

CÉZANNE Y BAUDELAIRE: MODELOS DE MODERNIDAD

María Elena Muñoz

Resumen

El texto que sigue busca analizar en qué puntos coinciden y de qué modo difieren las concepciones artísticas de dos figuras comprometidas con la emergencia del arte moderno: Baudelaire, quien afinó tan precisamente el concepto de modernidad, y Paul Cézanne, considerado como el gran precursor de la pintura moderna. Ambos constituyen modelos de modernidad, en principio opuestos, pero en realidad bastante más afines de lo que se puede pensar. En particular, lo que será examinado son las formas en que ambos conciben la idea de modelo y el modo en que piensan la relación arte y naturaleza.

Palabras Clave: Modernidad, modelo, pintura, imaginación, sensación

Abstract

The text that follows intend to analyze which are the coincident points and which are the different aspects in the art conceptions of Baudelaire and Cézanne, both seminal figures in the emergence of modern art. Cézanne and Baudelaire constitute models of modernity that can be considered opposite in some way but can also viewed as similar in other. Particularly, is going to be examined the mode in which both think the role of the model and the relationship between art and nature. Key Words: Modernity, model, painting, imagination, sensation.

I

Charles Baudelaire no conoció a Paul Cézanne. Nunca tuvo noticias de su obra y es probable que ni siquiera se haya enterado de su existencia. Para la fecha en que el poeta murió (1867) el pintor era todavía un principiante que estaba muy lejos de alcanzar su cúspide pictórica. Cézanne, en cambio, sí conoció a Baudelaire. En efecto, fue un gran admirador de su trabajo poético y, según dicen, mantenía siempre a mano un ejemplar de *Les Fleurs du Mal* del cual podía recitar de memoria algunos de sus poemas¹. Su favorito era *La charogne* (La carroña), el cual dicen, recitaba de

¹ El joven poeta Leo Languier conoció a Cézanne en 1902 cuando realizaba su servicio militar en Aix. Él cuenta que una vez que terminó su estadía, el pintor le obsequió como muestra de

memoria. Se dice también – y no hay por qué dudarlo- que leyó atentamente su obra crítica. Ambos vivieron conflictuados por los avatares de la vida moderna: ambos fueron modernos en disputa con la modernización. “Condenados a la modernidad”², cada uno a su modo Baudelaire y Cézanne se opusieron al progreso, fórmula burguesa, responsable de un mundo que se precipitaba directo a la decadencia. El conflicto, la resistencia respecto de la vida moderna burguesa, se aprecia en ellos como un rasgo fundamental, como parte de su propio ser modernos. Es una pesadumbre con la que ambos cargan³. Baudelaire permanece en la ciudad, ese París remodelado del Segundo Imperio, viviendo como un solitario sumergido entre la multitud; Cézanne, en cambio, se retira a la quieta vida de la provincia. Nativo de *Aix-en-Provence*, le incomodaba el espectáculo triunfante de la modernización que París protagonizó durante la segunda mitad del siglo XIX. Detestaba la agitación de las ciudades, la electricidad, las máquinas a vapor, el alumbrado a gas y todo lo que esos adelantos implicaban en la vida de las personas⁴. Prefirió huir del escenario de ese detestable “fanal oscuro”, para refugiarse en la naturaleza, en la sencillez de la vida provinciana.

Dada su opción por el retiro, dada su decisión de huir de la aceleración y las aglomeraciones y su convicción de pintar frente al natural, difícilmente se podría afirmar que Cézanne -el mismo que repetidamente fuera llamado padre de la mo-

su aprecio su propio ejemplar de las Flores del mal. El libro, de encuadernación rústica, estaba cubierto de manchas de óleo y tenía marcada una lista de los poemas favoritos de Cézanne: Los faros, Don Juan en los infiernos, El ideal, Los gatos, El muerto alegre, La carroña, El gusto de la nada (Doran 1980: 35). También Gasquet se refirió a su aprecio por el poeta: “Su Baudelaire, desencuadernado, hecho jirones, andaba siempre por allí, al alcance de la mano”. Gasquet (2009:136).

2 “Baudelaire no estaba entre los que creían en el progreso: fue condenado a la modernidad. La paradoja más íntima de la modernidad es que la pasión del presente con la que se identifica ha de entenderse también como un calvario [...] Supóngase un artista que esté siempre, espiritualmente en estado de convalecencia, dice Baudelaire al describir al artista moderno [...] O supóngase a un niño El niño ve todo como novedad; siempre está embriagado. Mañana, convalecencia, embriaguez, paraísos artificiales, convalecencia sin fin, infancia sin mañana. La modernidad baudelariana es siempre inseparable de la decadencia y de la desesperación”. Compagnon (1993:27).

3 “Queda aún un error muy a la moda, del que quiero protegerme como del infierno. Me estoy refiriendo a la idea de progreso. Ese fanal oscuro, invención del filosofismo actual, patentado sin garantía de la Naturaleza o de la Divinidad, esa linterna moderna arroja tinieblas sobre los objetos del conocimiento; la libertad se desvanece, el castigo desaparece. Quien quiera ver claro en la historia debe ante todo apagar ese pérfido fanal”. Baudelaire (1999: 203). Esta afirmación de Baudelaire fue proferida con ocasión de la Exposición Universal de 1855, impulsada por Napoleón III, con el objeto de celebrar a la industria, especialmente los avances alcanzados por Francia en materia tecnológica. La Exposición también contó con un Salón de Bellas Artes donde se mostraron más de cinco mil obras de diversos artistas europeos, pero donde los protagonistas fueron Ingres y Delacroix, representantes de posiciones antagónicas respecto de la pintura: clásico el primero, moderno (romántico) el segundo del cual el poeta era ferviente admirador.

4 En una carta dirigida a su sobrina Paule Conil expresa este sentir. “Por desgracia lo que algunos llaman progreso no es más que la invasión de los bípedos, que no paran hasta transformar todo en andenes odiosos con farolas de gas - y lo que es peor todavía- con alumbrado eléctrico. ¡En qué tiempos nos ha tocado vivir!”. Cézanne (1991: 361).

modernidad pictórica- fuese “un pintor de la vida moderna”. Si como dijo Baudelaire, “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 2009:38), entonces tendríamos que reconocer que la pintura de Cézanne se ubicaría más bien en la segunda de estas mitades, la que describe, precisamente, lo no moderno. No obstante, lo que Baudelaire implica es que la modernidad no es solo “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”, sino que también incorpora aquellos aspectos de lo eterno y lo inmutable, es decir, aquella otra mitad sin la cual el arte sería incompleto.

Por otro lado, Baudelaire rechaza tajantemente a la naturaleza como referente del arte, mientras que Cézanne no se cansa de repetir que el pintor no puede, por ningún motivo, dejar de atenderla⁵. El artista debe leer el modelo, dice Cézanne; el artista debe prescindir del modelo, dice Baudelaire. Estas dos indicaciones sugieren que entre la modernidad baudelariana y una obra –como la de Cézanne- reconocida casi incuestionablemente como fuente de la modernidad pictórica, se advierte una clara divergencia.

El poeta publicó el ensayo donde aparece la tan célebre y recurrida sentencia el año 1863, mismo año en que su amigo cercano Edouard Manet presentó en el Salón de los Rechazados su decisiva obra *Le déjeuner sur l'herbe*. Era esa una fecha en que todavía no germinaba el anti-academicismo impresionista, época en que el joven Cézanne tímidamente se estaba incorporando al mundo del arte. Curiosamente o no, el artista que motiva las palabras de Baudelaire, aquel que describe como “el pintor de la vida moderna”, no es el provocador Manet, cuya obra pictórica sintoniza en muchos sentidos con la obra poética de Baudelaire, sino Constantin Guys, un artista menor, de segunda fila, inscrito básicamente como ilustrador. Las primeras versiones del ensayo que Baudelaire empezó a escribir en 1859 y que envió a varias revistas y periódicos antes de que fuera finalmente publicado en *Le Figaro* en noviembre de 1863, llevaban el título de El pintor de la modernidad (*Le peintre de la modernité*), con el subtítulo Constantin Guys de Sainte Hélène. Aparentemente el cambio de “pintor de la modernidad” a “pintor de la vida moderna” fue sugerido por el editor del periódico, ya que la palabra modernidad (*modernité*) no existía en el diccionario de la lengua francesa. La posterior omisión del nombre del artista fue un requerimiento del mismo Guys.

II

[El Sr. G.]... ha buscado por todas partes la belleza pasajera y fugaz, de

5 En carta a Bernard, Cézanne dice: “Perdone que siempre vuelva sobre lo mismo; pero yo creo que el desarrollo lógico de lo que vemos y sentimos mediante el estudio de la naturaleza, aun cuando uno tenga que preocuparse de los procedimientos pertinentes, procedimientos que no son para nosotros más que simples medios para llegar a hacer sentir al público lo que nosotros mismos sentimos y para hacernos aceptar. Los grandes que admiramos debieron hacer esto mismo” (Cézanne, 1991. 367).

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 (Baudelaire 2009: 69).

Guys es para Baudelaire el pintor de la modernidad o de la vida moderna más que nada por la elección de sus temas, y no tanto por sus innovaciones formales; de ahí que para la posteridad resulte difícil identificarlo como un pintor moderno por cuanto no exhibe su trabajo mayores transformaciones en los modos de representación. En efecto, habría que observar que la opción por el trazo ágil, por lo abocetado de la factura, no corresponde en Guys a una intención de renovar el lenguaje de lo pictórico ya que él mismo no se consideraba artista sino ilustrador; por lo tanto, su ámbito de operación no era el de las bellas artes. Baudelaire lo destaca por la destreza con que representa la vida moderna, la actualidad, o en un sentido más preciso, la contemporaneidad. En Guys, Baudelaire alaba “la pintura de la realidad moderna y no la realidad de la pintura moderna”; lo que le interesa es la conciencia del acontecer presente que los dibujos de Guys ilustran más que los modos o los procedimientos empleados. Guys busca la modernidad para poder representarla, deja con ello atrás el pasado como objeto de la representación, todavía muy frecuente en el ámbito de las bellas artes. Guys prefiere la calle al estudio, la belleza pasajera y contingente a la belleza ideal; su soporte son los periódicos y las revistas; el lugar de su obra no es el museo.

Baudelaire también admira a Guys porque representaba esa vida moderna de una forma inocente, propia de alguien que carecía de entrenamiento técnico en el arte de la pintura. La modalidad, la factura, producto de esa inocencia, era rápida y eficiente para dar cuenta del flujo huidizo de la ciudad. Las postales legadas por Guys son obra de una rápida confección, productos de una habilidad innata que le permitía captar vigorosamente el temple de la vida moderna. Por lo mismo, su obra se compone mayoritariamente de acuarelas y dibujos, medios que eran más propicios para los fines de registrar la vida que pasaba, a diferencia del óleo que como sabemos, requiere tiempo y paciencia, por lo menos hasta que los impresionistas probaran otra cosa. El Sr. G. obedece a la impresión ligera pero atenta del mundo que lo rodea porque como “un niño ve todo como una novedad, está siempre embriagado” (Baudelaire 2009:34).

El Sr. G, dirigido por la naturaleza, tiranizado por la circunstancia [...] ha empezado por contemplar la vida, y sólo más tarde, se las ha ingeniado para aprender los medios de expresar la vida. El resultado ha sido una originalidad conmovedora, 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 las personas de negocios, a cuyos ojos la naturaleza no existe, de no ser en sus relaciones de utilidad con sus negocios, lo fantástico real de la vida está singularmente mitigado. El Sr. G. lo

absorbe continuamente; tiene la memoria y los ojos llenos de ello (Baudelaire 2009: 41)

Pintor de la vida moderna porque registraba con extraordinaria presteza y sensibilidad el pulso de la actualidad, porque era capaz de descubrir en los detalles, en los gestos y movimientos de los transeúntes esas briznas de belleza esquiva. Hábil para registrar al rico: “sabe representar, con un trazo de pluma ligera, con una certeza que nunca falla, la certidumbre de la mirada, del gesto y de la pose que, en los seres privilegiados, es el resultado de la monotonía en la felicidad”, como también los tugurios de la urbe donde habitan mujerzuelas, descarriados y miserables: “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 [...] en estas composiciones del Sr. G. [...] no encontrará más que el vicio inevitable, es decir, la mirada del demonio emboscado en las tinieblas, o el hombro de Mesalina resplandeciente bajo el gas; nada más que arte puro, es decir, la belleza particular del mal, lo bello en lo horrible” (Baudelaire 2009: 159) .



Constantin Guys: *Una conversación*, 1860
Lápiz y tinta sobre papel, 19,7 x 25,1 cm.
Colección privada

III

Para Baudelaire, Guys –o cualquiera que siguiera su método- resultaba también admirable porque tenía a bien desentenderse del modelo que se presentaba ante sus ojos. Una de las mayores virtudes de Guys consistía en que podía configurar sus imágenes sobre la base de sus recuerdos, sobre sus ideas e impresiones, en lugar de hacerlo sobre lo directamente visto, ya que esta forma de operar apoyaba la idea de que la tarea del artista no es registrar lo que ve, sino exteriorizar su propia experiencia respecto de lo que ha observado:

[El Sr. G.]... Dibuja de memoria y no según un modelo, salvo en los casos (guerra de Crimea, por ejemplo) en los que existe la necesidad urgente de tomar apuntes directamente, con rapidez y de fijar las líneas principales de una escena. En realidad, todos los dibujantes verdaderos y buenos dibujan según la imagen que tienen grabada en su cerebro, y no del natural. Si se nos objeta la existencia de los admirables esbozos de Rafael, de Watteau y de muchos otros, diremos que se trata de apuntes muy minuciosos, sin duda, pero que son meros apuntes. Cuando un verdadero artista llega a la ejecución definitiva de su obra, más que una ayuda, el modelo le resultará un engorro. Incluso ha llegado a suceder que personas como Daumier y el Sr. G., acostumbradas como están desde hace mucho a usar la memoria y a llenarla de imágenes, han visto su facultad ofuscada y como paralizada al encontrarse delante del modelo y de los múltiple detalles que presenta (Baudelaire 2009: 42).

El modelo es un “engorro”. No hace más que entorpecer la libre trasposición de las impresiones del pintor a la tela o papel. Constituye un mérito del artista poder plasmar desde lo que su mente ha almacenado y no del natural; el Sr. G. era un artista capaz de conjugar a la memoria evocadora junto con el furor del lápiz, para lograr la ejecución ideal. Su arte, entonces, era un arte mnemónico. Un arte, a su vez, capaz de provocar evocaciones en el espectador que “ve con nitidez la impresión producida por las cosas sobre el espíritu del Sr. G” (Baudelaire 1999: 365). El artista mnemónico es el artista que renuncia a la naturaleza. Para él (aunque su figura no sea más que una ficción) la naturaleza no es más ese orden trascendente al cual mirar; no constituye una revelación del absoluto, la proyección sensible de lo infinito. El modelo del artista no puede ser la naturaleza, porque ella ha cesado de mostrarse como un orden revelado e inmutable. La naturaleza, de acuerdo con Baudelaire “no tiene imaginación” y, como había expresado Hegel algunos años antes, ya no puede ser modelo de lo Bello (ya que la naturaleza constituye lo otro del Espíritu). Baudelaire renuncia a la comprensión romántica de la naturaleza y esa renuncia es la que lo lleva desestimar la exigencia del modelo (el modelo natural que por entonces era el modelo por excelencia). Una carta enviada al editor de un volumen que iba a estar dedicado a la glorificación poética de la naturaleza y al cual se había invitado a Baudelaire, da cuenta de la radicalidad de esta renuncia:

Mi querido Desnoyer, solicita Ud. versos para su pequeño volumen, versos sobre la naturaleza ¿no es cierto?, sobre los bosques, las grandes encinas, el verde, los insectos ¿también el sol? Pero Ud. sabe bien que soy incapaz de identificarme con el crecimiento de las plantas y que mi alma se revuelve contra esa religión nueva y rara que, me parece, tiene algo que choca a cualquier ser espiritual. Nunca creeré que el alma de los dioses habita en las plantas y, aunque esto sucediera, no me impresionaría especialmente y valoraría mi propia religión como un bien superior al de las santas hortalizas. Siempre he pensado más bien que la naturaleza que crece y se renueva encierra en sí algo impúdico y enojoso (Baudelaire citado por Jauss 1995: 117).

Baudelaire expresa en esta irónica carta el profundo descrédito que profesa por la naturaleza. Tal vez sea ésta depositaria de verdades trascendentes, pero no son ese tipo de verdades las que el artista de la modernidad debiera representar. Así como desconfía de la relación mística entre naturaleza y trascendencia, asimismo, supone una total separación entre naturaleza y subjetividad del artista. El artista no puede encontrar en la naturaleza la proyección de sí mismo. Debe ocuparse de lo bello y la belleza no debe su condición de tal a ninguna identificación entre ella y algo exterior que la justifique. El artista debe entonces, cerrar sus ojos. Hacer el ejercicio mnemónico. La memoria es la facultad que permite absorber al artista los colores, las siluetas, pero también actúa como una especie de filtro que permite finalmente la floración del detalle significativo.

Recurrir a la memoria garantiza -siempre y cuando se tenga la habilidad para ello-, que el registro de la vida no se obstruya con detalles superfluos: el ejercicio de la memoria garantiza la síntesis. Y la síntesis es condición de la belleza artificial, la belleza autónoma del arte. La visión romántica de la naturaleza como experiencia estética fundamental cede paso a la experiencia estética de la belleza nueva, contingente, sintética.

IV

Pero también, el pintor de la vida moderna echa por tierra la tradición canónica que, desde la antigüedad, establecía la correspondencia entre lo bello, lo bueno y lo verdadero. Aquello de que la verdad (contenida en la naturaleza) y la belleza son diferentes formas de manifestar lo absoluto (Schelling) es una cuestión que no puede aplicarse en tiempos en que todo tipo de certezas se desmoronan. Baudelaire, por lo tanto, se distancia de la doctrina de raíz platónica, defendida por los románticos de Jena, que señalaba la identidad entre lo Bello, lo Verdadero y lo Bueno. “Esta época está enferma y delira en todo, pero más especialmente en el campo del arte, debido a la herética confusión de lo Bueno con lo Bello” (Baudelaire citado por Ward 2001: 6).

Lo Bello no guarda ninguna relación necesaria, ni con lo Bueno, ni con lo Verdadero y es tarea del arte garantizar su independencia respecto de esas categorías.

No hay un más allá de lo Bello que lo justifique de ninguna manera, lo Bello puede incluso habitar el mal. Pero además lo Bello, lejos de presentar un carácter absoluto y universal, se presenta como históricamente condicionado y es por lo tanto, relativo. Nótese que es lo Bello, y no sólo lo “artístico”, lo que es histórico para Baudelaire. Esto supone que al establecer una relatividad histórica ya no es posible hablar de jerarquías y por lo tanto, tampoco es posible considerar un parámetro universal válido como lo era el arte griego aún hasta casi mediados del siglo diecinueve. Es precisamente esta relatividad de lo bello –o mejor dicho, la conciencia de su historicidad- lo que imprime su sello a la poética modernista de Baudelaire: la era de los cánones universales es algo que tiene que quedar atrás. Lo que adviene es el primado de la belleza particular

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, o mejor dicho, no es sino una abstracción desnataada en la superficie general de las diversas bellezas. El elemento particular de cada belleza proviene de las pasiones, y como nosotros tenemos nuestras pasiones particulares, tenemos nuestra belleza (Baudelaire 1995: 185).

Lo Bello se libera de esas supuestas dependencias cuando desestima cualquier justificación trascendente (lo Bueno) y cuando desiste de cualquier pretensión de Verdad. De ese modo se da curso a una belleza nueva y actual. Y a lo bello se accede vía imaginación. La imaginación es la que puede preservar la autonomía de lo Bello; por lo tanto, es ella la que debe regir el pincel o la pluma del artista; es la facultad rectora –“la reina de las facultades”- que pone en marcha la producción de obra, entendida aquí precisamente como potencia creadora antes que como fantasía o ensueño. Baudelaire sugiere que la imaginación es la que conoce el mundo, como también la que promueve la producción de lo aún no sido.

V

Todo el universo visible no es sino un almacén de imágenes y signos a los que la imaginación debe digerir y transformar. Todas las facultades del alma humana deben estar subordinadas a la imaginación, que las requisa todas a la vez. .

La imaginación es la que ha enseñado al hombre el sentido moral del color, del contorno, del sonido y del perfume: Ella ha creado, al comenzar el mundo, la analogía y la metáfora. Ella ha compuesto toda la creación y, con materiales amasados y dispuestos siguiendo reglas cuyo origen no podemos encontrar más que en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo. Como ha creado el mundo (puede decirse eso creo, incluso en un sentido religioso), es justo que lo gobierne (Baudelaire 1999: 236).

Gracias a la imaginación, lo Bello se independiza de lo Verdadero y lo Bueno; y es en virtud de esa independencia que la imaginación se encumbra como la “reina de las facultades”. Reina, porque tiene por sobre todo la facultad de “suplir”. La imaginación, reina de lo verdadero y lo posible, dice Baudelaire, tiene permiso para suplir y ello se lo debe a su origen divino. Origen que habría que suponer dada la capacidad *poiética* de la imaginación, dada su capacidad de producir mundos, dada su potencia generativa. Gracias a su naturaleza sustitutoria, la imaginación contiene también el espíritu crítico. Sólo ejercitando la imaginación, permitiéndose sentir y pensar, el pintor puede llegar a crear con su cuadro un mundo “fiel e igual al sueño que lo ha creado”. Por todo ello es loable el trabajo del Sr. G., porque no es un artista restringido por la actualidad de lo que ve, sino uno “fiel a lo que ha soñado”. No es la semblanza, la apariencia de la vida moderna la que entrega, sino sus impresiones sobre la misma, la belleza particular y nueva. La agilidad de su método no está al servicio de la captación de lo visible, sino de la ágil traducción de lo imaginado.

Si es necesaria una ejecución muy nítida, es para que el lenguaje del sueño sea traducido muy nítidamente; que sea muy rápida, es para que no se pierda nada de la impresión extraordinaria que acompañaba a la concepción; que la atención del artista recaiga incluso en la limpieza de los utensilios, se concibe sin esfuerzo, al tener que tomar todas las precauciones para hacer la ejecución ágil y decisiva (Baudelaire 1999: 240).

El mundo fenoménico, aún en su volubilidad, no es el referente paradigmático del artista verdadero. Al contrario, el artista imaginativo, que busca poner a su propio espíritu en conexión con el de otros, es el artista genuino. La memoria a la que recurre forma parte de la imaginación y en cuanto tal, es parte inherente al proceso creativo, por lo mismo, de acuerdo a la comprensión baudelariana, técnicas serviles como la fotografía, jamás podrían ser apreciadas como arte, ya que permanecen condicionadas a la existencia de un referente inmediato. La fotografía no puede, por su propia condición, adentrarse en los dominios de lo impalpable y lo imaginario. Como otras formas de progreso material, la fotografía representa lo opuesto al arte verdadero; es más, es su enemiga, no contribuye más que al empobrecimiento del genio, y habría que agregar, al empobrecimiento de la experiencia perceptiva. El arte genuino no puede ser fruto de artistas que sólo copian, que se limitan a registrar; por el contrario es obra de los artistas que utilizan el prisma de su memoria y su imaginación.

El elogio baudelariano a la imaginación –elogio que justifica su desdén por el modelo– constituye una abierta manifestación contra la mimesis como principio de imitación. La imitación de la naturaleza como objetivo de la producción artística, se opone a la idea que pone a la imaginación como credo. Por ello es necesario denunciar la copia servil como franco despropósito artístico. En el Salón de 1859, el poeta despliega su artillería contra aquellos artistas que se esmeran en reproducir

lo dado, esos que se contentan con “copiar el diccionario”⁶. Eran los años en que el realismo –corriente que el poeta prefería llamar positivismo- comenzaba a triunfar en los salones: “De día en día el arte disminuye el respeto a sí mismo, se posterna ante la realidad exterior, y el pintor se inclina más y más a pintar no lo que sueña, sino lo que ve” (Baudelaire 1999: 233).

El naturalismo en boga reclamaba el valor de lo verdadero, el valor de la fidelidad a la naturaleza, al mundo externo como referente supremo, al cual había que observar desde el margen, sin involucrarse con él, cerrando el paso a los mundos imaginados o privados del artista. El privilegio de lo verdadero palpable, concreto, que hacia mediados del siglo XIX, desplazaba las preferencias románticas que invocaban a un arte como expresión de la naturaleza sublime, o de la correspondencia entre el yo del artista y el mundo natural, se había transformado, de acuerdo a Baudelaire, en el nuevo credo positivo de la objetividad.

Entre nosotros el pintor natural, lo mismo que el poeta natural, es casi un monstruo. Aquí, el gusto exclusivo por lo Verdadero (tan noble cuando está limitado a sus legítimas aplicaciones) oprime y sofoca el gusto de lo Bello. Donde no habría que buscar más que lo Bello (imagino una bella pintura, y se puede adivinar fácilmente la que imagino) nuestro público sólo busca lo Verdadero (Baudelaire 1999: 231).

El énfasis que debe ponerse en la imaginación, no sólo tiene por objeto desestimar la dirección de la mirada, su exterioridad, sino también el de poner en duda la consideración de una realidad externa, que pudiera existir con independencia del sujeto que la percibe y que la representa. No hay un mundo afuera, objetivo, estable y eterno. Sólo quien cree en ese tipo de existencia puede limitarse a mostrar –o a intentar mostrar- el mundo tal como lo ve. No se puede describir una realidad “tal cual” porque no podemos estar seguros de que tal cosa existe: la existencia de una realidad objetiva es por decir lo menos, dudosa. En tanto la existencia de una realidad trascendente y eterna es puesta en duda, lo que no se reconoce más, es que el domicilio de lo bello tenga que ser la naturaleza.

Habría sido más filosófico preguntar a los doctrinarios en cuestión (los del realismo)⁷ si están bien seguros de la existencia de la naturaleza exterior, o, si esta pregunta hubiera parecido demasiado bien hecha para regocijar

⁶ “Los pintores que obedecen a la imaginación buscan en su diccionario los elementos que concuerdan con su concepto; también al ajustarlos a un cierto arte, les dan una fisonomía completamente nueva. Los que carecen de imaginación copian el diccionario. El resultado es un gran vicio, el vicio de la banalidad, que es particularmente propio a aquellos pintores a quienes su especialidad acerca más a la naturaleza exterior, por ejemplo, los paisajistas, que generalmente consideran como un triunfo no demostrar su personalidad. A fuerza de contemplar, olvidan sentir y pensar” (Baudelaire 1999: 240).

⁷ La doctrina la resume el propio Baudelaire de este modo: “En los últimos tiempos hemos oído decir de mil maneras diferentes; “copiad la naturaleza; no copiéis más que la naturaleza. No hay mayor goce ni más noble triunfo que una copia excelente de la naturaleza”. Baudelaire (1999:235).

su causticidad, si están bien seguros de conocer toda la naturaleza, todo lo que está contenido en la naturaleza Baudelaire 1999: 235).

Y ello porque, fundamentalmente, entre ese mundo de afuera y el mundo trascendente no puede ser hallada correspondencia alguna. De ese modo, tampoco es el otro mundo de afuera, el movedizo paisaje de la ciudad el referente, sino las impresiones que el devenir de la vida urbana ha dejado en la mente del pintor, lo que cobra forma artística. Son las impresiones las que se corresponden con el mundo interior del artista a través de ciertas equivalencias pictóricas o literarias, no los aspectos del mundo, ni siquiera los aspectos del mundo moderno. El pintor de la vida moderna, el pudoroso Sr G., es elogiado por su habilidad para captar la actualidad pero sobre todo porque es capaz de hacerlo –desde la imaginación- con prescindencia del modelo “actual”, esto es, de aquel que pudiera desplegarse frente a sus ojos en el momento que dibuja o pinta. Entonces, no es que tenga éxito en captar un despliegue de hechos, unas ciertas costumbres, unas ciertas modas, unos deslices. No es el mundo actual, externo, sus objetivas transformaciones lo que el pintor reproduce, sino sus impresiones sobre aquello. No observa a la distancia como un positivista, no ve el mundo desde afuera como un extranjero, no se neutraliza a sí mismo, no se suspende, sino que se implica desde el diferimiento que constituye el recuerdo.

Baudelaire se refiere al pintor de la vida moderna como aquel que sin mirar al mundo circundante puede dar cuenta del devenir infatigable y huidizo de la modernidad, pero que para hacerlo no se fía de sus inmediatas percepciones sino de sus recuerdos. Es el pintor de la actualidad que, paradójicamente, renuncia al modelo actual, perceptible. Al ejercitar este arte mnemónico, el artista pone a funcionar la imaginación. Se trata de un artista que le da la espalda a la naturaleza; eso es lo que Baudelaire celebra, así como celebra también otras formas del artificio como el maquillaje. Aplauda la liberación experimentada al desestimar la naturaleza –y más que eso, el mundo sensible- como el gran referente. La imaginación produce paraísos artificiales, anti naturales. La naturaleza no es ya referente, en primer lugar porque no puede –a diferencia de lo que creía parte del romanticismo- pensarse en la existencia de unas correspondencias entre mundo natural y mundo trascendente, porque el arte no es la manifestación del supramundo celestial y además porque la propia presencia de un mundo físico, fenoménico es esquiva, cambiante. La modernidad baudeleriana exige la renuncia a la naturaleza y llama a poner a la imaginación en su lugar.

VI

Para Baudelaire, como antes para Diderot, la naturaleza no es parámetro ni de perfección ni de belleza, por lo tanto, no sirve al arte como modelo. Para Diderot el arte era técnica que perfeccionaba la naturaleza imperfecta; para Baudelaire el arte debía ser la expresión de la belleza particular. En ambos casos a la naturaleza no

queda más que darle la espalda. Por el contrario, Cézanne pensaba que la naturaleza debía observarse atentamente. Pero no porque creyera que la naturaleza era superior al arte, sino porque le interesaba explorar la relación entre naturaleza y arte. En una carta a su amigo Gasquet, Cézanne le dice que, “El arte es una armonía paralela a la naturaleza. ¿Qué pensar de los imbéciles que dicen que el artista es siempre inferior a la naturaleza? (Cézanne 1991: 329). El arte no debe seguir la naturaleza, sino traducir las sensaciones que se producen en su contacto. Ellas son las que constituyen el modelo del artista; la naturaleza es sólo el motivo, no obstante, un motivo irrenunciable.

Según Baudelaire, el Sr. G. no operaba desde el modelo, puesto que no “copiaba” directamente un motivo. Al decir eso, supone que el modelo se identifica, estrictamente, con lo visible inmediato (más que con lo visible como posibilidad, o en un sentido más amplio, con lo visto). Expresando aquello da cuenta de que el modelo en el que está pensando es el modelo mimético más directo, más literal, el modelo actualmente visible, el proporcionado por el ojo: el motivo. Desde esa perspectiva es acertado decir que el artista prescinde de él, como también se puede decir que al hacerlo, está prescindiendo a su vez de cualquier pretensión de objetividad (lo que sin embargo es curioso respecto de alguien como Guys que se define como cronista). No obstante, también se puede pensar en este caso de manera alternativa; es decir, que no es que el modelo sea inexistente; lo que ocurre es que habita un lugar distinto: está alojado en la memoria, tiene residencia en un sitio otro que el mundo exterior. Fue la mirada, aunque no actual, la que en primera instancia pre-configuró el modelo mental. La memoria no inventó sino que registró. El acervo de la memoria al que el pintor recurre a la hora de producir sus imágenes, fue atesorado desde la experiencia de lo visible. El modelo podrá no ser actual, podrá no estar frente a los ojos del pintor en el momento de la ejecución, pero ello no quiere decir que lo que el pintor registra prescinda del mundo exterior; fue la mirada sobre los fenómenos del mundo y de la cultura la que fijó su morada en la mente del artista.

Pareciera interponerse una disidencia entre la modernidad baudeleraiana (sólo en lo que respecta a la pintura) entendida aquí como (aparente) renuncia al modelo y la aptitud para dar cuenta de las impresiones sobre la vorágine citadina y lo que la historia del arte ha reconocido como modernidad pictórica. Una en cuyos orígenes aparece un autor (Cézanne) que así como reniega de lo fugitivo y lo transitorio, edifica toda su obra gracias a su experiencia y su conciencia sobre el modelo. No obstante, me inclino a pensar que, rechazo y aceptación del modelo, no necesariamente constituyen posturas antagónicas en lo que respecta a Baudelaire y a Cézanne. De cualquier manera, ambas perspectivas ofrecen una reflexión en torno a la mimesis a través de la cuestión del modelo.

Cézanne insistía hasta la majadería sobre la importancia de partir desde la naturaleza, en la necesidad de mantener siempre la atención puesta en un motivo, fueran unas manzanas sobre una mesa de cocina, el paisaje de la Provenza o el rostro de su esposa Hortense. En carta a su hijo Paul expresaba: “Tengo, pues, que pintar

del natural. Los esbozos, los lienzos, si los hiciera, no serán más que construcciones a partir de [la naturaleza], basadas en los medios, las sensaciones y los desarrollos sugeridos por el modelo; pero siempre estoy diciendo lo mismo” (Cézanne 1991:411).

No obstante, la atención a la naturaleza que organizó su trabajo no constituyó nunca una “obediencia”. Jamás tuvo como norte la reproducción de unas apariencias dadas, sino la traducción de sus sensaciones, tal como le manifiesta al joven pintor Louis Leydet en 1905 “Llegar a formular suficientemente bien las sensaciones que experimentamos al contacto con la bella naturaleza –hombre, mujer, naturaleza muerta-, y que las circunstancias le sean favorables; eso es lo que yo le deseo a todo simpatizante del arte” (Cézanne 1991: 386). De ahí la diferenciación que es necesario hacer entre motivo y modelo para referirse a Cézanne: el motivo es lo que el mundo sensible ofrece a la vista; el modelo en cambio son las sensaciones generadas al contacto con tal motivo, ellas son las que se traducen en pintura. El término sensación, que era frecuentemente usado en el contexto impresionista, porta una ambigüedad, ya que designa al mismo tiempo una experiencia subjetiva y una perceptual. Indica una experiencia tramada con la percepción, pero que involucra también aquello que lo percibido provoca como efecto. Aparentemente la sensación no es inmediata; señala más bien el proceso que se deriva del estímulo sensible. El dato sensible por sí solo no constituye la sensación. Eso era algo que los impresionistas intuían, pero que Cézanne desarrolló más conscientemente para configurarlo como el sustento de todo trabajo, hasta el fin de sus días: “Yo sigo trabajando con dificultad, pero en fin, algo se saca. Es importante creo yo. Las sensaciones constituyen el fondo de mi asunto” (Cézanne 1991: 373).

Acaso esto de las sensaciones no era algo tan distinto de lo que era la memoria imaginativa de la que hablaba Baudelaire cuando se refería a las “impresiones” del Sr. G. La naturaleza para Cézanne no operaba desde la lógica de las correspondencias entre mundo celeste y mundo terrenal, no constituía verdad revelada. Volcándose hacia la naturaleza escapaba del vértigo agobiante de la ciudad, de la modernización urbana, pero también la naturaleza le proporcionaba en su contacto las sensaciones, la experiencia que luego coloreaba. La pintura era una armonía paralela a la naturaleza, nunca por tanto podría confundirse con ella; en ese sentido, la suya era, cabalmente, producción de mundos artificiales. El objetivo de su trabajo era la realización, la traducción eficiente de sus sensaciones al lienzo mediante el color y la realización significaba poner en el mundo algo que antes no existía, en otras palabras “construir realidad”. De ahí que los pintores que lo sucedieron y que encabezaron la senda de la vanguardia hayan, a partir de su ejemplo, instalado entre otras cosas el concepto de cuadro-objeto⁸ para refe-

8 El pintor cubista Albert Gleizes así lo manifiesta “el cuadro objeto ya no será una reducción o amplificación de los espectáculos exteriores; ya no será enumeración de objetos o de acontecimientos transportados de un ambiente en el cual son reales a otro ambiente en el que sólo son apariencias. El cuadro será un hecho concreto. Tendrá su propia independencia legítima como toda creación natural o cualquier otra; sólo tendrá su propia fisonomía, dejando de suscitar la idea de la comparación de

rirse precisamente a la superación de la ventana albertiana, como un objeto que instituye por sí mismo realidad.

No hay que olvidar que la medida de Baudelaire para juzgar la pintura es la poesía: “un poema no se copia nunca; necesita ser compuesto” (Baudelaire 1999: 274), porque la poesía es en su origen imaginación pura y esa es la facultad que debe regir también a la pintura. Cuando comenta una exposición de cuadros no le interesa hablar de los equilibrios de la composición o sobre la naturaleza de los tonos empleados, sino del sentimiento. “A menudo apreciaré un cuadro únicamente por la suma de ideas o de ensñaciones que aporte a mi espíritu” (Baudelaire 1999: 203) afirmaba con ocasión de la Exposición Universal de Bellas Artes en 1855. Y agregaba:

La pintura es una evocación, una operación mágica (¿si pudiéramos consultar sobre ello el alma de los niños!) y cuando el personaje evocado, cuando la idea resucitada, se han erguido y nos han mirado cara a cara, no tenemos derecho –al menos sería como el colmo de la puerilidad- a discutir las fórmulas evocadoras del brujo. No conozco problema más confuso que el pedantismo y el filosofismo que saber en virtud de qué ley los artistas más opuestos en su método evocan las mismas ideas y agitan en nosotros sentimientos análogos (Baudelaire 1999: 203).

Lo que valora en un cuadro es su valor poético, evocativo. En otras palabras, lo que le interesa es el efecto. Como a Cézanne, le importa que la obra genere una conmoción. No está interesado el poeta en las transformaciones que el pintor busque respecto del lenguaje pictórico, ni en cuáles son sus opciones respecto de la técnica; lo que le interesa es que la imagen sea poética.

Si ese conjunto de árboles, de montañas, de aguas y de casas, que llamamos un paisaje es bello, no es por sí mismo, sino por mí, por mi gracia propia, por la idea o el sentimiento que le dedico. Es decir, bastante pienso, que todo paisajista que no sabe traducir un sentimiento mediante un conjunto de materia vegetal o mineral no es un artista (Baudelaire 1999: 273).

Acaso con diferente elección de palabras, Paul Cézanne pudo haber enunciado el párrafo precedente. La realización, el logro de la belleza era para Cézanne impensable e inalcanzable si en ello no participaba el sentimiento del artista en su concepción y materialización, puesto que para él el modelo, aquello que iba a ser traducido a la tela, no era algo domiciliado en el mundo exterior; eran sus propias sensaciones las que traducía a la tela. También compartía Cézanne con Baudelaire la idea de que el artista debe practicar una cierta ingenuidad, un ejercicio de abandono de lo sabido, un tipo de barbarie⁹. Para Baudelaire el artista debe practicar la acuerdo con la verosimilitud” (Gleizes citado por de Michelli 1995: 215).

⁹ “La palabra barbarie que acaso ha salido de mi pluma demasiado a menudo, podría hacer pensar a ciertas personas que estoy hablando de dibujos informes que sólo la imaginación del espectador puede transformar en algo perfecto: Se me estaría mal interpretando. Me refiero a una barbarie inevitable, sintética, infantil, que a menudo sigue presente en un arte perfecto (mexicano, egipcio, ninivita) y que se debe a la necesidad de ver las cosas con grandeza de considerarlas sobre

exigencia de sentir como un niño con esa embriaguez que hace que todo lo visto aparezca como novedad. El hombre de genio es el que ha recobrado voluntariamente la infancia perdida. Ese empeño no era ajeno a Cézanne, como atestiguaba una carta del pintor a Bernard: “La tesis a desarrollar consiste -sea cual sea nuestro temperamento o forma de potencia en presencia de la naturaleza- en plasmar la imagen de lo que vemos olvidando todo lo que apareció antes de nosotros” (Cézanne 1991: 390). Cézanne, ese que fue llamado por el pintor Maurice Denis como “el primitivo de un nuevo arte”, buscaba olvidar las fórmulas aprendidas, buscaba alcanzar resultados equivalentes a los de los viejos maestros pero con nuevos ojos, con ojos y sensaciones propias; despojarse de los prejuicios y las convenciones. Quién sabe si la necesidad de des-aprender, de volver a ver el mundo como un ser inocente es algo que, probablemente, le fue sugerido a Cézanne desde su propia y atenta lectura de Baudelaire.

A Baudelaire y Cézanne los une el papel que la historia les ha asignado en la configuración de la modernidad artística. Baudelaire definió a la modernidad, Cézanne fue indicado para definir la modernidad pictórica. La discrepancia entre Baudelaire y Cézanne estriba en los respectivos modos en que encaran la relación del arte con la naturaleza, es decir, en la mimesis. Baudelaire ejemplifica con su pintor de la vida moderna al artista que se ha liberado del modelo para seguir la directriz de su memoria, de su imaginación. Sólo de esa manera, el pulso de la modernidad cobraba vida en la pintura. A diferencia del pintor de la vida moderna, Cézanne —pintor moderno— se ocupó de renovar los modos en que sus sensaciones sobre el mundo cabían en la pintura y no del impacto de las transformaciones urbanas o sociales del mundo en que vivía. Enfatizando su respeto al modelo, Cézanne renovó la forma de concebirlo y al hacerlo, renovó o reactivó la forma en la cual comprender la operación de la mimesis. Ello porque entendió la pintura no ya como réplica objetiva de una exterioridad fuera de la obra, ni como evocación de una verdad metafísica o moral. Eso lo logró Cézanne frente al modelo, desde él y no en virtud de su renuncia.

Referencias Bibliográficas

Baudelaire, Charles: *Arte y Modernidad*. 2009 Prometeo, Buenos Aires.

Salones y otros escritos sobre arte. 1999 Visor, Madrid.

Cézanne, Paul: *Correspondencia*. 1991 Visor, Madrid.

todo en su efecto conjunto. No está de más recordar aquí que muchos han acusado de barbarie a todos los pintores cuya mirada es sintética y abrevia, como lo hace el Sr. Corot que se dedica ante todo a trazar las líneas principales de un paisaje, su esqueleto y su fisonomía”. Baudelaire (2009: 101).

Doran, Michael. *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. 1980 Gustavo Gili, Barcelona.

Gasquet, Joachim. *Cézanne. Lo que vi, lo que me dijo*. 2009 Gadir, Madrid.

Jauss Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno*. 1995 Visor, Madrid.

Ward et al.: *Baudelaire and the poetics of modernity*. 2001. Vanderbilt University Press.