leyendas en los cuadros (es decir, de los títulos sumamente narrativos) pero anuncia: «el verdadero pintor será quien sabrá arrancar a la vida actual su lado épico y hacernos comprender, con el color o el dibujo, cuán grandes y poéticos somos con nuestras corbatas y nuestras botas enceradas. En el Salón de 1859, hablando de Gerôme, no recrimina su «espíritu curioso de pasado», sino la subordinación de la pura pintura a la erudición. También en el Salón de 1859 critica «las tonterías y falsedades hábilmente construidas». La «pequeñez, la puerilidad, la falta de curiosidad, la calma de la fatuidad han reemplazado al ardor, a la nobleza y a la turbulenta ambición» de los pintores del pasado. Baudelaire busca, en definitiva, el clasicismo de la modernidad; hubiera comprendido a Cézanne y a su famosa frase:

«J'ai voulu faire de l'impressionisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées.»

Para el poeta, en efecto, «todas las bellezas contienen algo de eterno y algo transitorio, de absoluto y de particular. La belleza absoluta y eterna no existe, o más bien no es más que una abstracción descremada en la superficie general de las bellezas diversas. El elemento particular de cada belleza procede de las pasiones». Si esta famosa sentencia es de 1846, en *Le peintre de la vie moderne*, aparecido en *Le Figaro* en 1863, variará ligera pero significativamente la frase:

«Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cualidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por partes o todo a la vez, la época, la moda, la moral, la pasión.»

Al carácter aún romántico de lo particular reflejado en las pasiones añade ahora «la época, la moda y la moral». Esta dualidad del arte es una consecuencia directa de la dualidad del hombre, como sucede con el alma y el cuerpo, añadirá.

Extraer lo eterno de lo transitorio, ahí reside la modernidad que Baudelaire otorga, erróneamente para nuestra apreciación actual, a las obras de Constantin Guys. «Si olvidamos el elemento transitorio, fugitivo» («el peinado, el gesto, la mirada y hasta la sonrisa» de una época) «caemos en el vacío de una belleza abstracta e indefinible.»

Ya en su apreciación del *Marat* de David (en 1846), Baudelaire apreciaba «todos estos detalles que son históricos y reales», y decía:



Mabille. Au ball.

«Por un *tour de force* extraño que hace de esta pintura la obra maestra de David y una de las grandes *curiosidades del arte moderno*, esta obra no tiene nada de trivial ni de innoble.»

«Cruel como la naturaleza —añadirá— este cuadro posee todo el perfume del ideal.»

Baudelaire es, en este sentido, genial y precursor. El *Marat* es una pintura de historia, con su idealización y naturalismo propios de la pintura de historia del siglo XIX, pero con dos cualidades modernas: habla de un hecho reciente y posee capacidad de síntesis (como, por otro lado, la posee toda la pintura clásica). Nada hay en él ni del exotismo ni de la prodigalidad de detalles de la pintura *pompier* posterior. Y Baudelaire la ve moderna como podría haber visto a la pintura de historia contemporánea realizada por Courbet.

Ante el realismo de su amigo y de su escuela, sin embargo, Baudelaire les recrimina un ciego y parcial amor a la naturaleza, les recrimina un positivismo estrecho.

De Courbet dirá en 1855 que es «un obrero poderoso, una salvaje y paciente voluntad» (...) y que comparte, con Ingres, un «espíritu de sectario, de masacrador de facultades» (la comparación con Ingres es muy audaz, aunque lamentablemente no podemos comentarla aquí).

Courbet lo sacrifica todo, dirá, a la naturaleza exterior, positiva, inmediata. Varios años más tarde, en 1862, en *Pintores y aguafortistas*, le reconoce a Courbet el «haber restablecido el gusto por la simplicidad y por la franqueza y el amor desinteresado, absoluto, por la pintura».

Efectivamente, mi opinión es que las consideraciones de Baudelaire varían ligeramente con el paso de los años. En 1855 y en 1859 sus críticas al realismo son acérrimas: los pintores sin imaginación copian del diccionario de la naturaleza (Delacroix, en cambio, «extraerá los elementos que componen una frase»). Los paisajistas, «a fuerza de contemplar, olvidan sentir y pensar». No quieren mostrar su personalidad, añadirá. Pues la naturaleza, para Baudelaire, como para Delacroix, «no es más que una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar».

Y así, Baudelaire escribe que un hombre de imaginación podría responder a los realistas diciendo:

«La naturaleza es fea, prefiero los monstruos de mi fantasía a la trivialidad positiva.»

En *El aguafuerte está de moda* (1862), en cambio, veamos cuáles son sus juicios sobre otros pintores realistas, o sobre paisajistas modernos. De Legros citará sus «vastos y audaces aguafuertes»; calificará a las obras de Bonvin de «laboriosas, firmes y minuciosas». Jonking, por su parte, «ha confiado en sus planchas —dice—, el secreto de sus ensoñaciones, singulares abreviaturas de

su pintura, croquis que sabrán leer todos los amantes habituados a descifrar el alma de un pintor en sus más rápidos garabatos». Y añadirá: «garabato es el término de que se servía, un poco a la ligera, el audaz Diderot para caracterizar a los aguafuertes de Rembrandt».

Quizás Baudelaire estuviera recordando aquel magnífico comentario de Diderot sobre el boceto: «en arte, cuanto más vaga es la expresión, más lugar hay para el juego de la imaginación. (...) En una pintura puedo percibir claramente un solo tema, pero en un boceto, cuántas cosas puedo imaginar que tan sólo están tenuamente indicadas!». Es en el siglo XVIII, en efecto, cuando la concepción pragmática, simplemente utilitaria del boceto, se amplía a la de que el boceto contiene pictóricamente la inspiración espontánea o la idea original del artista. Así Limierre (en 1770) dirá:

«Le moment du génie est celui de l'esquisse c'est là qu'on voit la verve et la chaleur du plan.»

En *Peintres et aquafortistes* (1862), Baudelaire, así, reconocerá claramente que la reacción positivista de un Coubert era necesaria. Acto seguido, alabará a Legros (autor de *El ex-voto*) y a Manet (a propósito de su *Guitarista*). «Ambos unen, a un gusto decidido por la realidad, la realidad moderna —lo que es ya un buen síntoma— una imaginación viva y amplia, sensible, audaz, sin la cual, es necesario decirlo, todas las mejores facultades no son más que servidores sin amo, agentes sin gobierno.» Lo que sucede es que, puestos a encontrar más virtudes que en ningún otro artista, Baudelaire las encuentra en Méryon, grabador excelente por cierto, autor de unas vistas de París de gusto romántico. En él ve nuestro poeta representada la solemnidad natural de una gran capital, París, con «sus majestades de piedra acumulada (...), sus obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento (...) sus prodigiosos andamios de monumentos en reparación», etc.

Para terminar, deberíamos situar la poética de Baudelaire respecto a su época. En tanto que creador formado en el romanticismo, Baudelaire es deudor de esta propia poética *también* en relación a las artes plásticas. Ello no le impide decir que el crítico ha de estar abierto a todas las tendencias; su agudeza, su inteligencia y la evolución del propio arte francés le hacen, de hecho, variar ligeramente sus apreciaciones. Su gran héroe, sin embargo, será Delacroix, como el Romanticismo, al menos en 1846, es para él sinónimo de arte moderno. En *El pintor de la vida moderna* alaba en cambio, la fugacidad de la impresión, la rapidez de la ejecución, la percepción de la fantasía real de la vida. Precedente de la estética simbolista en literatura, Baudelaire no tuvo tiempo de ver las creaciones que denominamos asimismo simbolistas en artes plásticas. Nació en 1821 y murió en 1867. ¿Hubiera apreciado la estética de Redon, la de Maurice Denis, o hubiera encontrado en ellos un abuso del jeroglífico?



Baudelaire, 1863.



Peint et Gravé par Manet 1862.



Imp. A. Salmon.