

La sección Pasajes aborda, en esta ocasión, uno de los ensayos más emblemáticos de la historia de la estética, El pintor de la vida moderna del poeta y crítico de arte Charles Baudelaire. La obra está considerada como una de las cartas fundacionales de la modernidad, debido a que, a contracorriente de la tradición estética, convierte lo efímero en una categoría de la belleza. En este artículo, avalada por años de especialización en estudios de género, la profesora María Jesús Godoy emprende una interesante aproximación en la que los discursos feministas contemporáneos son analizados a luz de las ideas defendidas hace más de cien años por el gran poeta francés. Baudelaire aparece así, no sólo como analizador de lo moderno, sino también y en paralelo, como instigador y profeta de la postmodernidad.

EL PINTOR DE LA VIDA MODERNA, DE CHARLES BAUDELAIRE

M^a Jesús Godoy Domínguez

“El arte toma la vida entre sus materiales toscos,
la crea de nuevo y la vuelve a modelar en nuevas formas,
y con una absoluta indiferencia por los hechos,
inventa, imagina, sueña y conserva entre ella y la realidad
la infranqueable barrera del bello estilo, del método decorativo o ideal”.
(Oscar Wilde: *La decadencia de la mentira*)

“Sin ningún género de duda,
la Naturaleza, esa sempiterna vieja choca,
ha agotado ya la paciente admiración de los verdaderos artistas,
y ha llegado el momento de sustituirla, siempre que sea posible,
por el artificio”.
(Joris-Karl Huysmans: *A contrapelo*)

Entre las páginas más genuinamente reflexivas y de mayor trascendencia estética de Charles Baudelaire, sobresalen las de su célebre serie *El pintor de la vida moderna*, de 1863¹. En este *corpus* teórico de las relaciones recíprocas entre arte y modernidad, el poeta, crítico y ensayista francés imprime un giro radical a la visión artística tradicional occidental, decisivo para el desarrollo creativo posterior –no sólo de las vanguardias de principios del siglo XX, donde se percibe quizás con mayor claridad, sino de terrenos profundamente insospechados como el arte de género actual, al que este trabajo prestará especial atención- y también para la madurez del pensamiento filosófico contemporáneo al anticiparse en años a la crítica postmoderna². Pero esta influencia dejaría hoy atónito a

quien en su día no cosechó más que fama de extravagante en los círculos literarios de mediados del siglo XIX y cuya prosa quedó prácticamente eclipsada por la temprana gloria de sus versos, algo incomprensible si se tiene en cuenta que la consagración de Baudelaire como una de las plumas más brillantes de su tiempo se habría producido aun sin haber compuesto nunca una sola estrofa.

I.

El fundamento estético de *El pintor de la vida moderna* es la idea de modernidad que recorre la obra de arriba abajo como reflejo de la autocomprensión del autor de la actualidad de su tiempo, marcada ésta por la aceleración del ritmo histórico, en lo que supone una nueva interpretación del concepto *modernus* de ascendencia latina –que en su derivación del adverbio temporal *modo* lleva implícita la idea de novedad, junto al reconocimiento del derecho de toda época, generación, o cultura a afirmar cierto grado de progreso respecto a lo *antiquus*-, pero sobre todo su elevación a condición *sine qua non* del arte emergente³. Desde este enfoque, cuando Baudelaire presenta la modernidad como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable”⁴, se limita a trasladar a la esfera artística la sensación de fugacidad que asalta a la población europea ante las incesantes transformaciones sobrevenidas con la *racionalización* de la vida –en los órdenes político, económico, social y científico- en cumplimiento del sueño ilustrado de un mundo de hombres libres e iguales⁵. En tanto proyección de este proceso universal de cambio, el arte no sólo no permanece impasible sino que se impregna de la misma caducidad de los acontecimientos intentando facilitar su vislumbre. Es moderno en la medida en que, enclavado históricamente, evoluciona y se identifica con la singularidad irreplicable del ahora en curso, con el “placer fugitivo de la circunstancia”⁶, por oposición al arte clásico, que si bien gozó también de esplendor, tuvo también su presente, se esfumó al hacerlo éste, por muy inmune al paso del tiempo y extrapolable a otras épocas que quiera considerársele.

La rotundidad con la que se formulaba este planteamiento era, sin embargo, extremadamente irrespetuosa con la interpretación artística más respetable por entonces, la académica oficial, que en aras de su conservadurismo deseaba preservar a toda costa los valores artísticos del pasado, grandioso pero al fin y al cabo pasado y, por lo tanto, valores absolutamente anquilosados. En esta obstinada vuelta atrás, el pintor Dominique Ingres, por ejemplo, buscaba revivir la perfección y el rigor del dibujo renacentista. Con motivo

de la muestra de su obra celebrada en la Exposición Universal de 1855 y sin amilanarse lo más mínimo por el respaldo institucional a tan reputada firma, Baudelaire se desharía cortésmente en elogios hacia el artista, aunque sin dejar de reprocharle la sensación de desfallecimiento a la que invitaba la contemplación de sus telas, similar a la que suele darse en un recinto sin aire, un laboratorio químico o el lugar donde se sabe que existen fantasmas⁷. La explicación radicaba en que la traición a la precariedad del momento en pro de una perdurabilidad inextinguible pervierte la esencia última del arte, pese a la exigencia ineludible de aceptar la propia decrepitud, de tener que estar como el centinela “dispuesto a morir a cada minuto”⁸, y la dificultad ulterior –si no directamente imposibilidad- de acordar una definición cabal de su concepto. Lejos de ser baladí, este desafío merecía la pena para el escritor al impedir la esclerosis de la belleza en modelos falazmente atemporales o generalizables o, como él mismo diría en clave metafórica, su revestimiento de una naturaleza “abstracta e indefinible como la de la única mujer antes del primer pecado”⁹.

Osada e innovadora, esta tesis bebía paradójicamente en unos textos anteriores, reunidos bajo el título de “Racine y Shakespeare”, que Henri Stendhal había redactado unos veinte años atrás coincidiendo con el escándalo monumental montado en París en una representación del *Otelo* de William Shakespeare. En ellos, el novelista ponía en pie de igualdad al autor clásico francés por antonomasia y a quien muchos sólo veían como un bárbaro de las letras. Pero lo que hacía realmente era valorar el alcance de los hechos de su época, haciendo hincapié en cómo a los testigos de la Revolución, de sus grandes expectativas y mayores incertidumbres, los patrones artísticos convencionales, sostén de una falsa y objetiva permanencia, se les habían quedado pequeños tras todo lo vivido y padecido. Para estar a su altura, el arte tenía que incorporar la hondura, la veracidad y la emoción de aquel escenario bélico, lo que sin embargo no estaba reñido con el respeto por los clásicos. Stendhal explicaba que las obras de éstos seguían vigentes después de tanto tiempo, no por suscribir modelos privilegiados o verdades imperecederas, sino por darles a sus coetáneos la creación que ellos necesitaban para entenderse a sí mismos. Esta capacidad para hacer frente a la propia realidad era lo que les granjeaba grandeza y actualidad a pesar de su antigüedad. Concluía señalando que en cada época el arte es promesa de felicidad a través de aquellos de sus representantes que, sabiendo pulsar ese entusiasmo entre sus contemporáneos, se convierten en renovadores para su tiempo y en

referencia inexcusable para las generaciones futuras¹⁰. De ese modo, el arte se entregaba a una tarea extremadamente ardua, la de iluminar en lo posible su presente, aunque no más que la de mantener a la fuerza su invulnerabilidad al paso del tiempo.

Ahora bien, si Baudelaire se hubiera contentado con ejercer de mero portavoz de las reflexiones de su predecesor, *El pintor de la vida moderna* no habría pasado nunca a la posteridad. Lo hizo, en cambio, porque la radicalización de sus supuestos permitiría reemplazar la antigua interpretación *religiosa* o *mitológica* del arte por otra puramente humana donde los individuos forjan y plasman su identidad sin recurrir a andaderas del pasado o a valores incontrovertibles¹¹. En esa vuelta de tuerca a las ideas del novelista, el poeta se permitía el lujo, incluso, de matizar algunas de ellas. Por ejemplo, desligaba los acontecimientos de cariz excepcional que tanto impacto habían causado en Stendhal de la provisionalidad de la obra de arte, que él personalmente atribuía a factores de muy diversa índole –“la época, la moda, la moral, la pasión o todas esas circunstancias a la vez”¹² - pero no tan definitivos como para cambiar drásticamente la vida de las personas. Lo terminantemente innegociable era la precariedad, hasta el punto de rebajar el interés del arte que deliberadamente le daba la espalda y de volverlo “indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana”¹³. Partiendo del hecho además de que el novelista hacía depender toda obra del momento que la alumbraba en nombre de cierto deseo de felicidad susceptible de concretarse históricamente, Baudelaire ratificaba que toda época estampa su sello temporal en la creación, o simplemente su *modernidad*, aunque resaltando a la vez la imposibilidad de discriminar aquellos aspectos suyos que pueden arraigar en el futuro de los que no, o la de prever si alguno de ellos lo hará, lo que quebrantaba de paso la seguridad del artista en su inmortalidad tras consagrarse por entero al presente; consagración, no obstante, necesaria al depender de ella la posible transmutación un día de la modernidad de hoy en la antigüedad de mañana¹⁴.

*

Pero los hallazgos del discurso baudelairiano no terminan aquí porque el tránsito de la belleza imperecedera a la belleza efímera apareja otro importante vuelco estético, anexo también a la conciencia de una nueva actualidad y con el que culmina la ruptura con la tradición artística occidental. Al adaptarse al carácter continuamente mudable del

momento, la belleza evanescente se vuelve a la vez artificial porque, si algo distingue el presente del crítico, como manifestación privilegiada de la historia, es la transformación de su hábitat urbano a consecuencia del proceso de industrialización –aunque también del vapor, la electricidad o la iluminación a gas- impulsado por la burguesía triunfante, una vez al frente de la nueva economía racional. Ciertamente, la ciudad decimonónica adquiere un perfil específicamente industrial con la proliferación en ella de los centros fabriles, contrastando así con otras como la romántica, repleta de plazas y paseos para transitar por ellos y echar a volar la imaginación, o la renacentista, diseñada en torno a edificios señeros a modo de jardín organizado. Aparte de eso, modifica sustancialmente su trazado para racionalizar sus espacios, es decir, para dotarse de la infraestructura de comunicaciones con la que facilitar el desarrollo tanto del modelo estatal racional, con administración centralizada y sociedad de mercado, como de la nueva edificación civil, aglutinante de las dos clases sociales en las que se segmenta ahora la población: la clase burguesa, propietaria de los medios de producción, que mejora superlativamente su situación y habita grandes mansiones, y la proletaria, que como asalariada de la anterior se ve obligada a emigrar a los núcleos urbanos ante los cambios registrados en el medio rural y a residir en barriadas marginales con condiciones de vida infrahumanas. No es de extrañar, pues, que en sus ansias de atrapar poéticamente la sombra indefinible del instante, Baudelaire quedara fascinado por la grandiosidad de la metrópolis moderna y cantara tanto a los enhiestos campanarios de sus vetustas iglesias como a las chimeneas humeantes de sus flamantes fábricas, siendo como eran ambos “mástiles de la ciudad”¹⁵.

Claro, que la industrialización y el fenómeno paralelo a ella de urbanización que supedita la fugacidad artística al artificio encierra un problema añadido que pesará sobre la estética de esta etapa, especialmente la baudelairiana: el alejamiento progresivo de la Naturaleza, seña de identidad insoslayable del legado grecolatino del arte occidental. Para llegar a entenderlo, hay que remontarse hasta el Renacimiento, al menos, donde esa Naturaleza, leal y magnánima, estaba al servicio de las necesidades humanas facilitando los víveres garantes de la subsistencia y sirviendo de *locus amoenus* del desarrollo vital. Como además su contemplación, según la filosofía humanista que la había encumbrado, era sinónimo de revelación divina y de recuperación de los antiguos mitos, la corrección ideal de la que era portadora su belleza la hacía digna de ser emulada por la de factura humana. La fórmula artística *imitatio naturae* simbolizaba así el idilio entre el medio

natural, afable y generoso por reverberación de las Alturas, y el hombre, criatura capaz de desvelar sus misterios desde la observación y el razonamiento, hasta de reproducirlos artísticamente como acicate para su búsqueda. Pero el paso de los siglos y la llegada del Romanticismo acabarían haciendo mella en este vínculo que se iría finalmente al traste, aun cuando los románticos –y anteriormente Rousseau, ensalzando el primitivo estado natural como contraimagen de la civilización europea en el momento de su apoteosis– miraran en principio hacia la Naturaleza en respuesta a la gran paradoja detectada en el proceso revolucionario: que la instauración de la sociedad de hombres libres e iguales aseguraba la libertad y la igualdad de unos pocos, no la de todos como se esperaba. En esta quiebra de la confianza en el triunfo inminente de la razón ilustrada, la Naturaleza mostraría el caos y la desmesura latentes en ella, que si por un lado abocaban a un irremisible desencanto, por otro inhabilitaban el equilibrio de fuerzas característico del antropocentrismo renacentista porque, frente a la limitación humana, se alzaba siempre majestuosa la ilimitación natural. Lo único que permanecía incólume era la proximidad entre ellas, que en vez de tranquilizar, despertaba mayor zozobra todavía al impedirle al hombre adoptar la distancia suficiente para abordar su objeto de estudio e informarle, muy a su pesar, de su participación en él a todos los efectos, incluso en el de su rostro menos complaciente, el de fuerza impulsiva y descontrolada. La orientación estética en torno al modelo natural cambiaba también, lógicamente: de acogedora y omniabarcable, que es como resultaba siendo sólo bella bajo los parámetros artísticos renacentistas, la Naturaleza devenía incómoda, inaprehensible y sobrecogedora, cuando además de bella era sublime por expreso deseo romántico¹⁶.

En consonancia con esta trayectoria, la modernidad conoce una desvalorización del papel salvífico de la Naturaleza y una simultánea revalorización del artificio, donde más en profundidad puede leerse el enaltecimiento de la obra humana frente a la divina en el seno de una cultura cada vez más secularizada que ha perdido su vieja inspiración – primero mítica, luego religiosa-, en precio por una existencia infinitamente autónoma y veraz, pero también más descarnada. Prueba de ello es que la propia razón sobre la que descansa, aunque con una vocación inicialmente liberadora y movida exclusivamente por la lógica imparabla de su actuación, acaba incurriendo en serias contradicciones con las que la humanidad no sólo no avanza hacia el reino de la libertad y la igualdad, hacia la “verdadera civilización”¹⁷, puntualiza Baudelaire, sino que retrocede hasta la barbarie de

donde procede¹⁸. De todas ellas, la más importante en este caso es el domeñamiento de la Naturaleza extrahumana, producido no obstante como efecto colateral del objetivo enteramente racional de extraer de ella el máximo provecho. Lo peor de todo es que esa instrumentalización consciente o inconsciente de la razón se dirige igualmente contra la Naturaleza intrahumana¹⁹, es decir, contra los impulsos violentos y deseos inconfesables recientemente descubiertos dentro del hombre, que para evitar que afloren y desdigan la *racionalización* general del ambiente, son sometidos a su dominio, incluso brutalmente rechazados –pero no totalmente erradicados, lo que les permite seguir su existencia en la clandestinidad y sobreponerse a su sujeción con redobladas fuerzas²⁰-. Por si fuera poco y como corolario al culto al pensamiento humano en un era secular como la moderna, el avance de las investigaciones científicas hacia coordenadas más racionalistas –piénsese en la Teoría de la evolución de las especies y su apertura de los reinos previamente estancos de la Naturaleza, que deponiendo al hombre como espectador privilegiado de ella, lo integra en su propia dinámica evolucionista siguiendo el vaticinio romántico; en la Teoría de la Relatividad, el desarrollo de la física cuántica o la doble condición de la materia, corpuscular y energética, impulsores de una imagen mucho menos intuitiva de esa Naturaleza- lleva a la pérdida irreparable de aquella Naturaleza cómplice y amable de la que ahora, en cambio, se desconfía hasta el extremo de querer controlarla dentro y fuera de la persona.

La repercusión de todo ello en la estética baudelairiana y, más en general, en la moderna es que la frustración del giro romántico hacia la Naturaleza desemboca en un rechazo absoluto de su idealización, la que en el Renacimiento la identificara con la idea de bondad y belleza y en el Romanticismo transformara lo bello en sublime, pero que en la nueva etapa se encuentra bajo sospecha al escapar a la experiencia y a la comprensión humana y, a la vez, hacerse notar más en el hombre, quien por las exigencias quizá de la propia coyuntura racional donde vive inmerso, acaba asistiendo al espectáculo de cuanto acumula “de grosero, de terrestre y de inmundo”²¹. Para Baudelaire, basta con echar un vistazo a los periódicos de sucesos como la *Gazette des Tribunaux* o el *Moniteur* para toparse de bruces con esta realidad. El amplio muestrario de personajes pululantes por sus páginas, como delincuentes, ladrones, criminales o prostitutas, habitantes todos ellos de los subterráneos urbanos y motivo de inspiración de algunos de los mejores versos del crítico y de la modernidad artística en conjunto²², viene a corroborar que “nuestro

heroísmo”²³ radica en algo más que en “vapor y cerillas químicas”²⁴. No por casualidad Baudelaire siente especial predilección por las estampas urbanas de Charles Méryon, aguafuertista del momento que escenificaba las grandes avenidas parisinas del ensanche proyectado por Haussmann para racionalizar el espacio de la capital y, probablemente, dificultar las barricadas que hicieron triunfar las Revoluciones de 1830 y 1848²⁵. En su disertación sobre el artista de 1859, la claridad diáfana de aquellas vías públicas, surgida al trasladar en ellas la transparencia de la perspectiva renacentista, eran signo de todo lo contrario, de oscuras pasiones que ponían en tela de juicio la extensión e intensidad del ordenamiento racional, no pudiendo ver en ellas sino la profundidad aumentada por “el pensamiento de todos los dramas que contiene”²⁶.

Con la destitución de la belleza natural idealizada, la que cobra auge es otra de tipo artificial donde la obra de arte no es elaborada ni *según* ni *como* la Naturaleza, sino abiertamente *contra* ella porque emana de la imaginación, “reina de las facultades”²⁷. En ella cree encontrar Baudelaire el modo de compensar la pérdida de legitimidad de la razón al fundar un espacio propio donde entablar una relación con la Naturaleza basada en la aceptación, sin llegar a identificarse con ella, y en la resistencia a los embates del deseo, sin tener que suprimirlos. Pero esta convicción ensanchaba aún más el abismo abierto con los representantes académicos, quienes aconsejaban reproducir los modelos naturales hasta la saciedad, aun cuando éstos no dieran más de sí. En las antípodas de esta recomendación, Baudelaire había manifestado en cierta ocasión su apoyo a cuantos conociendo su lógica y método rehusaban hacerlo en nombre de la imaginación, cuyos “monstruos” eran siempre preferibles a “la trivialidad positiva”²⁸. Aún así, lo *positivo* no coincidía exactamente aquí con lo *realista* pues, si bien el crítico no era precisamente un entusiasta de creadores como Gustave Courbet, adscritos a dicha corriente artística, parecía observar bajo su *realismo* un componente de denuncia u objetivo programático, impensable en aquellas obras que simplemente ponían la Naturaleza ante la mirada²⁹. En el contexto baudelairiano, lo *positivo* significaba más bien representar la Naturaleza ignorando que el racionalismo despoja a la obra de arte del encanto de la vieja mimesis, donde aparecía vibrando entre el modelo natural y su idealización. En cambio, cuando la Naturaleza se asemeja a una fuerza omnímoda que “empuja al hombre a matar a su semejante, a comérselo, a secuestrarlo, a torturarlo”³⁰, la repetición de los modelos naturales a la antigua usanza,

antes que una falacia, es una inmoralidad. Nada que ver con las obras salidas de la imaginación, que “porque son falsas, están infinitamente más cerca de la verdad”³¹.

Si tras la belleza volátil resonaban las palabras de Stendhal, tras la sobrenatural de ahora se adivinan las de otro compatriota suyo, el reaccionario Joseph de Maistre³², quien medio siglo antes había hablado ya de la violencia reinante en el vasto dominio natural, que “arma a todos los seres *in mutua funera*”³³. Una ojeada a las atrocidades cometidas en el París revolucionario alertaba de que la razón, contrariamente a lo que defendían las tesis ilustradas, distaba aún mucho de ser la guía existencial humana. Pero tampoco parecía preocupar si llegaba a serlo porque acudía a la sinrazón de la violencia cuando estimaba oportuno, para acceder al poder sin ir más lejos; y esta desconcertante ironía la condenaba, como poco, al descrédito. Para De Maistre, la tragedia de aquellos años fue que los promotores del conflicto infravaloraron la Naturaleza, cuando como eje vertebrador humano no es que sea relevante, sino decisiva en su facilidad para subyugar y pervertir sin ambages³⁴. En efecto, no hay quien la doblegue, ni siquiera el cacareado racionalismo de la centuria, cuya infalibilidad se ve cuestionada tan pronto como los individuos devienen autómatas incapaces de contener los procesos que ellos mismos ponen en funcionamiento³⁵. Con una fe irracional, por otra parte, en el dogma cristiano del pecado original y la tendencia inexorable al mal, el contrarrevolucionario contestaba a Rousseau y a su ingenua creencia en la bondad inherente humana, sólo corruptible en el inevitable proceso de socialización³⁶. Porque para De Maistre, la acción que daba la auténtica medida del hombre moderno no era la racional, como cándidamente sostenían quienes invocaban la libertad, sino la gestada en el depravado sustrato natural que ese hombre albergaba dentro de sí en prueba del oscuro mundo zoológico del que provenía y que, en fidelidad a la concepción agustiniana de donde parecía tomado, lo subordinaba y lo cegaba para cualquier otro posible asesoramiento de la conducta, por recomendable que éste fuera o argumentado que estuviese³⁷.

Pero como sucediera con Stendhal, las concomitancias entre este otro pensador y el crítico son también limitadas. De hecho, son más interesantes las divergencias porque en ellas reside verdaderamente la originalidad del discurso baudelaireano: mientras que para De Maistre la neutralización de la Naturaleza pasaba por la completa sumisión, la renuncia a la libertad y la imposición de un castigo como expiación a las culpas, para Baudelaire las claves del éxito son íntegramente estéticas: “el mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por

fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte”³⁸. Dicho de otro modo, que la acción natural sólo puede ser contrarrestada con ayuda de la imaginación, devenida creadora tras el cambio operado de *status* con la llegada de la modernidad. Con anterioridad y en su conformación teórica a lo largo del siglo XVIII básicamente³⁹, de ella se decía que agudizaba los sentidos, que completaba el objeto percibido sólo parcialmente, incluso que lo idealizaba, al hacer por ejemplo de la belleza de un paisaje una evocación del amor⁴⁰. Sin desmerecer, ni mucho menos, este primer esbozo de sus competencias, no es hasta la modernidad cuando éstas quedan definitivamente asentadas gracias a Baudelaire y en oposición, claro está, a la Naturaleza. Para hacerse una idea del contrapunto decimonónico generado entre ambos conceptos, es preciso dirigirse una vez más a *El pintor de la vida moderna*. En esta obra, asegura el autor que la Naturaleza ha pasado de ser el libro sagrado que fuera en sus mejores horas a un diccionario donde consultar los significados y las etimologías de las palabras, pero donde no se recogen las infinitas posibilidades que el arte puede entrever en ellas⁴¹. La describe también como un gran almacén donde proveerse de materiales para la creación, pero poco más, por lo que el artista que recurre a los modelos naturales pensando hallar en ellos la invención, no conseguirá más que estancarse en un nivel elemental de representación, el de una encomiable y curiosa destreza, el de la copia rigurosa, sin alcanzar nunca su objetivo⁴². Para ascender de nivel, debe acudir a la imaginación, que subsana todas las deficiencias naturales desempeñando una tarea desglosada en dos fases sucesivas y complementarias entre sí: una primera analítica, donde hace acopio de los materiales aprovechables, pero fragmentarios e inconexos todos ellos, por supuesto, por la incapacidad de la Naturaleza de ofrecer una visión íntegra, coherente y ordenada de sí misma; y otra sintética –que es la que la reviste de especial interés-, donde combinándolos “según reglas cuyo origen no podemos encontrar más que en lo más profundo del alma”⁴³ procede a tejer una red de relaciones donde, cayendo las fronteras, todo se entremezcla en una unidad que reposa en sí misma y constituye un mundo propio.

El marchamo moderno, por tanto, de esta imaginación es que relaciona aspectos diversos y heterogéneos de la experiencia, carentes de sentido aisladamente, pero de una lógica aplastante vinculados por las prolíficas interacciones surgidas entre ellos. A esta capacidad de reunión donde se fraguan nuevos significados más allá de la visión natural inmediata la llama Baudelaire correspondencias y su origen se encuentra en la creencia romántica en una analogía secreta entre elementos que la realidad cotidiana mantiene

escrupulosamente separados y el espacio del arte, sin embargo, por iniciativa humana en la modernidad -por oposición al sentimiento o a la fusión con la Naturaleza del período anterior- vuelve indisolubles y connota simbólicamente⁴⁴. Aunque de potencial difícil de calibrar porque no hay códigos fijos para su desciframiento ni enciclopedia alguna que los registre, la interpretación de estos símbolos, al igual que su creación a manos de la voluntad artística, es inescindible de la vivencia de cada día; vivencia presidida en buena parte por el azar y la inconsciencia, que yuxtapuestos a la imaginación artística como en Baudelaire, rematan el abandono de la reproducción al detalle de los modelos naturales⁴⁵. En este sentido, el poeta compara el ejercicio imaginativo con la percepción y la memoria infantil, dado el procesamiento involuntario que suele darse en los niños de cuanto sucede a su alrededor y la lenta formación de su personalidad a partir de una información que sobrepasa los estrechos límites de su comprensión. De la misma forma, cuando el artista se lanza a la calle metido en su rol de *flâneur*⁴⁶, o de paseante ocioso y solitario, y se pierde entre la muchedumbre uniformada que la transita -efecto de la reciente división del trabajo, que acuerda un atuendo común para todos sus miembros, y de los requisitos mínimos de profesión, domicilio y decoro que espera de cada uno de ellos la incipiente sociedad racional-, lo hace también para obtener de esa disolución personal en los fortuitos flujos y reflujos humanos de la urbe el cúmulo de experiencias a recomponer y dotar de sentido con la imaginación, de manera tan automática “como lo es la digestión para el cerebro”⁴⁷. Éste era, ni más ni menos, el procedimiento creativo de Constantin Guys, un artista menor en quien Baudelaire había reparado al no trabajar ni para colecciones ni para museos, sino para la prensa, siendo como era un dibujante de viñetas ajeno a los esquemas de formalización académica, pero lo suficientemente hábil como para haber hecho de su arte, como estaba llamado a hacer el artista moderno siguiendo su ejemplo, un homenaje a la imaginación por encima del palpito eterno de la Naturaleza.

II.

Uno de los múltiples enfoques posibles -y, sobre todo, arriesgados- para abordar la vigencia actual de los planteamientos estéticos de *El pintor de la vida moderna* es el feminista, aun cuando a su autor no le interesara mínimamente ni brindara precisamente su apoyo a la causa de la mujer, sino más bien al revés⁴⁸. La explicación es la siguiente: en el momento en que la belleza se compromete con su tiempo, se vuelve especialmente

sensible a cada pequeña variación en el *statu quo*, cualquiera que sea su procedencia, inclusive la de las primeras protestas organizadas contra la exclusión femenina de los beneficios de la modernidad de mediados del XIX⁴⁹. De esta imbricación histórica del arte, nace una representación de la mujer que poco tiene que ver con la acostumbrada, donde por la cercanía de sus funciones reproductivas al ordenamiento natural encarnaba la dulzura y benevolencia de la Naturaleza idealizada de antaño⁵⁰, y mucho, en cambio, con otra bastante más acorde con los tiempos y con una Naturaleza turbia y canallesca. En términos artísticos, esto significa pasar de su inveterada caracterización como esposa entregada y madre ejemplar subyugada dócilmente al varón en la privacidad del hogar, a otra más propia de los sórdidos ambientes urbanos, donde alardeando de un desinhibido comportamiento sexual es ella quien se impone al varón hasta llevarlo al límite de su cordura racional y mostrarle los abismos insondables de su deseo. En otras palabras, que la belleza moderna baudelairiana, en la medida en la que anida en el presente frente a la belleza clásica, apegada por el contrario al pasado, adopta como emblema a la mujer peligrosamente sensual, a la “Mesalina resplandeciente bajo el gas”⁵¹, con la que sin proponérselo desenmascara una de las grandes incoherencias del arranque del proyecto ilustrado: que la universalidad de sus supuestos contempla, no al grueso de la población como aseguraba, sino a una parte de ella, la masculina, autoinvestida representante de la otra para arrogarse *de facto* unas prerrogativas femeninas *de iure*.

Pero por mucha frescura que destile el arte moderno a la luz del test de medición feminista⁵², la nueva iconografía femenina enraizada en ella engarza, sin embargo, con las rancias opiniones de Joseph De Maistre. Ello se debe a la voluptuosidad de la que se reviste ahora la mujer, que retrotrayendo al varón hasta sus orígenes más tribales, aparte de desmentir el avance racionalista augurado por los ilustrados, certifica que la especie humana sigue anclada en la “enfermedad original”⁵³ que muchos daban por extinguida, pero que el contrarrevolucionario afirma estar más viva que nunca exigiendo obediencia incondicional a los bajos instintos. Como rememoración, pues, del mal y el pecado que todo hombre arrastra consigo desde la cuna según De Maistre, la mujer baudelairiana, sobre todo la de génesis poética, exhibe sin tapujos la arpía seductora que lleva dentro y que prometiendo placeres ardientes a su oponente sexual logra, en contrapartida, dirigir al propio antojo su voluntad. Esto la convierte en seria amenaza para el racionalismo perseguido en todos los frentes y para la continuidad de las instituciones y los derechos

masculinos establecidos por la costumbre; más todavía cuando, contra todo pronóstico, parece hacer retroceder a la humanidad hasta su estado precivilizado para recuperar la culpa expiada por sus faltas. Antes que con la pérfida portadora del vicio transmitido generación tras generación desde la primera Eva, su parentesco es así con el mismísimo Mefistófeles, quien retornando de tiempos atávicos pretende despojar de su autonomía, su seguridad y optimismo al protagonista indiscutible de la modernidad, por supuesto el varón. Éste, entre tanto, lejos de verse más libre como creía, se siente más esclavo de lo que era antes de iniciar su singladura racional; un poseso al que, junto a sus sueños de grandeza, parecen haberle arrebatado ahora la capacidad de decisión y el aplomo de los que antes tanto se ufanaba.

Siendo el enemigo más temido, la mujer es irónicamente también el más deseado porque, aunque la dudosa procedencia de sus encantos insinúa una autoría natural⁵⁴, el maquillaje con el que suele recubrirlos –y si no lo hace, peor para ella, como resuelve el crítico cuando argumenta que en ese caso “incumple una especie de deber”⁵⁵ - le permite distanciarse de sus raíces ancestrales, emulando lo que hizo en tiempos el varón merced a su capacidad de representación abstracto-conceptual y al consiguiente ordenamiento humano levantado sobre el natural, que acabaría instituyéndolo guardián de la Cultura⁵⁶. La razón es que el ornato femenino en sentido amplio estimula percepciones sensoriales que, aunque de distinto tipo –olfativas como el perfume, auditivas como el sonido de las pulseras al entrecuchar o de las gasas y muselinas arrastradas al andar, y visuales como el rojo del carmín o el negro del lápiz de ojos-, se funden en una poderosa y armónica mezcla con la que evidencia ser un buen catalizador de las correspondencias y el mejor aliado cuando se trata, como aquí, de desgajarse de la Naturaleza. Por eso, la mujer y el adorno que la rodea es la viva estampa de la bifronte belleza baudelairiana, que si por un lado abjura de todo posicionamiento estático de la vida, por otro ensalza el artificio como paliativo a la fragilidad y a la inestabilidad que asaltan por doquier al ciudadano moderno. Por intercesión femenina, en definitiva, el crítico se desmarca del pesimismo desolador de De Maistre, aferrado a la condena humana por designio natural, y conecta, por sorprendente que sea, con el optimismo exultante de una de las últimas corrientes feministas –luego que aboga por los derechos de la mujer en una sociedad como la actual, que dándose las de ecuánime y liberal los pisotea sistemáticamente- denominada ciberfeminismo en honor al *Manifiesto para cyborgs* de su fundadora Donna Haraway.

El ciberfeminismo de los años noventa del siglo XX debe entenderse en el marco de la crítica al racionalismo planteada por el *ethos* postmoderno, es decir, en el clima de desconfianza hacia la viabilidad del ideario ilustrado y de incertidumbre en las antiguas fundamentaciones a la vista de la desafortunada práctica moderna –responsable de una nueva reedición de las arcaicas relaciones de poder, destacando aquí por su interés la del varón sobre la mujer, que lleva a calificar dicho racionalismo de patriarcal⁵⁷-, generado formalmente en los años ochenta, aunque anunciado ya desde los albores postmodernos por Baudelaire -teórico, sin embargo, de la modernidad-, y antes que él, los románticos. Como el sujeto levantado sobre la razón moderna se volatiliza en torno a esas fechas –lo mismo en la versión abstracta del *cogito* cartesiano, que en la trascendental kantiana- y, por efecto de la onda expansiva, el mundo constituido tras su desencantamiento a la medida de las posibilidades humanas –confundidas a sabiendas con las masculinas- de entendimiento, de designación y control⁵⁸, Haraway se propone su reconstrucción desde categorías más plurales y flexibles –también más debilitadoras- que las que le dieron un matiz monocorde y excluyente –además de fuerte y dominante⁵⁹-, como forma de evitar otro fiasco y rescatar el proyecto ilustrado de la situación de estancamiento a la que ha sido recientemente abocado⁶⁰. Con este fin, promueve que la mujer participe también en el juego de valorar, de nombrar y construir el hombre y el mundo que sobre él gravita introduciendo cierto desorden y desajuste en su estructura⁶¹, cierto ruido y polución, en expresión de la autora⁶², al dar cabida a la diversidad y la diferencia, y aprovechando críticamente las escasas virtudes del nuevo ordenamiento, como las tecnológicas, que lejos de despertar suspicacias se ve que encierran un amplio potencial para la ejecución de esta empresa.

En esa de/reconstrucción personal de signo postmoderno y agrietamiento ulterior de las matrices de dominación por las que se rige nuestro mundo, el nexo de unión con las reflexiones baudelairianas está servido porque el *cyborg*, consignatario de este ser a caballo entre la ciencia ficción y la experiencia viva, denomina, como su nombre indica, a un *organismo cibernético*, a un ente que es fruto de la confluencia de la alta tecnología –exponente del avance civilizatorio que en el discurso moderno simboliza el varón y de la belleza sobrenatural baudelairiana, aunque infinitamente más sofisticada por el siglo y medio de distancia temporal que separa a Haraway del poeta-, con el cuerpo ancestral –sinónimo del estado precivilizado que representa la mujer y de la belleza natural que

Baudelaire quiere dejar atrás-, tan extraordinaria como la fusión de realidades dispares en las correspondencias. Reunidos dialécticamente en esa “tensión inherente a mantener juntas cosas incompatibles consideradas necesarias y verdaderas”⁶³, tecnología y cuerpo experimentan, más que una reordenación superficial de sus respectivos elementos, una transustanciación sumamente fecunda para el sujeto moderno, pues la interrelación que se establece entre ellos permite devolverle la unidad perdida. Si en Baudelaire la belleza artificial auxiliaba a la natural cuando sus resultados no eran precisamente halagüeños para quien creía imparable su andadura hacia una investidura más perfecta de la especie, por oposición a la imperfección natural con la que, quisiera o no, estaba hermanado, en Haraway se trata de reinventar también de modo sobrenatural esa criatura de invención reciente que es el sujeto moderno –con apenas dos siglos de historia⁶⁴-, quien prisionero de sus rígidos esquemas racionalistas cae finalmente en su propia trampa al intentar reducir la vasta variedad humana a un único modelo estandarizado de sí misma –con lo masculino como norma- donde sin sitio para la disidencia –siendo la feminidad el principal disidente-, tampoco lo hay para la fraternidad y la solidaridad ilustradas⁶⁵.

Con un llamamiento a desdibujar los perfiles individuales, el *cyborg* de Haraway protagoniza una hazaña insólita, la de desbancar los viejos dualismos modernos –entre el hombre y la máquina en primer lugar, pero sobre todo entre los géneros- gracias a la cibernética, que actúa sobre los cuerpos creando nuevos tipos de identidades, en cierta forma preluados ya por la figura baudelairiana del *flâneur*. Guiado por la imaginación, aunque sin refugiarse en ella, este espíritu bohemio pisaba a diario el moderno escenario urbano intentando descubrir tiempos y espacios extraños al suyo, provocando con ello un desbordamiento inicial del puesto interno de observación, cómodo y privilegiado en tanto que propio y estable, y una exposición posterior a la deriva cambiante y huidiza externa. Pero este exilio hacia la otredad no llegaba a ser una huida real del mundo, sino un modo distinto más bien de recorrerlo, oponiendo a las identidades autocomplacidas en su mismidad una tendencia al desenraizamiento por las enormes perspectivas que la consecución de esta objetividad le abría a la subjetividad: nada menos que la integración dentro del afuera que, por medio de las correspondencias, aparcaba su disonancia y se rendía a la afinidad. Sobre este entrelazamiento de la propia identidad con la ajena del que daba buena cuenta *El pintor de la vida moderna*, Haraway erige su nueva variante humana, híbrida, fluida y, sobre todo, *postgenérica* dada su pertenencia a una sociedad que

no distingue entre variables –incluidas aquí las sexuales, por lo que masculinidad y feminidad se encuentran, por fin, en igualdad de condiciones- porque en ella prevalece la reconciliación de lo aparentemente irreconciliable. En este sentido, el *cyborg* es un sujeto que se vale del factor tecnológico para desautorizar toda escisión, privativa de un ordenamiento regulador como el moderno, y para fomentar los puntos de encuentro, propios de otro como el postmoderno donde el déficit normativo se subsana mediante el superávit cohesivo de lo gratuitamente sobrevalorado con lo injustamente despreciado de toda aprehensión taxonómica del sujeto y, más en general, de la realidad.

*

Este intento de hacer renacer al hombre moderno de sus propias cenizas –y sobre todo a la mujer- con la ayuda inestimable de la ciencia, halla traducción artística en la obra de una de las creadoras más allegadas hoy por hoy al cyberfeminismo de Haraway –y, por extensión, también a la belleza artificial baudelairiana- tanto por su implicación feminista, siendo como es su prioridad la liberación de la mujer de las ataduras que le vienen socialmente impuestas, como por su maridaje con la *tecnocultura*, puesto que el instrumento utilizado en esa liberación es la medicina de última generación, es decir, la que indistintamente sirve para cambiar una rótula desgastada por un trozo de plástico que funciona igual de bien o para implantar un marcapasos en el corazón infartado. Por compartir, comparten incluso el imaginario *teratológico* genuinamente postmoderno donde las identidades oscilantes priman sobre las fijas convencionales al prestarse más fácilmente a la reconstrucción del desestabilizado, desestructurado y debilitado sujeto moderno⁶⁶. La artista en cuestión es la rebautizada a sí misma como Orlan en evocación al personaje Orlando de Virginia Woolf que, aunque nacido varón, se autodescubre un día repentinamente convertido en mujer y obligado a mirar la realidad con ojos distintos a los suyos masculinos de siempre, pero de idéntica calidad de visión⁶⁷. El solapamiento de identidades que desde entonces se produce en el personaje da pie a la artista a adaptar ese nombre a su persona y a su producción, articulada también sobre la coincidencia de planos, a menudo encontrados, como el de lo naturalmente genético y lo artificialmente adquirido, lo generalmente admitido y lo particularmente rechazado, que en este caso y gracias a la técnica aparecen, sin embargo, inextricablemente unidos.

En el umbral del tercer milenio donde el cuerpo constituye uno de los motivos representativos más repetidos artísticamente porque en él se dirimen las contradicciones subjetivas o contienden las identidades autoconstruidas postmodernas –que a tenor de la pluriformidad y ductilidad inherentes a su construcción reconocen a la mujer también como agente constructor- con las preestablecidas modernas –donde dominando, por el contrario, la inflexibilidad y la estandarización la mujer se ve reducida a la pasividad y constreñida a acatar los estereotipos dictados para ella por el varón, único agente en este caso⁶⁸-, la estética de Orlan, sobre todo la de las obras realizadas en los años noventa del siglo XX, recupera el mito romántico *frankensteiniano* de quien, sintiéndose creador, le echa un pulso de fuerza a la Naturaleza, suprema creadora, al amparo de la ciencia. La diferencia estriba en que, mientras que en la novela de Mary Shelley esta pretensión culminaba en un monstruoso engendro, suma de los miembros recosidos de cuerpos ya muertos y a duras penas encajados, al que su mentor insuflaba el don de la vida, en Orlan este “ensayo permanente y sucesivo de reforma de la Naturaleza”⁶⁹, citando a Baudelaire, se lleva a cabo sobre un cuerpo vivo y bien vivo porque es el propio cuerpo de la artista el que, rebajado a pura carne, a materia primordial⁷⁰, es cincelado a golpe de bisturí y armónicamente recompuesto. Esto vuelve especialmente escalofriante esa medición de fuerzas e informa del sólido compromiso social que se halla en su base⁷¹-al contrario que en *Frankenstein*, donde el creador renegaba al final de su criatura-, de ahí su retransmisión vía satélite como forma de garantizar la multimirada y, por qué no, el multidesconcierto del público en tiempo real.

Respecto a otras prácticas artísticas corporales⁷², ésta de Orlan es singularmente atractiva. Frente a la gestación de seres más o menos ilusorios como Frankenstein o a la alteración ocasional de la apariencia, como cuando la mujer se maquilla –momento en el que se crea, dice Baudelaire, “una unidad abstracta entre el grano y el color de la piel”⁷³ pero donde el rostro permanece estructuralmente intacto-, la autora emprende un camino artístico anteriormente inexplorado: transformar el propio cuerpo mediante un programa meticulosamente estudiado de operaciones de cirugía plástica –hasta un total de nueve y con otras dos más anunciadas pero nunca efectuadas- para plantar cara a la Naturaleza, “lotería de genes distribuidos de forma arbitraria”⁷⁴, a la que Orlan cree poder vencer desde la heterodoxia compositiva que caracteriza a la imaginación artística moderna desde Baudelaire. Como determinadas creencias cimentadas en esa Naturaleza fomentan además

ciertos estándares de belleza socialmente aceptados aun siendo perjudiciales para la mujer, la artista procede también a *feminizar la cultura*, a discutir públicamente su veracidad desde el propio cuerpo femenino que, más carne que nunca, se provee de la maleabilidad intrínseca del material artístico. A resultas de este plan, la artista/paciente altera su fisonomía y produce una segunda Naturaleza como contraimagen sobrenatural de la primera. Pero lo que subyace realmente en este autorretrato confeccionado con el bisturí en lugar del pincel es la descomposición de la identidad y su recomposición posterior en lo que acaba siendo una autorrecreación infinita, consciente y libre de la persona, que aparte de inestable deviene también más difusa, como recuerdan las partes retocadas del rostro y ensambladas, como piezas de un mismo puzzle, con las que no lo han sido o aguardan serlo. Este atentado contra la esencia misma del sujeto y contra los cánones habituales de la belleza femenina linda con el diagnóstico de Haraway sobre la sociedad actual, donde no sólo “dios” ha muerto –ese sujeto que salta por los aires como inauguración de la postmodernidad-, sino también la “diosa” –la mujer plegada a una voluntad ajena a la suya-, o es que, en vez de desaparecer como todo hacía suponer, “los dos han sido revivificados en los mundos cargados de microelectrónica y de políticas biotecnológicas”⁷⁵.

Pero inestable y difusa era también la identidad del *flâneur* que se adentraba en la multitud urbana “como en un inmenso depósito de electricidad”⁷⁶ para poder asumir las circunstancias del otro y su manera de percibir la realidad, que pasaba entonces de monofocal –como venía siéndolo desde la perspectiva renacentista con el punto de vista único que la representaba- a multifocal en una clara tendencia a alcanzar el “panóptico absoluto”⁷⁷ –incesante en el arte contemporáneo desde las primeras vanguardias, incluso desde el postimpresionismo de Cézanne⁷⁸-. Esta pérdida del “yo íntegro y único”⁷⁹ que encerraba la figura baudelairiana apuntaba ya en la dirección del arte corporal de Orlan, la de la reconstitución de la subjetividad, aunque con una diferencia fundamental en este segundo caso por el elevado precio pagado por ella: la circunstancia del otro se inscribe en propia piel a través de la incisión, la extracción o el implante, la sutura, el hinchazón y el amarotamiento. Por eso, ponerse en pellejo ajeno, como quería el poeta, en Orlan no es simplemente observar, escuchar o dejarse impregnar por el olor de quien pasa a nuestro lado en la calle, ni siquiera rozarlo con la yema de los dedos, como lograba hacer, como mucho, el *flâneur*. Es implicarse corporalmente en él hasta el extremo de deformarse,

mutilarse y rehacerse uno mismo, sin importar el dolor que ello acarree, con tal de adquirir una nueva identidad que no hay que temer volver a perder, siendo como ella es dinámica y versátil, como lo es el sujeto postmoderno en general al que Orlan rinde tributo artísticamente. Esta estremecedora lectura de la participación baudelairiana en el otro hace del arte de este tipo un arte carnal en sentido estricto, que es como quiere la artista que se le considere⁸⁰, porque la reconstitución del sujeto empieza y acaba con la de la propia carne.

Convencida, sin embargo, de que las modificaciones parciales de sus rasgos no han surtido el efecto regenerador esperado, Orlan decide en un momento dado exceder todos los límites en este proceso de autoconformación subjetiva haciéndose implantar el mayor número de prótesis y del mayor tamaño posible para su anatomía, entre ellas dos bultos de silicona utilizados normalmente para realzar los pómulos pero dispuestos aquí a ambos lados de las sienes a modo de protuberancias craneales como un primer paso, según ella, hacia una autotransformación definitiva⁸¹. Obtenida como resultado de las tres últimas intervenciones, esta nueva alteración facial hubiera sido impensable sin la colaboración de una cirujana feminista experta⁸², tan persuadida como ella de que el cuerpo es un medio como otro cualquiera para disentir de normas y creencias cuando son fuente de desavenencias, no de concordia y de entendimiento como debieran. Sin aludir expresamente a Haraway, no cabe duda de que si con estos cambios Orlan no ha derivado ya en un “*cyborg* de carne y hueso”⁸³, poco le falta, como poco queda también para el asentamiento definitivo del sujeto postmoderno, el que tiene en el rebasamiento de fronteras y en la coexistencia de realidades polarizadas una máxima vital. La prueba está en la equiparación que hace la artista de su cuerpo, en tanto materia prima de su obra, con el software informático, nada casual si se tiene en cuenta que el software es el tecnicismo empleado para designar a los componentes intangibles de un ordenador o conjunto de programas y procedimientos técnicos para realizar una tarea dentro del hardware, que es como se conoce, por su parte, a los componentes físicos. De ese modo, cuando Orlan trabaja con su cuerpo con lo que trabaja realmente es con su hardware humano, que es lo que salta a la vista del sistema orgánico al que ella da vida; a medio camino, como en Haraway, entre realidades secularmente enfrentadas como el hombre y la máquina o el varón y la mujer, aunque con el propósito de hacer aflorar el soterrado software o trasgresor propósito feminista a la superficie.

Otra evidencia del inminente advenimiento del *cyborg* es el aspecto a un mismo tiempo cómico e inquietante que presenta la artista tras sus últimos implantes, como haciéndose eco de la caracterización con la que Haraway pretende ganar adeptos a esta nueva suerte de acoplamiento⁸⁴: inquietante, en la medida en que la reconstrucción que conlleva parece anunciar una especie humana *postcorporal* de efectos imposibles de predecir⁸⁵; y humorístico porque invita a reírse de uno mismo como de cualquiera pues de lo que se trata, al fin y al cabo, es de aceptar todo modelo subjetivo por encima de las diferencias. Quiere decirse, entonces, que en Orlan, como en Haraway, el artificio está a merced de una identidad nómada, fluctuante e integradora, como lo era la del paseante baudelairiano por la acción prodigiosa de las correspondencias.

¹ Serie, porque su publicación fue como *feuilleton* en el diario *Figaro*, en tres entregas consecutivas de 26 y 29 de noviembre y 3 de diciembre de 1863.

² Wellmer, Albrecht: “La dialéctica de modernidad y postmodernidad” en Picó López, Josep (comp.): *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 103-140.

³ Jauss, Hans Robert: *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976, pp. 13-81.

⁴ Baudelaire, Charles: “La modernidad”, *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, p. 361.

⁵ La modernidad como proceso de racionalización está tomada de la “Introducción” de Max Weber a sus *Ensayos sobre sociología de la religión*, Madrid, Taurus, 1987, tomo I.

⁶ Baudelaire, Charles: “La modernidad”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 361.

⁷ Baudelaire, Charles: “Ingres”, *Exposición Universal –1855- Bellas Artes en Salones y otros escritos sobre arte, op. cit.*, p. 208.

⁸ Baudelaire, Charles: “El militar”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 376.

⁹ Baudelaire, Charles: “La modernidad”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 362.

¹⁰ Stendhal, Henri: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1988, tomo I, pp. 1099-1237.

¹¹ Solana, Guillermo: “Crítica y modernidad” en Bozal, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, Visor, 1996, tomo I, p. 322.

¹² Baudelaire, Charles: “Lo bello, la moda y la felicidad”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 351.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ Baudelaire, Charles: “La modernidad”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 362.

¹⁵ Baudelaire, Charles: “Paisaje” en *Las flores del mal*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 329.

¹⁶ Dice literalmente Burke, *alma mater* romántica de *lo sublime* al lado de Kant, que “todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de los objetos terribles, u obra de algún modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir”. Edmund Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985, p. 92.

¹⁷ Baudelaire, Charles: “Elogio del maquillaje”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 384.

¹⁸ Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1994, p. 51.

¹⁹ Las palabras textuales de Horkheimer son que “cuando la misma razón se instrumentaliza, adopta una especie de materialidad y ceguera”. Horkheimer, Max: *Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires/Madrid, 1973, p. 34.

²⁰ Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max: *Dialéctica de la Ilustración, op. cit.*, pp. 54 y 92.

²¹ Baudelaire, Charles: “Elogio del maquillaje”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 384.

²² Si Gericault retrataba ya a locos y criminales, Cézanne pinta en su juventud un violento asesinato y un rapto, mientras que Manet, Degas, Toulouse-Lautrec y Aubrey Beardsley, entre otros, recrean prostitutas una y otra vez.

²³ Baudelaire, Charles: “Del heroísmo de la vida moderna”, *Salón de 1846 en Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., 187.

²⁴ Baudelaire, Charles: “Método de la crítica. De la idea moderna de progreso aplicada a las bellas artes. Desplazamiento de la vitalidad” en *Exposición Universal –1855- Bellas Artes*, op. cit., p. 204.

²⁵ Se trae a colación al barón Georges Eugène Haussmann (1853-1869), promotor de los bulevares que segmentan hoy por hoy la ciudad de París en todas direcciones y que en su día sustituyeron la intrincada red del núcleo histórico medieval, despertando la ira de los conservadores como Víctor Hugo, defensores a ultranza del goticismo.

²⁶ Baudelaire, Charles: “El paisaje”, *Salón de 1859 en Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p.278.

²⁷ Baudelaire, Charles: “La reina de las facultades”, *Salón de 1859*, op. cit., p. 235.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Baudelaire, Charles: “Ingres”, *Exposición Universal –1855- Bellas Artes*, op. cit., p. 209.

³⁰ Baudelaire, Charles: “Elogio del maquillaje”, *El pintor de la vida moderna*, op. cit., p. 383.

³¹ Baudelaire, Charles: “El paisaje”, *Salón de 1859*, op. cit., p. 280.

³² Citado expresamente en *El pintor de la vida moderna*, como en el capítulo X, dedicado a la mujer. En *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 381.

³³ De Maistre, Joseph: *Las veladas de San Petersburgo o coloquios sobre el gobierno temporal de la Providencia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, p. 162.

³⁴ De Maistre, Joseph: *Consideraciones sobre Francia*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 52.

³⁵ Díaz-Urmeneta Muñoz, Juan Bosco: “Paseantes e implicados: cuerpo, arte y obra civil” en *La ingeniería civil en la pintura*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos/Ministerio de Fomento, Madrid, 2000, p. 93.

³⁶ Rousseau, Jean-Jacques: “Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres” en *Del contrato social. Discursos*, Madrid, Alianza, 1983, p. 193.

³⁷ Véase la opinión de Isaiah Berlin a este respecto en “Joseph de Maistre y los orígenes del fascismo” en *El fuste torcido de la humanidad*, Península, Barcelona, 1992, pp. 103-166.

³⁸ Baudelaire, Charles: “Elogio del maquillaje”, *El pintor de la vida moderna*, op. cit., p. 384.

³⁹ Sería tan injusto como descuidado olvidar la tímida importancia cobrada ya durante el Renacimiento, como documenta la carta que dirigiera Rafael a Castiglione. A propósito de la fábula circulante entre los tratadistas de la época sobre el pintor griego Zeuxis, a quien habiéndosele encargado la pintura de una diosa convocó en su casa a todas las jóvenes de la localidad para copiar de cada una de ellas el rasgo más hermoso, Rafael decía que “para pintar una mujer hermosa me sería obligado ver unas cuantas mujeres hermosas, siempre a condición de que V. S. estuviera a mi lado en el momento de hacer la elección. Pero como escasean los jueces certeros tanto como las mujeres hermosas, voy a recurrir a cierta idea que tengo en la mente” (mencionado por Gombrich, Ernst H: “Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana” en *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 91-92. *Cursivas mías*). Rehusando educadamente el asesoramiento del experto, Rafael parecía establecer una idea de belleza asociada a la imaginación. No era el único en hacerlo, porque uno de los muchos tratadistas de entonces, en concreto Firenzuola, sostenía en *Della bellezza delle donne* que “los motivos más íntimos por los que una figura se considera hermosa (...) son un secreto” y que algunas de las palabras que suelen usarse para explicarlo son sólo un “vano intento de expresar lo indecible” (Burckhardt, Jakob: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 1992, pp. 299-300).

⁴⁰ Como, por ejemplo, la opinión de Joseph Addison en *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*, Visor, Madrid, 1991, o la de Diderot en *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid, Tecnos, 1988.

⁴¹ Baudelaire, Charles: “El gobierno de la imaginación”, *El pintor de la vida moderna*, op. cit., p. 240.

⁴² *Ibíd.*, p. 243.

⁴³ Baudelaire, Charles: “La reina de las facultades”, *El pintor de la vida moderna*, op. cit., p. 236.

⁴⁴ Baudelaire, Charles: “Eugène Delacroix”, *Exposición Universal –1855- Bellas Artes*, op. cit., p. 219.

⁴⁵ En la composición LXXXVII de *Las flores del mal*, Baudelaire deja constancia de este carácter azaroso de la imaginación, como en la segunda estrofa: “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”. En *Las flores del mal*, op. cit., p. 333.

⁴⁶ Benjamin, uno de los grandes exégetas de Baudelaire, elogiará la institución de este arquetipo urbano en la obra del poeta. Benjamin, Walter: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 49-83.

- ⁴⁷ Baudelaire, Charles: “El arte mnemónico”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, pp. 366-367.
- ⁴⁸ Aunque la mujer abre las puertas de la redención estimulando las correspondencias, la imagen de ella en sus versos es la de un ser abominable, esclavo de sus instintos, que actúa por delegación natural. Las palabras del poeta respecto a ella son esclarecedoras: “quizá sólo es incomprendible porque no tiene nada que comunicar”. En *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 381.
- ⁴⁹ Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, pp. 15-22.
- ⁵⁰ Amorós, Celia: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Barcelona, 1987, pp. 31 y ss.
- ⁵¹ Baudelaire, Charles: “Las mujeres y las mujerzuelas”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 390.
- ⁵² Parafraseando aquí la definición de Amorós del feminismo como “test de grados de decencia o de desvergüenza epistemológica”. Amorós, Celia: *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 164.
- ⁵³ Señala De Maistre que “hay una enfermedad original, así como hay un pecado original; es decir, que en virtud de esta degradación primitiva estamos sujetos a todo tipo de padecimientos en general, así como en virtud de esta misma degradación estamos sujetos a toda clase de vicios en general. Esta enfermedad original no tiene, pues, otro nombre. No es más que la capacidad de sufrir todos los males, como el pecado original (hecha abstracción de la imputación) no es sino la capacidad de cometer todos los crímenes, lo que concluye el paralelo”. En *Las veladas de San Petersburgo o coloquios sobre el gobierno temporal de la Providencia, op. cit.*, pp. 37-38.
- ⁵⁴ Para Baudelaire, la belleza femenina “proviene del Mal”. En “Las mujeres y las mujerzuelas”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 388.
- ⁵⁵ Baudelaire, Charles: “Elogio del maquillaje”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 385.
- ⁵⁶ Amorós, Celia: *Hacia una crítica de la razón patriarcal, op. cit.*, pp. 31 y ss.
- ⁵⁷ Según acuñación de Celia Amorós en *Hacia una crítica de la razón patriarcal, op. cit.*
- ⁵⁸ Wellmer, Albrecht: “La dialéctica de modernidad y postmodernidad”, *op. cit.*, p. 105.
- ⁵⁹ Vattimo, Gianni: “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil” en Rovatti, P. Aldo y Vattimo, Gianni (eds.): *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 35.
- ⁶⁰ A este respecto, Jürgen Habermas habla de “proyecto incumplido”. Véase “Modernity: an incomplete project” en *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*, Hall Foster Bay Press, Washington, 1983, p. 9.
- ⁶¹ La crítica al sujeto moderno se perfila como desenmascaramiento de la voluntad de poder dentro de la razón, pero también como destierro de la creencia ilustrada en que hay un lenguaje a partir de un sujeto que nombra y confiere significados fijos. El exponente claro de esta postura es Wittgenstein, en quien esa crítica se plantea en términos de una filosofía del lenguaje que cuestiona la relación entre el sujeto y el significado externo, entre un hablante y lo que éste quiere decir. Wittgenstein acude a la expresión de “juegos de lenguaje” para expresar que no puede hablarse de significados más que desde la práctica de su aplicación (en *Sobre la certeza*, Gedisa, Barcelona, 1988, p. 29, p. 35), marco de referencia del jugador que se ajusta a las reglas de su propia jugada, reglas que son, en un sentido, normas de construcción proposicional y, en otro, meras reglas que surgen del propio uso del lenguaje (en Ayer, Alfred J.: *Wittgenstein*, Barcelona, Crítica, 1986, p. 92).
- ⁶² Haraway, Donna: “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 302.
- ⁶³ *Ibid.*, p. 253.
- ⁶⁴ Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1984, p. 9.
- ⁶⁵ Berlin, Isaiah: “La Contra-Ilustración” en *Contra la corriente*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 59-84.
- ⁶⁶ El término “teratológico” se utiliza aquí en el sentido clásico de un discurso sobre seres monstruosos, grotescos, mutantes y, por encima de todo, anormales, como derivación del griego “tetras”, que significa “monstruo” o “maravilla”. Para más detalle, véase Braidotti, Rosi: “Teratologies” en Colebrook, Claire y Buchanan, Ian (comps.): *Deleuze and Feminism*, Edimburgo University Press, 2000.
- ⁶⁷ Wolff, Virginia: *Orlando: una biografía*, Lumen, Barcelona, 1993.
- ⁶⁸ Los estereotipos recaen siempre sobre los colectivos socialmente dominados, no sobre los dominantes, es decir, sobre quienes padecen las consecuencias del discurso hegemónico, no sobre los que lo generan. En la agudeza que la caracteriza, Amorós dice que “por una ley social de la gravedad, los estereotipos caen de arriba abajo y no se consolidan –o en medida mucho menor– cuando pretenden ser lanzados de abajo arriba”. Amorós, Celia: “Igualdad e identidad” en Valcárcel, Amelia (comp.): *El concepto de igualdad*, Pablo Iglesias, Madrid, 1994, pp. 29-48.
- ⁶⁹ Baudelaire, Charles: “Elogio del maquillaje”, *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 384.

⁷⁰ Soláns, Piedad: “Lo sublime tecnológico” en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, año XVIII, nº 155 (julio 1999), pp. 33-47.

⁷¹ Sin el que la artista no concibe además su trabajo. Para ello, consultar Orlan: “Conferencia: Esto es mi cuerpo... Esto es mi software” en *Orlan 1964-2001*, Catálogo de exposición, Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo/Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, Vitoria/Salamanca, 2002, p. 101.

⁷² Póngase por caso las de las también feministas Cindy Sherman, Valie Export o Hannah Wilke.

⁷³ Baudelaire, Charles: “Elogio del maquillaje”, *El pintor de la vida moderna*, p. 385.

⁷⁴ Orlan: “Conferencia: Esto es mi cuerpo... Esto es mi software”, *op. cit.*, p. 104.

⁷⁵ Haraway, Donna: “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, *op. cit.*, p. 277.

⁷⁶ Baudelaire, Charles: “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño”, *El pintor de la vida moderna*, *op. cit.*, p. 359.

⁷⁷ Ramírez, Juan Antonio: “Que cien años no es nada. La modernidad como ciclo largo y el punto de vista múltiple” en *Confines. Miradas, discursos, figuras en los extremos del siglo XX*, Catálogo de exposición, Comunidad de Madrid, 2000, pp. 43-58.

⁷⁸ Para el Cézanne maduro, la imagen pictórica no tiene nada que ver con la fidelidad a la realidad sensorial sino con la presencia *corporal* de los objetos, con su inminencia al cuerpo –iniciando así los espacios inclinados, volcados hacia fuera-, los múltiples puntos de vista que conceden a quien se mueve entre ellos – uniendo entonces puntos de vista contradictorios para representar un mismo objeto- y las relaciones de semejanza o contraste que mantienen entre ellos. De la suma de todo ello brotará uno de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX: el Cubismo.

⁷⁹ Jauss, Hans Robert: *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad*, Visor, Madrid, 1995, p. 146.

⁸⁰ Orlan: “El arte carnal” en *Orlan 1964-2001*, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁸¹ Orlan: “Conferencia: Esto es mi cuerpo... Esto es mi software”, *op. cit.*, p. 103.

⁸² La doctora Marjorie Cramer, de Nueva York, frente a los cirujanos masculinos en los que hasta la fecha había delegado la intervención.

⁸³ Haraway, Donna: “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, *op. cit.*, p. 303.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁸⁵ De la Nuez, Iván: “Del cuerpo de la revolución a la revolución del cuerpo” en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, año XVI, nº 132 (mayo 1997), pp. 50-55.