

Antonio R. Romera

## Crítica de arte

### EL JUICIO ESTETICO EN BAUDELAIRE (\*)

“Francotirador” de la crítica llama Eugenio d’Ors a Baudelaire, aludiendo con ello a una actividad pretendidamente marginal a otras más absorbentes y sustantivas.

No se nos oculta que el autor de *La Flores del Mal* fue en esencia poeta, pero si notamos que junto al puro goce del juego lírico van floreciendo las excursiones a los dominios del juicio y de la estimativa, deberemos descartar el capricho y ver en esos actos repetidos el rasgo definidor de un espíritu.

Charles Baudelaire fue, en unos años peculiarizados por la facundia y las cosechas literarias abundantes, autor de obra breve. Acaso la exquisitez de su inspiración esté condicionando la parvedad de lo producido. Con un solo libro de poemas nuestro autor obtiene la gloria y gana un lugar en el Olimpo.

Su crítica principal está repartida en dos volúmenes: *Curiosidades estéticas* y *El arte romántico*. El primero recoge las críticas hechas por el poeta a los salones de 1845, 1846 y 1859, a más de otros trabajos sueltos relativos a temas artísticos, en especial sus estudios

---

(\*) El presente texto corresponde a las notas de una conferencia dictada en la sala Valentín Letelier en el ciclo organizado en homenaje a Baudelaire por el Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad de Chile.

sobre el humor y los caricaturistas franceses y extranjeros. En el segundo volumen se han agavillado las de carácter literario.

A nosotros nos interesa particularmente como crítico de arte, aún cuando pensamos que toda visión retrospectiva de un autor debe abarcar el conjunto total de su obra. En un ser de creación tan radicalmente sistemática y consciente, tan lúcida y vertebrada, esa interacción de los diversos momentos creadores admite con mayor dificultad el desglose.

Me parece que si un lector hipotético se enfrenta por vez primera a los poemas de *Las Flores del Mal* sin saber que Baudelaire hizo crítica de arte (tal hipótesis no es infundada); si un lector hipotético —digo— emprende la navegación lírica, traerá de ella, entre otras cosas, la idea de que muchas de las páginas geniales nacieron *sub specie* pictórica, de que una voluntad visual rige la Minerva del poeta.

Pensemos en los *Cuadros parisienses* o en *Los faros*. En este último poema se realiza una forma superior de crítica:

*Rubens, fuente del olvido, vergel de la molicie,  
cojín de carne en flor que no convida a amar  
y en que la vida fluye e incesante se agita,  
como el aire en el cielo, como el mar en los mares, etc.*

Pero estudiar este aspecto sobrepasaría nuestro propósito.

Atengámonos al tema. Es decir, a considerar a Baudelaire en su deliberado quehacer enjuiciador.

Pero antes, demos un pequeño rodeo.

Su actividad y plenitud creadoras giran en torno al eje de la mitad del siglo XIX. Es un tiempo éste de mucha beligerancia artística. El mundillo de la pintura vive en la agitación, en la controversia, y todo lo relativo a ese dominio parece impregnar la vida oficial y los círculos intelectuales.

Se verá, en seguida, la importancia de ese período si decimos que Baudelaire alcanza en su juventud a vivir la plenitud de la pin-

tura romántica. Conoce a Géricault, Ingres, Delacroix y Corot. Conoce, más íntimamente aún, las supervivencias de ese movimiento pasional: se empapa, en plenitud y cabalidad, de la tendencia realista en cuyo florecimiento y actividad desarrolla las tareas de crítico.

No olvidemos que el realismo, limpiado de sus antecedentes y consecuencias, es decir, considerado en la estricta valoración temporal de la vigencia genuina, dura —si acudimos a límites precisos— doce años. Va de 1848 a 1860.

En esta década larga escribe sus *Salones*, conoce a los pintores, se relaciona con ellos, visita sus talleres. No faltan de esto testimonios plásticos y alguno de enorme significación. Me refiero al cuadro *L'Atelier*, de Courbet.

Quiso darle el pintor, con cierta ingenua pretensión estético-filosófica, carácter de manifiesto. Su título completo es *El taller del pintor. Alegoría real determinante de una fase de siete años de mi vida*. Fue pintado en 1855. Representa, como su nombre indica, el lugar de trabajo del artista. Es grande y contiene, además del autorretrato de Courbet y el retrato de la modelo, a muchos otros personajes. En medio de esa atmósfera neblinosa el pintor ha colocado aquí y allá a las gentes que según su idea resumen una etapa de su vida y la definen desde posiciones distintas.

Figuran en el cuadro, junto a los tipos episódicos, el músico Promayet, el crítico Champfleury, el poeta realista Max Buchon, el filósofo Proudhon y, por supuesto, Baudelaire.

Debemos aclarar en seguida y para que no quede ningún género de duda que la presencia del poeta en ese cuadro acusa más bien la ideología del pintor Courbet que la de Baudelaire. Este andaba por otras rutas y tanto es así que en su volumen *Curiosidades estéticas* aparece mencionado el autor de *L'Atelier* sólo en dos páginas.

Con motivo de la Exposición Universal de 1855 habla del pintor un poco de pasada:

*M. Courbet (...) es un potente obrero, una salvaje y paciente voluntad. Los resultados obtenidos tienen para algunos espíritus ma-*

yor encanto que los del gran maestro de la tradición rafaelesca (alude a Ingres), a causa de su solidez positiva.

Ve, pues, en Courbet ese desdén por lo fácil y ese enfrentarse a la pintura según una idea preconcebida.

Más adelante caracteriza al pintor con profunda sagacidad:

*M. Courbet realiza (su obra) en beneficio de la naturaleza exterior, positiva, inmediata.* En seguida añade que le ha declarado la guerra a la fantasía.

Mayor interés para la pesquisa que venimos intentando sobre su mundo espiritual tiene sin duda el retrato corporativo con que Fantin-Latour rinde homenaje a Eugenio Delacroix. En torno a un conocido autorretrato del gran romántico, con su bella cabeza melancólica, con algo de ardor aún en la mirada, se agrupan Champfleury, Manet, Whistler, Legros, Cordier, de Baleroy, Bracquemond, Fantin y Baudelaire.

Nadie podía aparecer con más derechos en aquel areópago de genios desmelenados que nuestro poeta. Baudelaire había escrito las más bellas páginas sobre el arte de Delacroix y sobre el contenido lírico de su obra. El retrato corporativo es de 1864. Desde aquel otro de Courbet han pasado nueve años. Baudelaire ha perdido ya la gracia juvenil y el fresco ardor físico. Pero en su frente parece remansarse el bronco acento de la genialidad y el toque sutil. La mirada penetrante explica el rigor de sus análisis.

Delacroix menciona poco al poeta en su *Diario*. En el tomo II alude a él con motivo de la lectura de *Historias extraordinarias*, de Poe, traducidas por Baudelaire. Es tal vez el único testimonio que poseemos de la opinión del pintor sobre las ideas de su crítico.

Veámoslo:

“Baudelaire dice en su prefacio que yo evoco en mi pintura ese sentimiento de ideal tan único que se complace en lo terrible. Tiene razón, pero mi espíritu no va con lo deshilvanado e incomprensible que se mezcla a sus concepciones”.

Nuestro crítico apreció inmensamente a Daumier. Fue el primero en declarar su valor estético y la posteridad ha venido a confirmar

aquel juicio que lo consideraba, junto a Delacroix y a Ingres, como el más grande dibujante de su siglo. Este juicio escandalizaba —según el propio Baudelaire— a amigos y enemigos, a los fanáticos y a los indiferentes. El crítico veía justo. Muchas veces un elogio suele producir peores efectos en los adeptos del elogiado que en los contrarios.

Tal vez el mejor retrato que conocemos de nuestro poeta es el que le hizo Daumier. Tiene la tremenda verdad de la amistad. Honorato Daumier era un caricaturista supremo porque no se quedaba en la periferia de las cosas. Iba a lo hondo, y situado frente al amigo quiso sacar de la radical realidad interior del modelo ese misterio desordenado y lleno de agonía que se hace incontenible en la crueldad desengañada del mirar.

No ha quedado ningún testimonio del crítico sobre esta obra cruel. A veces los retratados no se gustan. Uno se ve siempre distinto. Pero podríamos decir que al verse en esa efigie sin halagos ni adobos, Baudelaire debió de sentir el desasosiego de una terrible revelación. El gesto satánico *pour épater le bourgeois* se queda en una boca sumida, en una máscara que es como la anticipación apresurada del morir. Tiene el poeta 45 años.

Volvemos al comienzo. Francotirador de la crítica. En todo caso la persistencia de la frecuentación de ese mundo del arte y la sistemática entrega al juicio revelan un propósito más fuerte que el simple azar de las circunstancias o que el alegre impulso del capricho.

Se le ha llamado no sólo cazador circunstancial de piezas de estética, es decir, “francotirador” o cazador furtivo en los cotos del arte. Se ha dicho, además, que carecía de sistema, que su juicio no se apoyaba en doctrinas, principios ni filosofías. Y que así su actividad como juez de la creación era algo ajeno a toda seriedad.

En el fondo estaban a punto de acertar. Al comienzo del *Salón de 1846*, tras las experiencias del trabajo del año anterior, escribe:

*Creo sinceramente que la mejor crítica es la que resulta divertida y poética, no la fría y algebraica, que queriendo explicarlo todo no revela ni odio ni amor.*

Tengámonos por ahora hasta ahí y desarticulemos brevemente el pensamiento del escritor. Al aludir a lo de divertida (*amusante* es la palabra francesa, más tenue y blanda que nuestro concreto vocablo castellano) y poética se quiere señalar una actividad superior del espíritu, algo atenido más al juego de la sensibilidad que a lo metódico. Por eso le opone en seguida lo de fría y algebraica con un innegable aire desdeñoso. El crítico no ha de marginarse de la obra. Ha de estar con ella o contra ella, pero no en actitud indiferente. Ortega, al comienzo de sus *Meditaciones del Quijote*, escribe algo que puede contribuir a aclarar lo que decimos: “Cada día me interesa menos sentenciar; a ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante”.

Baudelaire no quiere tampoco ser juez, quiere ser *parte*. Pero sus palabras a este respecto son tan significativas y aclaran tanto nuestra indagación que no podemos eludir las más:

*En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprenderán lo que voy a decir: para ser justa, o sea, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política.*

Tales palabras han sido muy discutidas, y en 1934, en el *Boletín de la Oficina Internacional de los Institutos de Arqueología e Historia del Arte*, algunos de los más reputados estetas entraron en polémica sobre la legitimidad de dicho punto de vista.

Conviene no tomarlo en su recto sentido. Baudelaire agrega que esa crítica parcial, apasionada y política tendrá como resultado abrir el mayor número de horizontes.

¿Cómo podrá ser la crítica valiosa y eficaz si no es apasionada? La pasión permite que nuestro yo se implique en la cosa juzgada, que sea como algo nuestro. ¿Cómo lo que es una parcela del espíritu humano no ha de obligar necesariamente al crítico a ser parcial, si en ese momento su capacidad de juicio le lleva a atender a un aspecto determinado de la creación y no otro? La pasión —ha dicho el propio Baudelaire— acerca a los temperamentos análogos.

Al aludir a lo político quiere no renunciar al sistema superior de sus ideas. Se oponen a esto los partidarios de sistemas rígidos y

fríos, los exaltadores de la extrema imparcialidad, los enemigos jurados de la pasión. Winckelmann aplicaba normas más dogmáticas creyendo mantenerse en la imparcialidad. Por lo pronto él y sus corifeos pensaban que sólo el arte grecorromano y el de sus epígonos del siglo XVIII y hasta los del XIX eran valiosamente artísticos.

Lo situado al margen de ese estilo academizante debía ser condenado. Olvidaban los representantes de lo normativo que en el orden estético todo es conflictivo y que el crítico, según el esquema propuesto por Baudelaire, cuando atiende a una serie de valores que en ese momento le interesan sobremanera, ha de renunciar a otros por no entrar en su dominio intelectual inmediato.

Esta es la parcialidad aludida por el autor de *Curiosidades estéticas*. Pero él no creía, aun exaltando la idea de las discriminaciones previas, que los factores estéticos no considerados en un punto de vista, eran condenables.

Tan es así que en Baudelaire hallamos una de las primeras manifestaciones de universalización de la cultura artística, extendiendo su comprensión más allá de la zona estricta de Occidente:

*¿Qué diría un moderno Winckelmann —escribe nuestro poeta—, qué diría en presencia de una creación china, extraña, caprichosa, contorneada en la forma, intensa de color y a veces delicada hasta el desvanecimiento?*

Creeríase que el sagaz francés se anticipa a las ideas de André Malraux. Por vez primera vemos un prenuncio de que la historia del arte supone una cadena en la cual los estilos, en cambio constante, van realizando la función de sucesivos eslabones. Baudelaire, al ponderar el valor de las obras chinas señalando su eficacia estética, hace un gesto trascendental, pues piensa —acaso por vez primera— que el sentimiento estético procede de la significación. Es decir, de lo que cada estilo es como reflejo preciso de una sensibilidad, por lo que ellos expresan como lenguaje específico del hombre.

A su estimativa sobre la pintura china parece responder el eco de las palabras de Malraux: “¿Por qué las máscaras africanas, las

terracotas de Sumeria o los esquistos de Gándara poseen la virtud de conmovernos, y no los cuadros de Guido o de Boucher?”

De modo, pues, que Charles Baudelaire viene a introducir un repertorio nuevo de ideas en la vieja crítica. A las razones —o lo que se estimaba como tal— opone los sentires. Cada artista ha de ser visto desde él mismo y no desde los conceptos aledaños, ni desde la experiencia de otros. Winckelmann y sus secuaces exponían con airados ademanes que sólo podía pintarse como lo hicieron los griegos. ¡Como si el arte consistiera exclusivamente en remedar los gestos hechos por los hombres de otras edades!

Todavía vemos por ahí a críticos enamorados de los fantasmas del pasado pidiendo que los artistas traigan hasta nosotros el vago esquema de ese pasado. Recordemos lo que opina Ortega: “Decir que Vélazquez es el mejor pintor es tan tonto como lo fuera decir que pintó mal. ¡Claro que pintó mal: es el peor de los cubistas!”

El secreto está en que don Diego el sevillano no fue, no pudo ser, cubista. Fue el mejor de los velazquistas y ahí reside su grandeza. Quiero decir que nadie lo superó en su estilo.

Este modo de ver el arte “desde” el sujeto que lo hace nos sitúa de pronto en la cuestión Delacroix-Ingres, uno de los episodios decisivos para comprender la crítica de Charles Baudelaire.

Fue ésta una guerrilla, incruenta, sin duda, pero de una violencia verbal tan grande que por momentos el mundo del arte en esos años parisienses de la mitad de la diecinueve centuria pareció un mercado. Las gentes tomaron partido por uno u otro pintor y con una incomprensión que ahora hace reír parecía imposible admirar a Ingres sin detestar a Delacroix. Este último, menos dogmático, de más amplio criterio y, en el fondo, más culto y de sensibilidad más dúctil se preocupó poco de su “rival”:

A Ingres no le dejaban dormir los laureles de Eugenio Delacroix. En cierta ocasión en que el autor de *La barricada* abandonaba una estancia en la cual se exhibían unas pinturas de Ingres, éste dijo a un guardián:

—Abra las ventanas que huele a azufre.

En otra ocasión un discípulo le pidió su opinión sobre Delacroix: —Es un hombre de genio, pero no lo diga.

Al final se produjo un esbozo de reconciliación. Chanavard ha referido el episodio de manera no exenta de gracia: “Un día, ahondando en el fondo de sus inagotables recuerdos, Delacroix y yo nos encaminábamos hacia una de las sesiones del Instituto. Quiso la casualidad que Ingres nos precediera unos pasos. Cuando llegábamos a la puerta, estos dos enemigos irreconciliables se encontraron y se miraron de pies a cabeza. De pronto, Ingres tendió la mano a Delacroix con un movimiento de simpatía secreta que atraía desde tiempo a esas dos naturalezas de grandes artistas revolucionarios a su modo y hombres buenos. Viéndoles tomarse del brazo espontáneamente:

“—¡Es el dibujo del brazo del colorido —me dije, feliz de una reconciliación tan tardía”.

Baudelaire supo situarse en un dominio imparcial. Admiró a los dos artistas y su sagacidad crítica estuvo en verlos según sus especiales estilos y de acuerdo con lo que cada uno de ellos quiso hacer. Es una crítica dissociadora atendida a la consideración individual. Ver a Ingres desde su estilo, sin exigir que éste posea el dibujo de Delacroix, ni Delacroix el dibujo de Dominique Ingres.

Es evidente que su temperamento romántico llevó al poeta a preferir al pintor más acorde con su manera de sentir. El ideal expresado tan elocuentemente por Delacroix parecía conmoverlo más íntimamente y llegó a decir:

*Su color piensa por sí mismo, independientemente de los objetos que cubre. Sus admirables acordes cromáticos hacen soñar frecuentemente con armonías y música.*

Ve, sin embargo, con claridad que no estamos ante una pintura literaturizada, sino frente a una transcripción esencialmente *pintada* de la cual se desprenden sentimientos de enorme fuerza lírica. Y lo comprende tan bien que en otra parte de sus estudios de estética, al hablar del sentimentalismo delicuescente y extremado de Ary Scheffer, agrega:

*Buscar intencionalmente la poesía en la creación de un cuadro es el medio más seguro de no hallarla. Esta debe producirse ignorándolo el artista. Es el resultado de la pintura.*

Se columbra una defensa abierta de la razón plástica. Es decir, de la obra que vive automáticamente por sus valores formales con elusión del tema.

*Un cuadro de Delacroix —prosigue Baudelaire—, “Dante y Virgilio”, por ejemplo, deja siempre una profunda impresión, cuya intensidad se acrecienta al ser contemplado a la distancia. Sacrifica sin cesar el detalle al conjunto, no temiendo debilitar la vitalidad de su pensamiento por apartarse de una ejecución neta y caligráfica.*

En estas palabras adivinamos ya el descubrimiento de aquellas incipientes síntesis de unas formas sumarias que comenzaban a orientar las artes figurativas hacia la sensibilidad y al desparpajo cromático de los impresionistas.

Pero afina más su puntería y en esa completa indagación de los modos estilísticos del maestro define así, luminosamente, el carácter barroco de su pintura:

*Delacroix es hoy el único cuya originalidad no ha sido invadida por el sistema de líneas rectas: sus personajes se mueven siempre y sus ropajes se agitan incesantemente. Desde el punto de vista de Delacroix la línea no existe, pues por tenue que sea, un geómetra minucioso puede siempre considerarla lo suficientemente gruesa para contener otras mil. Y para los coloristas que quieren remedar las palpitations eternas de la naturaleza las líneas no son, como en el arco iris, más que la fusión íntima de dos colores.*

La caracterización de cada artista es cabal y sólo corresponde a él y no a otro. Recordemos con cuánta frecuencia leemos juicios críticos que lo mismo convienen a un pintor que a otro de tendencia opuesta.

Caía raramente en esas generalizaciones llenas de imprecisión. Su juicio sobre Ingres no ha podido ser modificado:

*Tiene —dice— un ideal formado mitad de salud, mitad de calma, casi de indiferencia; algo análogo al ideal antiguo, al que ha*

*agregado las curiosidades y minucias del arte moderno... Sus modelos delicados tienen brazos demasiado robustos, de una succulencia rafaelesca... Llevado por la preocupación enfermiza del estilo, el pintor suprime frecuentemente el modelado o lo atenúa hasta hacerlo invisible, para darle más valor al contorno, a tal punto, que sus figuras pintadas parecen moldes de una forma muy correcta, inflados con una materia blanda, sin vitalidad, extraña al organismo humano.*

Se inclinó sentimentalmente hacia Delacroix. Pero supo comprender al rival artístico. De aquella guerrilla tan extraña y pueril no queda hoy nada. En cambio, las páginas del crítico conservan su validez porque lejos de exigir que el artista fuera de una cierta manera se limitaba fenoménicamente a historiar un hecho artístico y aplicar la estricta regla de los valores. En su tiempo otros críticos se movieron en un terreno estrecho y estaban pidiendo esquemas estéticos en los cuales se fundieran estilos marcados por el antagonismo más extremo. Como bien señala Venturi, no todos comprendían que la forma dibujada de la tradición de Ingres y la forma cromática de la tradición de Delacroix son inconciliables.

Lo que en Baudelaire hay de romántico lo aproxima al pintor de *La muerte de Sardanápalo*. Por eso gusta, además del color, de la masa, y los coloca por encima de lo lineal. Los ve como la clave de una sensibilidad más evolucionada, más de su tiempo y escribe:

*¿Que el color juega un papel muy importante en el arte moderno? ¿A qué asombrarse de esto? El romanticismo es hijo del Norte, y el Norte es colorista: los sueños y las magias son hijos de la bruma. Inglaterra, esa patria de los coloristas exasperados, Flandes, la mitad de Francia, están sumergidas en las nieblas; la misma Venecia se empapa en las lagunas. En cuanto a los pintores españoles, buscan más bien el contraste que el color.*

Estas palabras me parecen de una sagacidad extrema y ellas se adelantan a ideas que sólo han tenido vigencia en nuestros días.

En los debates de las Jornadas Internacionales de Estudios de Arte, habidos en Burdeos en 1955, se expuso por los más grandes

especialistas el problema de la pintura en España y en Francia en torno al caravaggismo. Muchos de esos especialistas mantuvieron la tesis de que en España se había desarrollado un arte de contraste y de violentos relieves nacido de influjos vernaculares y no de contactos con la pintura de Miguel Angel Caravaggio.

Baudelaire, con su maravillosa intuición, un siglo antes lo adelantó: *Los pintores españoles buscan más bien el contraste que el color.*

Pero, ¿y Goya?, se preguntará. ¿No está considerado como el representante más genuino del temperamento ibérico?

En primer lugar conviene decir que estas afirmaciones deben tomarse con reservas, porque en el problema de los estilos nacionales todo es relativo. Aparte de que existen varios Goya. Uno de ellos, el Goya de los cartones para tapices, el de las majas y chisperos, el Goya de las meriendas en la Pradera de San Isidro, es —pese a su temática tan cargada de casticismo— el menos español. Yo veo a ese Goya, que tanto iba a influir en el impresionismo, muy cerca de la estética inglesa. Recordemos sus retratos femeninos, especialmente el de la marquesa de Pontejos.

En cambio, en sus pinturas más expresionistas, don Francisco de Goya y Lucientes es pintor de contrastes.

Pero volvamos a Baudelaire.

*El romanticismo —dice— no consiste precisamente ni en la selección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir.*

Y, más adelante, las palabras que de un modo definitivo zanján la cuestión de sus sentires y de su predilección por una cierta clase de pintura, tan afín con su propia poesía:

*Para mí, el romanticismo es la expresión más actual de lo bello.*

Sabido es que fundía belleza y modernidad: *La belleza —decía— es lo moderno.* Pues bien, su atención vino a fijarse en aquellos artistas que de un modo más ostensible se veían volcados hacia las normas y palpitaciones del futuro.

La búsqueda de la expresión es otra de las claves de la crítica

del gran poeta. Por eso se acercó a la caricatura. *Estas reflexiones* —escribe en “La esencia de la risa”— *se han transformado para mí en una especie de obsesión.*

Y más adelante:

*La risa es satánica. Es, pues, profundamente humana. Es en el hombre la consecuencia de la idea de su propia superioridad. Y, en efecto, como la risa es esencialmente humana, es también esencialmente contradictoria; es decir, a la vez signo de una grandeza infinita y de una infinita miseria.*

Su estudio de Goya, desde el punto de vista de la estética de lo cómico absoluto y del humor, es, acaso, lo mejor de esas páginas. Hasta Baudelaire, la personalidad del artista español no encontró su exacta definición crítica. Sería necesario citar la totalidad del profundo estudio. Limitémonos a unas líneas, aún a riesgo de desnaturalizar la maestría del juicio:

*El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos nacen llenos de vida, armónicos. Nadie ha ido más lejos que él en el sentido de lo absurdo posible. Sus contorsiones, sus rostros bestiales, sus muecas diabólicas están llenas de “humanidad”. Inclusive desde el punto de vista particular de la historia natural sería difícil condenarlos, a tal punto está conseguida la analogía y la armonía en estas criaturas. En una palabra, la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico es difícil de asir.*

A lo largo de estas reflexiones observamos que, contrariamente a lo aseverado, no carece de sistema. Aplica a su juicio un repertorio de ideas que manan de su propia manera de sentir y parece buscar con obstinado rigor aquellos principios estéticos congruentes con la sensibilidad del crítico.

Gide asevera que Baudelaire no es un pensador; el valor de su juicio es ante todo de orden emotivo. Para Claudel los dos únicos críticos modernos son Poe y Baudelaire.

André Gide en su *Journal* nos dice que en dos líneas de un poema está contenida la esencia de su estética:

*Allá todo es orden y belleza,  
lujo, calma y voluptuosidad.*

Para comprenderlo mejor desarticula el dístico famoso en sus cinco elementos capitales y ve lo que ellos significan:

*Orden*: lógica, disposición razonable de las partes.

*Belleza*: línea, ímpetu, perfil de la obra.

*Lujo*: abundancia disciplinada.

*Calma*: acallamiento del tumulto.

*Voluptuosidad*: sensualidad, encanto de la materia, atracción.

Todo habla, pues, a los sentidos. Pero el poeta pide que la razón sofrene los impulsos y corrija sus demasías. Venturi, refiriéndose a las palabras con que Baudelaire exalta la necesidad de ser parcial, dice: "Una crítica que para ser imparcial renuncia al ángulo apasionado del problema crítico pierde su íntima razón de vida. Para sobrepasar esta antinomía —prosigue el tratadista italiano— no hay más que esforzarse por llegar a la verdad del juicio, identificando la intuición del crítico con la de cada uno de los artistas que trata".

Pone, por encima de las normas y de las reglas minuciosamente aplicadas, el ímpetu vital:

*La naturaleza es fea y yo prefiero los monstruos de mi fantasía a la trivialidad positiva.*

Más adelante exclama que ve en la imaginación una misteriosa facultad; mejor aún: la reina de las facultades.

Y para recalcar la necesidad de ese poder taumatúrgico que inventa y crea, refiere —no sin evidente ironía— la siguiente anécdota:

*Un campesino alemán fue a ver a un pintor y le dijo: —¡Señor pintor, deseo que haga usted mi retrato. Me representará usted en la entrada principal de mi granja sentado en un gran sillón que fue de mi padre. Junto a mí pintará a mi esposa con su rueca. Detrás de nosotros, a mis hijas, yendo y viniendo, en trance de preparar la cena familiar. Por la gran avenida de la izquierda aparecerán mis hijos que vienen del campo, después de haber llevado los bueyes al establo. Los otros hijos conducen, con mis nietos, las carretas llenas*

*de heno y las hacen entrar en las cuadras. Mientras contemplo este espectáculo le ruego no olvidar las volutas de humo que salen de mi pipa y que aparecen matizadas por los rayos del sol poniente. Quiero que se "oigan" los sonos del Angelus que viene del campanario vecino. Ahí nos casamos los padres y los hijos. Es indispensable que pinte usted el "aire de satisfacción" de que gozo en ese instante del día, mientras contemplo a la vez a "mi familia y mi riqueza aumentada con la labor de una jornada".*

—¡Viva este campesino! —exclama Baudelaire—. *Sin saberlo comprendía la pintura. El amor a su profesión había excitado su "imaginación". ¿Qué artista de moda de los nuestros sería capaz de trazar ese retrato por estar dotado de una imaginación digna de la del modelo?*

Conviene aclarar en seguida que el crítico sólo pedía en el pintor un poder de invención capaz de olvidar su ciencia y su técnica. Pero en ningún caso preconizaba una obra como la descrita por el campesino.

Para convencernos de ello, leemos en *Curiosidades estéticas* lo que dice del pintor Laviron a propósito de su cuadro *Jesús en casa de Marta y María*:

*Obra seria, plena de inexperiencias prácticas (oigamos bien: inexperiencias prácticas). He ahí el resultado de saber demasiado, de pensar demasiado y de no pintar bastante.*

Y sobre Lepoitevin:

*Temas a la manera de Henri Berthoud. Cuadros de género, demasiado bien pintados. Hoy —concluye Baudelaire— todo el mundo pinta demasiado bien.*

Llama a estos pintores los niños mimados de la moda y señala que mientras los verdaderos artistas ganan penosamente sus vidas los financieros embrutecidos pagan magníficamente las indecentes pequeñas tonterías del *enfant gaté*. Lo mismo que siempre, podría añadirse.

Puede suponerse que una crítica "asistemática" encontrará escasos ecos en la posteridad.

Sin embargo... Cada vez que un crítico desdeñe un poco las imposiciones dogmáticas se acercará a Baudelaire. En este hemisferio las palabras bellas y magníficas del autor de *Curiosidades estéticas* resonaron años más tarde en José Martí. El cubano genial es en nuestra lengua el primer crítico moderno. Nadie le aventaja en dominio del verbo, nadie lo supera en sensibilidad. Tiene del francés la poderosa intuición y aquella misma virtud para hacer poesía del juicio sin que la crítica pierda el territorio de la filosofía de los valores. También hace obra de amor y comprensión. También es parcial, pero no dogmático.

Mientras los críticos de nuestra habla se entregan en los días finiseculares a unas peroraciones chatas, prosaicas, carentes de sensibilidad, las páginas de Martí son finas, tenues y sutiles.

He aquí como describe el estilo de un pintor: "Todo este cuadro tiene el nervio, el elástico músculo, la esbelta curva de un caballo árabe".

Dice de un retrato de Fortuny: "Conocía la diferencia entre el rubor de una mejilla pura y el tono suave de una flor delicada".

Exaltó —como Baudelaire— a Goya y fue adepto a su feísmo: "Velázquez —dice— fue el naturalista; Goya fue el impresionista. Goya ha hecho con unas manchas rojas y parduscas una *Casa de locos* y un *Juicio de la Inquisición* que dan fríos mortales".

Es una obsesión. Porque insiste: "Goya, que dibujaba de niño con toda la dulcedumbre de Rafael, bajó envuelto en una capa oscura a las entrañas del ser humano y con los colores de ella contó el viaje de vuelta".

Pero ve también lo delicado, y dice de un cuadro del período rococó: "Vaporoso claror rodea a la *Maja*".

No podemos alargar nuestras citas.

Acaso convenga decir, para terminar, que Baudelaire es el crítico que surge casi milagrosamente cuando despierta una nueva sensibilidad para ver el arte. Por eso sus palabras, que a los contemporáneos pudieron parecerles fundamentalmente un esfuerzo nega-

dor, no eran otra cosa que una anticipación. No niega la belleza de la Venus clásica, la "Venus cándida", para afirmar la belleza de la Venus negra. Lo que hace es sentir la belleza en su plenitud, sin dogmas ni limitaciones. Y cree que un relieve de Ajanta vale tanto como un paisaje mitológico de Poussin.

Esa fue su grandeza.

Los libros

Maria Nizkor, *Revista de Artes Plásticas, Santiago de Chile, 1957*

El conocimiento profundo de los problemas de la cultura que  
impulsó una de las revistas más importantes de América Latina  
fue el resultado de una vida dedicada a su estudio. La vida  
cultural y artística de Chile, desde sus comienzos hasta  
nuestros días, se refleja en sus páginas con una claridad y  
objetividad que pocas veces se encuentran en otros trabajos  
de este tipo. La autora, con su pluma lúcida y precisa, nos  
presenta una historia que no sólo es informativa sino también  
crítica y constructiva. Su análisis de los movimientos  
artísticos y literarios de Chile, desde el Romanticismo hasta  
el modernismo, es exhaustivo y riguroso. Destaca el papel  
fundamental de los escritores y artistas que, a pesar de las  
dificultades económicas y políticas, lograron mantener viva  
la llama de la cultura. Su obra es un valioso aporte a la  
historia del arte y la literatura de Chile, y a la vez un  
ejemplo de cómo se puede hacer un estudio serio y  
profundo de un tema tan complejo como el de la cultura  
nacional. Este libro es imprescindible para todos los  
interesados en el conocimiento de nuestra historia  
cultural y artística.