

baudelaire y la nueva conciencia de modernidad

jaime xibillé
muntaner*

1. LA ATRACCION BAUDELAIRIANA

Durtal el protagonista de la novela de Huysmans *Là-bas* decía acerca del fin de siglo:

"Qué época más extraña ¿...? Justamente en el momento en que el positivismo respira a todo pulmón, se despierta el misticismo y comienzan las locuras de lo oculto; pero siempre han sido así; los fines de siglo se parecen. Todos vacilan y están perturbados. Cuando reina el materialismo se levanta la magia. Para no ir más lejos, mira el fin del siglo pasado. Al lado de los racionalistas y de los ateos, encuentras a Saint-Germain, Cagliostro, Saint-Martin, Gablis, Cazotte, las Sociedades de Rosacruz, los círculos infernales como ahora" ⁽¹⁾.

No es menos extraña esta época finisecular y milenarista luego de dos siglos de estar insertados en el proyecto racionalista de la ilustración y de haber vivido los más inusitados avances del aparato tecno-científico que nos han permitido la mayor desterritorialización jamás ocurrida y han puesto a nuestros congéneres en la posibilidad de pasearse por la luna mientras nosotros seguimos sus pasos cómodamente sentados frente a la televisión dedicados a placenteros consumos.

Tampoco somos ajenos a un despertar de las brujas y de las religiones, de un prestigio ascendente de la astrología y el ocultismo, de prácticas esotéricas y eclécticas. Ni el acceso generalizado ofrecido por los nuevos bienes culturales, ni la penetración del aparato tecno-científico en el ámbito cultural, significan de inmediato que el conocimiento, la sensibilidad, la tolerancia, la libertad se hayan acrecentado en nuestros espíritus. La cultura, la técnica,

* Profesor asociado, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional, Medellín.

1. HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-bas*. Ed. Pierre Gogny, Garnier-Flammarion, París, 1978, p. 238. Citado por GIRARDOT GUTIERREZ, Rafael. *Modernismo: Supuestos históricos y Culturales*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia. Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 51.

la ciencia, todos bajo la supuesta signatura de la razón y de la modernidad no han emancipado a los espíritus hasta el punto que hubiera deseado la Ilustración. Más bien el final de milenio vive espantando la atroz imagen de los acontecimientos que señalan el despertar sintomático de lo que la razón supuestamente había resuelto y que a la postre simplemente mantuvo bajo la represión: el odio de los humanos por el otro, la barbarie de los irracionalismos, la emergencia de las particularidades, la sangrienta lucha de las etnias, el enfrentamiento dogmático de las creencias. En el campo de la llamada cultura de masas tampoco es más enaltecedora la situación: "nueva barbarie, neoanalfabetismo y empobrecimiento del lenguaje, nueva pobreza, impío modelamiento de la opinión pública gracias a los mass-media, un espíritu generalizado de miseria y decadencia" ⁽²⁾. Ya no vivimos tampoco el comienzo eufórico del desprendimiento de nuestro espacio urbano del cordón umbilical que nos unía al cosmos; nos ubicamos más bien en su desembocadura "en las playas palúdicas donde los sumideros metropolitanos vierten toneladas de heces, los carroñeros pasean satisfechos e inauguran salones" ⁽³⁾, en el momento en que las muchedumbres heteróclitas viven cargadas como un explosivo a punto de estallar contenidas sólo por pequeños hilos de racionalidad eléctrica cuya desaparición puede producir hecatombes similares a las de Nueva York en su "black-out" o a las descargas multirraciales ante un veredicto adverso pasado por los medios de comunicación.

Fin de milenio, lleno de desencantos y de desfallecimientos, de muertes de mitos modernos, que ha visto florecer al lado de los "milagros" económicos y técnicos, unas especies mórbidas y frescas caracterizadas por su antagonismo ante la imagen triunfante del "establishment" y de los adalides victoriosos del progreso convertido ya en una máquina de devastación y de muerte.

Estas flores negras han tenido nombres múltiples: beatniks, hippies, existencialistas, nadaístas, punks, yuppies, etc., pero todos designan una acti-

tud desencantada ante las promesas emancipadoras de un proyecto de la modernidad cuyas metamorfosis sufridas desde su nacimiento lo han vuelto inverosímil, algunos le han visto incluso la cara azul anunciando de esta manera su desfallecimiento, su muerte, mientras que otros menos apocalípticos sugieren un estado de postración momentánea luego de la cual se espera que lo mismo vuelva a formar parte de nuestras vidas.

En este horizonte de desencanto generalizado, que no es propiamente hablando un problema individual sino un "aire del tiempo", ciertas figuras de antaño nos vuelven a acosar, reliquias o fetiches de un pasado remoto o más cercano pero que sentimos próximos a nuestra forma de padecer el momento en que vivimos.

Es así como personajes del siglo pasado pueden tener para nosotros en las actuales circunstancias un atractivo muy particular pues también vivieron en el filo de dos épocas, despidiéndose de una a la vez que vislumbraban a otra por los entresijos de la vida cotidiana y de los fenómenos de un mundo balbuciente que alumbraba en su mismo movimiento la nueva sensibilidad del sujeto moderno, no sin un desgarramiento en que la transición se vivía con dolor y con alegría.

Existe un nombre o más bien una constelación que suscita nuestra atención pues es el primero que concibe la metrópolis que aún no existía pero que ya nosotros habitamos y especialmente una nueva conciencia de la modernidad, pero es que también lo sentimos como un hermano de sangre que pertenece a nuestra estirpe de héroes caídos. Figura extraña y singular ésta de Charles Baudelaire nacido en 1821 y fallecido el 31 de agosto de 1867 en la ciudad de París que será como dice Walter Benjamín no la capital de Francia sino la capital imaginaria del siglo XIX.

No nos extrañe que la figura de Baudelaire haya permanecido como un "clásico" para las juventudes antiilustradas de las sociedades capitalistas en los últimos treinta años dentro de los cuales la libertad ha sido siempre neutralizada en el concepto funcionalista del progreso, en el incremento indefinido de las fuerzas productivas convertidas en fin en sí mismas, y en la obturación consecuente que se produce del futuro en aras de la seguridad del sistema: o sea la utopía del proyecto de la modernidad convertida en trabajo, apartamento, carro y seguro. Es comprensible que los jóvenes descreídos hayan

2. LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain: causeries sur le temps*. París, Galilée, 1988, p. 75.

3. DE AZUA, Félix. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona, Editorial Pamiela, 1991. p. 169.

optado por el "aquí y el ahora" y por los "paraísos artificiales" que la droga les permitía en vez de esta vaporosa y banal "tierra prometida" que el futuro incierto pondrían a su vez a su alcance.

Lo cierto es que Baudelaire permanece como ejemplo de esta actitud que sacrifica lo "útil" y sus beneficios por la dura libertad del "mal", entendido como el espacio en el que se juegan los imposibles: el del cuerpo, el del erotismo, el de la religión, el de la literatura. La palabra poética y la actitud estética se privilegian frente al mundo organizado de la producción, de la comunicación de mensajes útiles y de la producción de objetos cuyo máximo valor es el de uso, conversión del cuerpo y de la existencia no tanto en valor de signo diferencial o distintivo sino en el de la muerte y el intercambio simbólico.

Esta es la vertiente que más han explotado autores como Sartre o Georges Bataille, el primero encontrando a un existencialista "avant-la-lettre" y el segundo encontrando al poeta maldito, al lúcido desencantado de la sociedad burguesa con la cual mantiene, sin embargo, ambiguas relaciones, tan ambiguas como las relaciones del artista y del arte en el seno de esta sociedad.

Pero existe otra vertiente, como ya hemos mencionado y es la que más nos interesa desarrollar en este escrito: la nueva conciencia de modernidad. Es esta línea la que Habermas comenzó a desarrollar en su pequeño texto de la *Modernidad un proyecto incompleto* ⁽⁴⁾ y que ha retomado recientemente en su obra *El discurso filosófico de la modernidad* ⁽⁵⁾ que permite ante todo concebir el actual debate modernidad-postmodernidad como una tarea arqueológica de construir teóricamente el territorio, dado por supuesto, de la modernidad; creando así las condiciones para un debate que ubique en otros términos la imagen que nos hacemos de nuestro tiempo la cual ya comienza a quedar consignada en la Nueva "Querelle des anciens et des modernes", sólo que aquí no se sabe si se trata de la Querella de los antiguos modernos vs. postmodernos antiguos o de los modernos conservadores vs. postmodernos

"retro" o de los neomodernos vs. postmodernos neo-conservadores, etc., esto simplemente para retomar algunas adjetivaciones de autores como Habermas y J. Ballesteros.

Lo que sí queda claro es que en esta mirada arqueológica la constelación "Baudelaire" es crucial para dar cuenta del giro que sufre la noción de "moderno" y cómo llega a perfilar una nueva conciencia del tiempo que pone en entredicho el concepto de lo "clásico" estableciendo así una relación inaudita entre antiguo y moderno atravesada por la categoría de lo nuevo, elevada ahora a principio fundamental de las prácticas poéticas.

2. LA CONCIENCIA HISTORICA DE LA MODERNIDAD: HEGEL O BAUDELAIRE

En el *Discurso filosófico de la modernidad* Jürgen Habermas señala cómo en la teoría sociológica de Max Weber existe una relación interna entre modernidad y racionalismo occidental. Racionalismo que condujo precisamente a una "desmiraculización" de la cultura, es decir a los procesos de desmoronamiento de las imágenes religiosas y a una profanación de la cultura occidental, así como a una evolución de las sociedades modernas cuyas estructuras estuvieron determinadas por la constitución de dos núcleos organizativos principales, la empresa capitalista y el aparato estatal burocrático.

Pero algo sucedió en el transcurso histórico que hace que en nuestra época esta imagen de la modernidad aparezca bajo una nueva luz. Las teorías funcionalistas sociológicas hacen suyo el tema de Max Weber, pero practican en el concepto de modernidad de Weber una abstracción que tiene sus consecuencias.

- Se desgaja a la modernidad de sus orígenes moderno-europeos para convertirla en un patrón de evolución social neutralizado en cuanto al espacio y al tiempo.
- Se rompe la conexión interna entre modernidad y el contexto histórico del racionalismo occidental.
- Esto permite que en los años 50-60 aparezca la expresión de postmodernidad en los teóricos sociales pues ahora ante la libre flotación de una

4. HABERMAS, Jürgen y otros. *La posmodernidad*. Barcelona, Kairos, 1985. pp. 19-36.

5. HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

"máquina social" desprendida de sus orígenes le queda muy fácil al observador social decirle adiós a aquel horizonte conceptual en el que surgió la modernización.

- d. También será sencillo que los teóricos de la cultura bien en su versión neo-conservadora como Arnold Gehlen o en su versión anarquista como el grupo de libidinales franceses, pueden darle el adiós a la modernización cultural por su cristalización y por el agotamiento de sus posibilidades que conducirían a una posthistoria; o por el desenmascaramiento de la razón como voluntad de dominación instrumental; "ambas posturas —dice Habermas— se distancian del horizonte categorial en que se desarrolló la autocomprensión de la modernidad europea. Ambas teorías de la postmodernidad pretenden haberse sustraído de ese horizonte, haberlo dejado tras de sí, como horizonte de una época pasada" ⁽⁶⁾.

Se plantea entonces Habermas la urgente necesidad de indagar en dónde, en quién y en qué esfera se estableció o se desarrolló por primera vez el concepto de modernidad que permita comprender la significación interna entre *modernidad* y *racionalidad*, una relación que hasta Max Weber fue evidente y que hoy es puesta en cuestión ⁽⁷⁾.

Será entonces necesario elevar a figura paradigmática esta definición de modernidad para así poder medir con ella las pretensiones de aquellos —postmodernos por supuesto— que quieran bajo premisas distintas, despedirse de una modernidad, cuando en realidad pueden ser prisioneros de las mismas premisas de autocomprensión modernas que tratan de poner en cuestión, desvelando entonces un acto más —que quedaría insertado en la misma tradición moderna de la ruptura— de rebelión ⁽⁸⁾.

Lo que no queda muy claro es la decisión tomada por Habermas de buscar esta noción de modernidad en la filosofía de Hegel pues aquí se plantean algunos problemas relacionados con el *tipo de filosofía* que se propone como ejemplar para señalar lo moderno, el *tipo de tradición nacional* que se propone como paradigma, y *por la arqueolo-*

gía de que puede ser objeto la expresión moderno o modernidad.

Amplíemos un poco cada uno de estos puntos:

2.1. *El tipo de filosofía ejemplar*

En la síntesis realizada por Habermas de la Sociedad Burguesa tal como la definió Hegel en sus *Lecciones sobre filosofía de derecho* se caracterizan principalmente los siguientes cuatro puntos:

1. Individualismo: en el mundo moderno la peculiaridad infinitamente particular puede hacer salir sus pretensiones;
2. El derecho de crítica o libertad de conciencia: el principio del mundo moderno exige que aquello que cada cual ha de reconocer se le muestre como justificado;
3. La autonomía de acción o de conducta: pertenece al mundo moderno el que queramos salir fiadores de aquello que hacemos (lo que equivale a decir que lo que yo soy depende de lo que hago y no de lo que han hecho mis ancestros);
4. La filosofía idealista: Hegel considera como obra de la Edad Moderna el que la filosofía aprehende la idea que se sabe a sí misma ⁽⁹⁾.

Este último punto —considerar a la filosofía idealista como *la más propiamente moderna*— es uno de los más problemáticos en este planteamiento.

"Según otras visiones —dice Vicent Descombes— la filosofía propiamente moderna es el *empirismo*, el rechazo de toda autoridad extraña. O bien es el *positivismo*, la decisión de separar los hechos y nuestras actitudes en relación a esos hechos. O bien el *pragmatismo*, la idea de que no es necesario, contrariamente a lo que creía la antigua filosofía, de anclar nuestros juicios en un punto fijo o en un fundamento último. O aun puede ser el *existencialismo*, lo que dirá sin duda Max Weber mismo: a saber el 'descubrimiento' moderno de que todas nuestras verdades y todos nuestros principios reposan sobre una elección personal radical y por ello injustificable" ⁽¹⁰⁾.

6. HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Ob. cit., p. 15.

7. *Ibid.* p. 15.

8. *Ibidem.*

9. *Ibid.* p. 29.

10. DESCOMBES, Vicent. *Philosophie par gros temps*. París, les Editions du Minuit, 1989. p. 52.

Este será uno de los puntos más complicados pues la fundamentación de lo moderno en la filosofía idealista, también conducirá posteriormente a un giro en el recorrido argumentativo de Habermas, ya que el ámbito en el que coloca la emergencia de esta autocomprensión de la conciencia histórica es el de la estética; pero no podemos olvidar que el nacimiento de esta disciplina gira en torno a la *razón* y la *experiencia* que se bastan a sí mismas sin tener que solicitar justificaciones extrañas. Racionalismo y empirismo en su fundación pero también *positivismo* y *existencialismo* en su disolución tal como serán enarbolados por la joven Alemania y el grupo Vormärz en su crítica a la estética idealista y sistemática. Paradójicamente será a partir de la disolución de la estética Hegeliana en una antropología estética que tenga en cuenta al arte y la estética como "revelaciones de la verdadera naturaleza humana (como) destellos del hombre completo, real, cotidiano..."⁽¹¹⁾, que se gestará el concepto de una modernidad que permitirá así mismo la definición de lo bello desligado ya de la relación entre antiguo y moderno o clásico y romántico, así como de los principios de una belleza eterna e inmutable. Es el caso de Baudelaire como veremos más adelante.

2.2. El tipo de tradición nacional que propone como paradigma

Aquí el problema radica en la pretensión de elevar una corriente determinada del pensamiento a modelo universal que sirva como signatura bajo la cual pueda acogerse aquello que es moderno de una vez por todas. ¿Qué pasaría —se pregunta Descombes— si a un autor de formación estrictamente francesa se le preguntara cuál filósofo ha pensado primero el principio histórico de los tiempos modernos? Su respuesta sería sin duda Condorcet y a continuación su discípulo Comte.

"Que Hegel debe ser tenido por el filósofo que ha elevado a concepto la época moderna, los franceses no lo sabrán sino tardíamente de Ko-

jeve y de los emigrados alemanes de los años 30. Que Hegel suplante a Condorcet, que la "razón dialéctica" rebase a la "razón analítica" quiere decir claramente que la sociedad nacida de la revolución rusa es más avanzada que aquellas que se gobiernan según los principios de la democracia liberal (y que, en la leyenda pública francesa, han nacido de nuestra Revolución)"⁽¹²⁾.

Lo que se encuentra en la argumentación Habermasiana no sólo es el desconocimiento de otras tradiciones filosóficas que hayan permitido una conciencia del hecho moderno sino que al mismo tiempo parece que se sustentara esta conciencia en un sujeto supra-histórico, o en la especie humana como un genérico. Para Descombes debe existir un *sujeto empírico*, que no sea la idea de humanidad sino "*el sistema*" formado por las sociedades distintas cuyas interacciones componen aquello que nos aparece como proceso único en la escala de occidente. Desde el punto de vista de un análisis sociológico, la dinámica que constituye para nosotros el proceso de modernización del mundo, es la resultante de un juego complejo de intercambio entre sociedades portadoras de culturas distintas⁽¹³⁾.

2.3. Por la arqueología de la expresión "moderno" o "modernidad"

La arqueología misma que se puede realizar de la palabra "moderno" tiene ya, como antecedentes, excelentes trabajos tales como el realizado por Hans Robert Jauss en *La modernidad en la tradición literaria y la conciencia de hoy*⁽¹⁴⁾ o el de Matei Calinescu⁽¹⁵⁾, quien sin duda inspirado en este texto de Jauss lo amplía, desarrolla sus puntos y los ejemplifica a veces con textos diferentes, con lo cual aumenta las posibilidades del lector de una mejor comprensión del comienzo en la utilización de esta

11. MARCHAN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1987. p. 155.

12. DESCOMBES, Vicent. *Philosophie par gros temps*. Ob. cit., p. 53.

13. *Ibid.* p. 53.

14. JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. París, Gallimard, 1978.

15. CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.

palabra "moderno" y de sus transformaciones históricas desde el siglo V D.J. hasta el siglo XX.

En el caso de Habermas —quien también conoce los trabajos de Hans Robert Jauss, ya que lo cita en su breve artículo *La modernidad un proyecto inconcluso* de 1980— aparece una dificultad con la línea de filiación entre el principio de los tiempos modernos (*die Neuzeit*) de Hegel y el de "modernité" de Baudelaire, pues pareciera que los dos se refieren a la misma cosa. O como lo dice Vicent Descombes, como si ante el mismo fenómeno Baudelaire se preguntara ¿quién será el pintor de la vida moderna? Y Habermas ¿quién es el pensador? Esto es más problemático si se tiene en cuenta que la palabra "Die moderne" ha estado en boga a final del siglo XIX, precisamente para responder a la modernidad de la cual había hablado Baudelaire.

"Para nosotros —dice Descombes— esta respuesta es imposible. Es concebible que Hegel haya expresado en su filosofía de la historia el principio de los tiempos modernos (*die Neuzeit*). Pero es imposible atribuirle el presentimiento de una modernidad que Baudelaire irá a buscar en Stendhal, en Balzac y generalmente en la pintura de las costumbres de la Monarquía de Julio y del Segundo Imperio" ⁽¹⁶⁾.

Esto se debe —señala el mismo Descombes— a que Habermas quiere "reunir bajo la única bandera de la Modernidad todas las etapas que constituyen, según su cronología más aceptada, los tiempos modernos" ⁽¹⁷⁾.

Esta cronología sigue la línea de los "acontecimientos históricos claves" para la implantación del principio de subjetividad considerada por Hegel como el principio del mundo moderno y que Descombes sintetiza de la siguiente manera:

- a. Las manifestaciones de una nueva manera de pensar en las ciencias, en las artes, en el derecho, en la política (ellas marcan en el Renacimiento y en el siglo XVIII, el comienzo de los tiempos modernos).
- b. Las ideas y los sueños de los espíritus iluminados en el siglo XVIII, que forman en conjunto

lo que Habermas llama con gusto el "proyecto moderno" (siglo de las Luces o de la *Aufklärung*).

- c. Las filosofías contemporáneas de la Revolución francesa, es decir, de un incidente que todo el mundo ha considerado en la época como la puesta a prueba de ese proyecto moderno (idealismo alemán).
- d. Finalmente la *modernidad* en el sentido de Baudelaire, al que Habermas coloca muy precipitadamente en la esfera estética ⁽¹⁸⁾.

Muy precipitadamente, quizá, pues ya hemos atisbado en la referencia hecha anteriormente que la modernidad de Baudelaire pertenece más al espacio abierto por la disolución de la estética.

El asunto se complica aún más cuando la comprensión filosófica de Baudelaire hecha por Habermas queda ubicada bajo los auspicios de Kant.

La modernidad artística así comprendida sería la reivindicación limitada de la *esfera estética* tal como lo quiere la filosofía kantiana y su tripartición de las esferas de la cultura bajo la fórmula de la Razón. Dice Habermas:

"La crítica de la razón pura asume, junto con el análisis de los fundamentos del conocimiento, la tarea de una crítica de los abusos de nuestra facultad de conocer cortada al talle de los fenómenos. Kant sustituye el concepto sustancial de razón de la tradición metafísica por el concepto de una razón escindida en sus momentos cuya unidad sólo puede tener en adelante un carácter formal. A la facultad de la razón práctica y del juicio las separa de la facultad del conocimiento teórico y asigna a cada una de sus facultades su propio fundamento. Por vía de crítica, la razón fundamenta la posibilidad de conocimiento objetivo, de intelección moral y de evaluación estética, cerciorándose no sólo de sus propias facultades subjetivas —no se limita sólo a hacer transparente la arquitectura de la razón— sino que adopta también el papel de un juez supremo frente a la cultura en su conjunto. La filosofía deslinda entre sí las esferas culturales de valor, como más tarde diría Emil Lask,

16. *Ibid.* p. 54.

17. *Ibid.* p. 54.

18. *Ibid.* pp. 54-55.

que son la ciencia y la técnica, el derecho y la moral, el arte y la crítica de arte bajo puntos de vista exclusivamente formales —y los legítimos dentro de los límites que le son propios” (19).

En esta organización de la racionalidad como tal Hegel encontrará concentrada la esencia del mundo moderno, pero que en Kant aún no se ha convertido en la autoexplicación decisiva de la modernidad, pues ésta será más tarde la tarea filosófica de Hegel.

Para Descombes esto es una reducción de la cultura a la filosofía. Una filosofía, una prepotencia de la razón autónoma frente a “otras razones” de constitución de la cultura. Es parte del proyecto de autonomía de la modernidad pero cuya deficiencia ya se mostró en el mismo proyecto mitopoético de convertir el arte en la nueva religión, es decir de “lograr por medio del arte que la *religión racional* se volviera religión popular, que el monoteísmo de la razón y del corazón se unieran en el politeísmo de la imaginación para crear una mitología al servicio de las ideas” (20).

Al ubicar por lo tanto la conciencia que tienen los modernos de ser modernos en el ámbito estético es en la querella entre los antiguos y los modernos donde Habermas encuentra que se da ésta por primera vez.

“El problema de una justificación de la modernidad desde sí misma adviene por primera vez a la conciencia en el ámbito de la crítica estética. Esto queda patente si se considera la historia conceptual de la expresión ‘moderno’. El proceso de distanciamiento respecto al modelo del arte antiguo se inicia a principios del siglo XVIII en la famosa Querelle des anciens et modernes. El partido de los *modernos* reacciona contra la auto-comprensión del clasicismo francés asimilando el concepto aristotélico de perfección al de progreso tal como venía éste sugerido por la ciencia moderna de la naturaleza” (21).

Vale la pena que nos detengamos en este punto ya que contamos con los textos de Jauss y de Ca-

linescu para señalar cómo se da este proceso y cómo se desarrolla “la Querelle”.

3. EL PARALELO ENTRE LOS ANTIGUOS Y LOS MODERNOS

El 27 de enero de 1687 declama Charles Perrault el siguiente poema ante la Academia Francesa:

“La bella antigüedad fue siempre venerable
pero no creo que jamás fuese adorable.
Veo a los antiguos sin doblar las rodillas;
ellos son grandes en verdad, pero hombres como
/nosotros;
Y se puede comparar sin temor de ser injusto,
el siglo de Luis al bello siglo de Augusto” (22).

Esto cayó como un baldado de agua fría en el grupo de los “Anciens” y Boileau se levantó dando gritos para abandonar acto seguido el lugar de reunión. Como se desprende del poema, Perrault cuestiona la validez intemporal de los modelos antiguos y eleva a una categoría, igual o superior, aquello que se alimenta de su propio siglo, aprobados principalmente por la idea de progreso y que se trasladó del campo científico al de la literatura y del arte. Sin embargo este paso de lo antiguo a lo nuevo no es absolutamente claro por la relación inversa que se produce en las posturas de los modernos quienes no se llaman a sí mismos nuevos sino “viejos”.

“Los precursores de las Luces, que tomaron rápidamente la denominación preexistente de los ‘Modernos’, no tenían, de ningún modo, conciencia de estar al comienzo de una nueva era, sino más bien al contrario, el sentimiento de que habían sobrepasado los estadios de la juventud —la Antigüedad— y de madurez —el Renacimiento—; la humanidad había entrado en aquella de la vejez. En el diálogo inicial de su paralelo entre los Antiguos y los Modernos, Perrault, elevándose contra el “prejuicio” según el cual la relación de los tiempos modernos con la Antigüedad, sería el de alumno al maestro, enuncia: “somos nosotros quienes somos los

19. HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Ob. cit., p. 32.

20. *Ibid.* p. 47

21. *Ibid.* pp. 18-19.

22. PERRAULT, Charles. “Parallèle de anciens et des modernes”. Citado por: MARCHAN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna*. Ob. cit., p. 17.

antiguos. Es equivocadamente que se llama Antiguos a los griegos y a los romanos: aquellos que vienen después de los otros pueden recoger la herencia de sus conocimientos, y los hombres que hoy dominan toda la experiencia acumulada antes de ellos por la humanidad; los verdaderos "Antiguos" son necesariamente los *Modernos*, puesto que tienen más experiencia" (23).

Este símil —tal como ha señalado Calinescu— se encuentra desarrollado por primera vez en el *Novum Organum* de Francis Bacon, pero su traslado al ámbito artístico y estético tiene también muchas ambigüedades pues más que un rechazo de la antigüedad lo que se da es una reflexión sobre las reglas del neoclasicismo sustentado por tres argumentos: el de la razón, el del gusto y el de la religión.

a. El argumento de la razón

En el siglo XVI se introdujeron las reglas neoclásicas como "un intento de racionalizar el indiscriminado culto a la antigüedad del Renacimiento y, además, para encontrar una teoría de la belleza perfectamente racional" (24).

El problema se traslada por lo tanto no al rechazo de la modernidad sino precisamente al progreso y racionalidad de las reglas, las cuales son, en la actualidad de los modernos, más avanzadas que la de los Antiguos. Estos eran una especie de niños a los cuales se les ha corregido y madurado dotándoles de reglas más numerosas y sofisticadas.

b. El argumento del gusto

El gusto está también sujeto a un progresivo desarrollo en las culturas.

"Los modernos del siglo XVII —dice Calinescu— creían que el gusto se desarrollaba junto con otros aspectos de la civilización, haciéndose cada vez más exigente y refinado. El concepto de progreso se aplica explícitamente a las áreas de la urbanidad, las costumbres y las convenciones culturales. Por ello la Antigüedad era

más primitiva que los tiempos modernos y, aún peor, llegó a tolerar que se reflejaran en la poesía las rudas y bárbaras costumbres que no pueden sino ofender el gusto del lector civilizado" (25).

Como se desprende de esta cita, tampoco en cuestión de gusto se establece una ruptura sino quizá una mayor intolerancia. En su relación con la belleza también se nos ofrece en la Querelle una imagen invertida pues no se plantea aún lo nuevo como paradigma artístico o poético. El ideal de belleza de la Antigüedad no cambia en uno u otro bando. Lo que los enorgullece era solamente su habilidad para ser más fieles a un ideal que los antiguos habían perseguido con menor éxito.

"Este es un punto esencial de nuestra discusión. En su afirmación de superioridad sobre los antiguos, los modernos de final del siglo XVII y del XVIII no desafiaban ninguno de los criterios fundamentales de belleza reconocidos y promovidos por sus oponentes. De modo que podríamos decir que Perrault y su partido estaban enfrentándose a los antiguos con argumentos estéticos prestados de quienes habían impuesto el culto a la Antigüedad. *Los modernos no negaban a los antiguos*" (26).

c. El argumento religioso

Durante el siglo XVII la oposición entre autoridad y razón no tocaba directamente a la religión. Se podía ser racionalista en cuestiones de ciencia y se podía estar sometido al principio de autoridad en teología. Pascal por ejemplo diferenciaba entre la verdad racional sometida a las leyes del progreso y la verdad sobrenatural de la religión.

Aún más, en el siglo XVII convivían lo que hoy llamamos el mito y la religión cristiana considerada como la única verdadera. Aquí también encontramos una extraña inversión traída a colación por Descombes quien a su vez se alimenta de un texto escrito por Jean Starobinsky titulado *El mito en el siglo XVIII* pero que realmente se desarrolla entre el siglo XVII y el XVIII.

23. JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Ob. cit., pp. 175-176.

24. CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Ob. cit., p. 38.

25. *Ibid.* p. 40.

26. *Ibid.* p. 41.

El mito antiguo en la Edad Clásica llamado fábula se refiere a "un conjunto de nociones sobre las divinidades del paganismo, formando el patrimonio de las artes. Ese tesoro común de historia, de imágenes y de motivos es utilizado por el conjunto de las artes" (27).

El lugar reservado a la fábula con respecto a la religión es muy preciso pues cada uno ocupa un polo: el de lo profano y el de lo sagrado. En el siglo XVII la palabra fábula señala el carácter ficticio mientras la religión el verdadero. Cuando se fabula se está en el campo de la imaginación y de la fantasía y éstas ocupan un lugar inferior en la jerarquía profano-sagrado, pero se permiten una amable convivencia tal como señala Starobinski:

"La ficción mitológica hace posible la hipótesis de alabanza que no hubiera sido pronunciable en el marco de la regla cristiana. Para una batalla ganada, la fiesta cristiana culmina en la adoración del Dios de las armas: Te Deum Laudamus. Pero la fiesta cristiana se dobla de una fiesta profana, por lo tanto mitológica que exalta al príncipe mismo: éste es comparado con Marte o Hércules... Esta divinización "en blanco" permite el esplendor de las energías celebrantes; aunque cautivas del modelo greco-latino, se les permite todas las exageraciones, puesto que ellas no pretenden otra cosa que el simulacro. El rey-sol puede danzar con los sentimientos de Apolo. Júpiter puede descender del cielo, en una máquina de ópera para anunciar a los siglos futuros una ilustre línea de soberanos" (28).

Lo interesante es que esta licencia alegórica —que está más próxima a los antiguos que a los modernos— permite al artista una satisfacción imaginaria del deseo siempre y cuando sea bajo la forma de la mitología clásica, pero al mismo tiempo conduce a una autonomía del arte "*avant la lettre*" que se complace en el simulacro, desprendido evidentemente de las esferas de la verdad de lo religioso o sagrado.

"Brevemente, dice Descombes, es la cultura clásica la que está en el origen de la noción fundamentalmente moderna del arte como libre juego de la imaginación; como esa parte de la existencia humana que está dedicada a las apariencias brillantes, a los reflejos de la ficción, a los disfraces que vuelven amable al deseo" (29).

Las conclusiones que se pueden extraer de este pequeño recorrido por los recovecos de la Querelle son más espectaculares de lo que enuncia el mismo Calinescu. Primero que todo parece necesario —como señala Descombes— invertir el juicio de Habermas sobre la Querella de los Antiguos y los Modernos. "Pues el partido más *modernista* no es, como (Habermas) cree, el partido del progreso, es el partido que convoca las formas clásicas" (30).

En segundo lugar hay que tener en cuenta que entre la disputa entre lo "maravilloso cristiano" (moderno) y "el maravilloso pagano" (antiguo) se produce la misma inversión, pues los modernos apuntaban por lo verídico y no creían en la perfección antigua colocándose de esta manera en una tradición de la innovación que los asimila a los repetidos renacimientos que han caracterizado el arte en occidente. La última innovación es por lo tanto un nuevo "renacimiento", como retorno a un modelo que se había olvidado en la Edad Media (el maravilloso cristiano).

"En cuanto al partido de los Antiguos —dice Descombes— no podría ser un partido de la tradición puesto que no hay ninguna tradición de clasicismo. La *imitación de los antiguos* es un principio nuevo. La invención de un canon instituye alguna cosa como el arte, un arte emancipado respecto a la religión (con la condición de contentarse con un lugar subordinado, aquel de la diversión y el ornamento). Gracias a la disciplina de la imitación de los antiguos, el arte se desprende de la preocupación de la verdad última, así como el estado, en la misma época, se desprende de la preocupación de un bien soberano" (31).

27. DESCOMBES, Vicent. *Philosophie par gros temps*. Ob. cit., p. 59.

28. STAROBINSKI, Jean. París, Critique, 1977. N° 36. p. 983. Citado por DESCOMBES, Vicent. *Philosophie par gros temps*. Ob. cit., pp. 59-60.

29. DESCOMBES, Vicent. Ob. cit., pp. 60-61.

30. *Ibid.* p. 61.

31. *Ibid.* p. 61.

Será sólo hasta mediados del siglo XVIII que esta armónica relación entre lo profano y lo sagrado se disuelve para convertirse el recurso a la fábula en academicismo. Pero la disolución va en un doble sentido ya que la fábula se considera frívola, pero al mismo tiempo la "religión verdadera" sufre los embates del racionalismo, para ser emparejada a una fábula más. El lugar de lo sagrado será ocupado por una rehabilitación del mito en la poesía romántica.

"El mito —dice Starobinski— que a principios del siglo XVIII, era puro ornamento *profano* se vuelve *sagrado* por excelencia —lo que impone de antemano su ley y decide los valores humanos en última instancia—, en tanto que autoridad última (...) Semejante cambio no es más que el corolario de otro cambio: aquello que era "*sagrado*" a comienzos del siglo XVIII —revelación escrita, tradición, dogma— ha sido liberado a la crítica "desmitificadora": ha sido reducido a no ser más que obra humana, imaginación fabulosa (...) El mito que se aguarda —y que no nacerá— no es ya más teogonía sino antropogonía: él hubiera cantado, para reunir a los pueblos, al Hombre-Dios que se produce a sí mismo por su canto, o por la obra de sus manos. Pero de ese Mito incumplido, todas las mitologías modernas son sus sucedáneos y su calderilla" ⁽³²⁾.

En el mundo fragmentado que deja la disolución de la religión en aras de la razón no es extraño entonces que se recurra al mito así concebido por el romanticismo para subsanar los desgarramientos que la reflexión genera. En este contexto Habermas cita el sorprendente texto de 1796 conocido bajo el título de *El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán* en el que se pone en juego al arte como poder reconciliador que apunta al futuro, que tiene la tarea de mantener la unidad de la razón y la reconciliación de los trascendentales; el bien y lo verdadero se unen en lo bello.

El texto mencionado que según Habermas refleja las convicciones comunes de Hölderlin, Schelling y Hegel dice lo siguiente:

"Puesto que estoy convencido que el acto supremo de la razón, aquel por el cual ella abraza todas las ideas, es un acto *estético* y que *verdad y bondad no son hermanas sino unidades en la belleza* —el filósofo tiene que tener tanta fuerza estética como el poeta (...)

Debemos tener una nueva mitología, pero esta mitología debe estar al servicio de las ideas, ella debe convertirse en una mitología de la *razón*.

Las ideas, antes de que las hayamos vuelto estéticas, es decir mitológicas, no tienen ningún interés para el *pueblo*; e inversamente una mitología, antes de ser racional es un objeto de vergüenza para el filósofo. Es así que los hombres iluminados y aquellos que no lo son deben al final tenderse la mano, la mitología debe convertirse en filosofía para volver al pueblo razonable, y la filosofía debe convertirse en mitología a fin de volver a los filósofos sensibles (...) Reinarán entonces la libertad y la igualdad universales de los espíritus" ⁽³³⁾.

Del siglo XVII al XIX las transformaciones de aquello que se entiende por moderno son evidentes; de lo bello separado de la verdad, que encontramos en la fábula del siglo XVII, al lugar que ocupan el mito y la razón en el siglo XVIII, se anudan nuevas relaciones ahora bajo la tripartición kantiana de la verdad, el bien y la belleza. ¿Es entonces lo bello moderno algo separado de lo verdadero y del bien o es que algún lazo racional los une?

En Baudelaire encontramos una nueva relación de lo moderno y de lo antiguo quizá en su misma disolución, tal como lo pueden atestiguar las burlas lanzadas a la figura mitológica en su poema "La Escuela Pagana":

"Esta locura —dice Baudelaire—, inocente en apariencia puede llegar muy lejos. Hace algunos años, Daumier compuso una obra notable, *La Historia Antigua*, que era, por así decirlo, la mejor paráfrasis de la célebre expresión: ¿Quién nos libertará de griegos y romanos? Daumier se abatió brutalmente sobre la Antigüedad y la

32. STAROBINSKI, Jean. Ob. cit., p. 997. En: DESCOMBES, Vicent. *Philosophie par gros temps*. Ob. cit., p. 62.

33. Ph. LACQUE-LABARTHE y J. L., Nancy. *L'absolu littéraire*. París, Seuil, 1978. p. 54. Citado por DESCOMBES, Vicent. Ob. cit., p. 57.

mitología y les escupió encima. Y el brillante Aquiles y el prudente Ulises, y la juiciosa Penélope, y Telémaco, ese bobalicón, y la bella Helena que perdió a Troya, y la quemante Safo, esa patrona de las histéricas, y todos en fin, se nos aparecieron revestidos de una fealdad bufonesca que recordaba a las viejas osamentas de los autores clásicos que toman un pellizco de tabaco entre bambalinas" (34).

La modernidad Baudelairiana no le debe nada a la espera de una instauración del mito antropogónico, no sufre —como dice Descombes— del defecto de los nombres divinos. "Ella sabe en efecto que nosotros no carecemos de mitos o leyendas, que nosotros tenemos nuestra belleza y nuestro heroísmo" (35).

4. DE LA ESTÉTICA A LA POÉTICA: EL DRAMA DE LA MODERNIDAD

La estética con su gusto por la construcción arquitectónica de sistemas no dejó de suscitar grandes dudas y resquemores en los círculos literarios y artísticos en la primera mitad del siglo XIX. Ya en Schiller se hacen evidentes estas primeras escaramuzas entre la teoría y la práctica artística pues se comprueba que existe un abismo entre la vitalidad y racionalidad del mundo artístico el cual no puede contentarse con la jaula teórica ofrecida por el sistema.

Los grupos literarios de "La joven Alemania" y el "Vormärz", en los cuales se inscriben las diferentes tendencias literarias, estéticas, filosóficas y políticas florecientes entre la Revolución de julio de 1830 y la de marzo de 1848, se identifican con la crisis de la filosofía especulativa de los grandes sistemas idealistas. La crítica al sistema en general propone un retorno a lo real en los diferentes ámbitos: Feuerbach proponía el retorno a la existencia sensible del hombre de carne y hueso, Marx a la existencia social y económica del proletariado, Kierkegaard a

la existencia ética y religiosa del individuo singular (36).

Feuerbach en su crítica al sistema hegeliano dice: "Todo sistema, no reconocido y asimilado como simple medio, limita y corrompe el espíritu, puesto que reemplaza el pensar inmediato, original y material por el pensar mediato y formal" (37).

Esta es una crítica que apunta no solamente a las intolerancias del sistema sino también a lo que serán los futuros problemas del método en la estética y en la historiografía crítica cuyo peligro es el sofocar la realidad investigada en el simulacro metodológico. "El sistema —dice Marchán Fiz— tiende a replegarse en sí mismo, a clausurar la historia y lo existente una vez que ajusta sus piezas" (38).

Se vislumbra la configuración de una nueva filosofía no ajena a las doctrinas de la naturaleza elaboradas en el romanticismo y en especial a la corriente antropológica que desde comienzos del siglo XIX, incide en la práctica médica y que en las primeras décadas produce un buen número de tratados siendo uno de los principales el *Manual de Antropología* (1822) de J. Ch. Heinroth. Estas líneas culminarán en "una antropología y una estética antropológica que abandona el carácter especulativo y trascendental que aún tenía un Schiller. En esta nueva estética si es que aún puede considerársela tal —en su referencia a la kantiana y hegeliana— "el arte y la estética son considerados revelaciones de la verdadera naturaleza humana, destellos del hombre completo, real, cotidiano, del hombre de carne y hueso" (39).

Baudelaire por su parte en su *Exposición Universal de 1855* se convierte en un acérrimo crítico de la estética sistemática. Contrapone al "pedagogo" y a los "modernos profesores-natos", enclaustrados en teorías y sistemas, el "hombre de mundo" que siente y actúa como un auténtico antropólogo.

34. BAUDELAIRE, Charles. *Obras*. México, Aguilar, 1961. p. 773.

35. DESCOMBES, Vicent. *Ob. cit.*, p. 58.

36. Cf. MARCHAN FIZ, Simón. "La estética entre las ciencias humanas", de MARCHAN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Ob. cit. pp. 153 y ss.

37. FEUERBACH, L. "Aportes para la crítica de Hegel" (1839) En: *Aportes para crítica de Hegel*. p. 33. Citado por MARCHAN FIZ, Simón. *Ob. cit.* p. 154.

38. MARCHAN FIZ, Ob. cit., p. 154.

39. *Ibid.* p. 155.

"Si en lugar de un pedagogo tomamos a un hombre de mundo, a uno inteligente, y lo transportamos a una comarca lejana, estoy seguro de que aunque los asombros del desembarco sean grandes, aunque el acostumbamiento resulte más o menos largo, más o menos laborioso, la simpatía llegará a ser tarde o temprano tan viva, tan penetrante, que creará en él un mundo de ideas nuevas, mundo que formará parte integrante de sí mismo y lo acompañará hasta la muerte bajo formas de recuerdos. Esas *líneas de edificios*, que contrariaban al comienzo su mirada académica (todo pueblo es académico cuando juzga a los otros, todo pueblo es bárbaro cuando se ve juzgado), esos *vegetales inquietantes* para su memoria cargada de recuerdos natales, esas *mujeres y esos hombres* cuyos músculos no vibran de acuerdo a la academia clásica de su país, cuyo *paso* no se mide de acuerdo al *ritmo* acostumbrado, cuya *mirada* no se proyecta con el mismo magnetismo, esos *olores* que no son los del "boudoir" materno, esas flores misteriosas, cuyo color profundo invade despóticamente la pupila, mientras que su *forma* hostiga burlonamente la mirada, esos frutos cuyo *sabor* engaña y desplaza los sentidos, y revela al paladar ideas que pertenecen al olfato, todo ese mundo de armonías nuevas entrarán lentamente en él, le penetrarán pacientemente como el vapor de una estufa aromatizada; toda la vitalidad desconocida se agregará a su propia vitalidad; algunos miles de ideas y de sensaciones enriquecerán su diccionario de mortal y hasta es posible que, saliéndose de la medida y transformando la justicia en rebelión haga como el sicambro convertido, queme lo que había adorado y adore lo que había quemado.

¿Qué diría, qué escribiría, lo repito, ante fenómenos insólitos, uno de esos *modernos profesores-natos* de estética, como los llama Enrique Heine, ese espíritu encantador, que sería un genio si se volviera más a menudo hacia lo divino? El insensato doctrinario de lo Bello disparataría, sin duda; encerrado en la engeguedora fortaleza de su sistema, blasfemaría de la vida y de la naturaleza y su fanatismo griego, italiano o parisién, lo llevaría a prohibir a ese pueblo insolente que gozara, soñara o pensara por medio de otros procedimientos que él conoce; ciencia embadurnada de tinta, gusto bastardo, ambos más bárbaros que los bárbaros, que han

olvidado el color del cielo, la forma del vegetal, el movimiento y el olor de la animalidad y cuyos dedos crispados, paralizados por la pluma, no pueden ya correr con agilidad sobre el inmenso teclado de las *correspondencias*" (40).

Después de esta larga y preciosa cita se podría prescindir de alargar más el análisis de este texto en el que Baudelaire repudia la estética sistemática sin embargo dada la importancia del mencionado escrito para comprender esta disolución de lo estético en aras de lo poético, es conveniente que continuemos avanzando en él. Para Baudelaire el sistema es una condena de abjuración perpetua pero al mismo tiempo algo cómodo, limpio, liso, que se contrapone al producto espontáneo e inesperado de la vida universal. Lo bello no está prescrito en reglas ni teorías, es una manifestación multiforme, multicolor y móvil. Hay que escapar al sistema, éste es el imperativo del artista moderno encargado de expresar la belleza. Aceptar las definiciones de lo bello de los profesores-natos de la estética equivaldría a una desaparición de lo bello en la tierra, confundido en una vasta unidad monótona e impersonal, inmensa como el hastío y la nada. Las producciones del arte escapan más bien a la regla, a las utopías, a los tipos y normas, pues lo bello está caracterizado por la vitalidad y por la novedad, lo bello es aquello extraño y bizarro (que contiene siempre algo de extravagante) y que depende del mundo, del clima, de las costumbres, de la raza, de la religión y del temperamento del artista.

También critica Baudelaire la idea moderna de progreso cuando ésta se traslada del ámbito técnico y científico al del arte. La idea del progreso es positivista, el hombre común entiende por él los nuevos valores materiales (el vapor, la electricidad, la iluminación por gas), confunde el orden material que pertenece al mundo físico-natural con el orden espiritual. ¿Significa acaso que el progreso en uno equivalga al progreso en el otro?

"Transportada al orden de la imaginación, la idea del progreso (...) se erige en un absurdo gigantesco, como un grotesco que llega hasta lo espantable. La tesis ya no es sostenible. Los hechos son por demás palpables, por demás co-

40. BAUDELAIRE, Charles. "Exposición Universal de 1855". En: *Obras*. Ob. cit., p. 533.

nocidos. Se burlan del sofisma y lo afrontan imperturbables. En el orden poético y artístico todo revelador tiene raramente un precursor (...) El artista no procede más que de sí mismo. El no promete a los siglos futuros más que sus propias obras, no da caución más que sobre sí mismo. Muere sin hijos. Ha sido *su rey, su sacerdote y su Dios*" (41).

Aquí la posición de Baudelaire es ambigua, tan ambigua como su misma posición frente al "arte por el arte" que en ocasiones critica. Pero es que en este contexto interesa enormemente su concepción del *progreso* en el arte pues será un punto central de su definición de lo moderno y de la belleza que le es inherente en cuanto significará también un nuevo concepto de lo clásico sin la pretensión de tener un futuro, es decir de un arte que se pretende sin hijos tal como será introyectado por las vanguardias.

Así mismo de los textos seleccionados se desprende cómo la noción de una belleza relativa al tiempo y al ritmo vital de la vida está teñida de sociologismo o antropologismo, corriente de pensamiento que lo entroncan —como señala Descombes— con esa línea que se puede seguir desde Montesquieu a los maestros ideólogos de Stendhal.

La descripción que hace Baudelaire del hombre de mundo indica que no hay un sólo tipo de belleza, que no existe una definición única de lo bello pues la belleza depende de esas variables culturales que hemos enumerado que van desde el clima, la geografía, la religión, las costumbres, etc., hasta el temperamento del artista.

"A falta de una descripción sociológica de un pueblo —dice Descombes—, su gusto permanece ininteligible. De esta manera, la relatividad de lo bello, al tiempo que enuncia la noción de una belleza moderna, no debe ser comprendido en el sentido del *topos* sobre el encanto del tiempo que pasa y que no volverá más. El tiempo del que se trata es el del *siglo*, el de la *época*, a cada tiempo ciertas costumbres y ciertas personas. Baudelaire cita a Stendhal: "la pintura no es más que la moral construida". Esta moral no es sin embargo la ética de las obligaciones racionales como lo entendería un kantiano. Es

la manera como se practica en una cierta fecha, la caza de la felicidad" (42).

Baudelaire define su modernidad desde la crítica del arte que es ante todo una crítica moral, por eso la tarea que se le va a asignar al artista moderno es el reconocimiento del drama de la existencia en las nuevas condiciones que el marco artificial y complejo de la metrópolis moderna le impone al hombre. No es de extrañar que sea pues ante todo *en la poética y no en la estética* donde se define la concepción baudelariana de lo bello, una poética que ya no tiene como horizonte la tragedia de los griegos sino el drama de la vida moderna. Esta también produce sus héroes, héroes que la mayoría de las veces son héroes caídos pero que también expresan su grandeza y su heroísmo. Así lo manifiesta Baudelaire en su "heroísmo de la vida moderna":

"Pues los héroes de la *Ilíada* no os llegan ni a los talones, oh Vautrin, oh Rastignac, oh Birotteau —ni tampoco a vos, oh Fontanarès, que no os atrevisteis a contar al público vuestros dolores bajo el frac fúnebre y convulsionado en que todos nos enfundamos— ni a vos Honoré de Balzac, a vos ¡el más heroico, el más singular, el más romántico y el más poético entre los personajes que sacasteis de vuestro seno!" (43).

El artista de la vida moderna es el pintor del drama y de las costumbres modernas. Es el hombre que se ve obligado a sumergirse en el espacio y en los escenarios donde encuentra a estos héroes como el dandy, el buhonero, el mendigo, las turbas, el burgués, etc. De ellos, de estas figuras modernas de la gran ciudad, se desprende una teoría del drama humano.

5. LO BELLO MODERNO

5.1. *El nuevo concepto de modernidad*

En el siglo XIX se produce una paulatina reducción de la extensión de "moderno" que en el ro-

41. *Ibid* p. 536.

42. DESCOMBES, Vicent. *Philosophie par gros temps*. Ob. cit., p. 64

43. BAUDELAIRE, Charles. "Curiosidades estéticas, II salón de 1846". En: *Obras*. p. 526.

manticismo primero abarcó, a toda la era cristiana para pasar a ser relevante el nombre que se le da al transcurso de una generación y más aún para terminar refiriéndose a la dimensión irrisoria de un cambio de moda, "modernidad" cesa de definirse por la oposición histórica del presente a un pasado cualquiera ⁽⁴⁴⁾.

Al interior mismo de la palabra romanticismo se producen unas transformaciones radicales: la conciencia de la modernidad del romanticismo deja de vivenciarse como un desacuerdo con el presente o como una insatisfacción que conduce a buscar otras verdades más valederas en el paisaje y la historia. Ahora la convivencia es sensible a otra temporalidad que opone al romanticismo de hoy el romanticismo de ayer convirtiéndose a sí mismo en clasicismo. La oposición entre romanticismo y clasicismo no es la de un presente y una antigüedad inscrita en el cuadro de una historia universal, sino la de dos actualidades: la presente y aquella de ayer, hoy ya superada. La conciencia de la modernidad termina definiéndose en relación a sí misma. Stendhal juega un papel clave en esta evolución y señala un punto decisivo para un cambio del gusto en su generación y para el establecimiento de una nueva relación temporal: 1789.

"Para Stendhal —dice Jauss—, 1789 marca un corte en la historia: hay oposición entre aquello que ha acontecido después y lo que había sucedido antes, el acontecimiento de la Revolución es un abismo que separa a los franceses de 1785 de su generación. En lugar de leer a Quinto Curcio y Tácito, los niños de la Revolución han hecho la campaña de Rusia, asistido a los prodigiosos trastornos de 1814; no se puede esperar más de ellos que tengan algún placer con la literatura clásica: cómica o patética, les sería igualmente insoportable" ⁽⁴⁵⁾.

Existe en Stendhal una nueva definición de lo que es romanticismo: deja de referirse al atractivo que trasciende el presente y al amor por las lejanías del pasado para convertirse en lo actual, en la belleza de hoy. La antítesis romántico-clasicismo se refiere a lo que hoy nos produce placer y aquello que

daba placer a nuestros abuelos. Esto significa que el clasicismo es un romanticismo ya pasado, es decir una actualidad caduca. Clasicismo que así entendido deja de valer como norma ejemplar para el presente o para el futuro.

"Pero si la 'modernidad' —dice Jauss— no cesa de bascular así de la actualidad al clasicismo y devenir su propia 'antigüedad', entonces se pone el problema de la naturaleza de lo bello. Cómo la belleza puede satisfacer la exigencia de un ideal de novedad sin cesar renovada; ¿cómo puede ella reflejar en el arte lo que hace que el tiempo presente no se asemeje a ningún otro, y, paradójicamente pueda manifestarse en las obras convertidas en clásicas como algo permanente sustraído al devenir histórico, incluso eterno? Esta cuestión, Baudelaire se la ha puesto en sus reflexiones sobre Constantin Guys, el pintor de la vida moderna (1859)" ⁽⁴⁶⁾.

5.2. *El Pintor de la vida moderna y el nuevo concepto de Belleza*

Baudelaire manifiesta en "El pintor de la vida moderna" una especial inclinación por aquellos artistas del pasado que supieron extraerle a su presente su belleza particular, la belleza de circunstancia y el rasgo costumbrista. Predilección que oculta por los pintores contemporáneos que se dedican a la pintura costumbrista del presente, como Constantin Guys. Pues existe un placer —dice Baudelaire— y es "el placer que obtenemos del presente no sólo en la belleza de que puede estar revestido sino también de su cualidad de presente" ⁽⁴⁷⁾.

Las reflexiones de Baudelaire van encaminadas a desvelar en lo presente ese pensamiento filosófico que ocupa toda época; pero curiosamente para encontrar este pensamiento no se remite a los filósofos sino a los grabados de moda y dice:

"Lo que me importa al menos tanto como eso, y lo que me alegra encontrar en todos o casi todos, es la moral y la estética de la época. La idea que el hombre se forja de lo bello se im-

44. JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. París, Gallimard, 1978. pp. 194-201.

45. *Ibid.* p. 196.

46. *Ibid.* p. 197.

47. BAUDELAIRE, Charles. "El pintor de la vida moderna". En: *Obras*. Ob. cit., p. 671.

prime en todo su porte, ablanda o endurece su ropaje, redondea o hace ampuloso su gesto, y hasta penetra sutilmente, a la larga, los rasgos de su rostro. El hombre acaba por parecerse a lo que desearía ser. (...)

Si un hombre imparcial hojeara una a una toda la moda francesa desde el origen de Francia hasta el día de hoy, no encontraría en ella nada de chocante, ni siquiera de sorprendente. Sus transiciones estarían tan abundantemente suavizadas como en la escala del mundo animal (...). Y si se agregara a las viñetas que representan cada época el pensamiento filosófico de que esa época estaba más ocupada o agitada, pensamiento cuyo recuerdo sugiere inevitablemente la viñeta, se vería qué profunda armonía rige todos los miembros de la historia (...).⁽⁴⁸⁾

Se le presenta así la ocasión a Baudelaire para establecer una teoría racional e histórica de lo bello que se contraponga a la teoría de lo bello único y absoluto de los académicos.

Baudelaire se pregunta ¿qué es lo que busca el pintor en sus andanzas? Responde: el modernismo. "Se trata para él de sonsacarle a la moda lo que puede tener de poético dentro de lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio"⁽⁴⁹⁾. También define así el modernismo: "es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable"⁽⁵⁰⁾.

Aquí se condensa la conciencia de una nueva identidad histórica: "modernidad" no se opone a "romanticismo", sólo se redefine a sí misma (ella es su propia antigüedad y ninguna época determinada del pasado puede representar ya una antítesis para la belleza del arte moderno)⁽⁵¹⁾.

Lo transitorio, lo histórico, lo efímero constituyen el polo móvil que se contrapone al polo estable de lo eterno, lo durable, lo inalterable; producido en el movimiento mismo del primero. Este polo estable ocupa ahora el lugar que anteriormente ocu-

paba la tradición, la Antigüedad, el Clasicismo. Pero sólo señala el carácter pasado de lo caduco, aquello que para existir ha debido ser producido históricamente. Esto lo resume muy precisamente Habermas de esta manera:

"La actualidad sólo puede constituirse como punto de intersección de la actualidad y la eternidad. Con este contacto inmediato de la actualidad y eternidad, la modernidad no escapa a su caducidad, pero sí a la trivialidad: en la comprensión de Baudelaire la modernidad tiene como norte el que el momento transitorio encuentre confirmación, como pasado auténtico de una actualidad futura. La modernidad se acredita como aquello que en algún momento será *clásico*; "clásico" sólo puede ser en adelante el "relámpago del orto de un nuevo mundo, que ciertamente no puede tener consistencia sino que con su primera aparición sella también ya su propio hundimiento"⁽⁵²⁾.

6. EPILOGO

Con esta concepción de modernidad y de belleza ya estamos más próximos a nosotros mismos; estas nociones abren una nueva conciencia del tiempo para la creación artística que se ha extendido a todo el universo productivo amparado en lo que hoy se conoce como el sistema de la moda. La actividad del artista de la vida moderna construyó en su imaginario el objeto artístico por excelencia para nuestra modernidad y cuyo título no puede ser otro que "Metrópolis" en el que se han concentrado todos los efectos de la dominación técnica.

También reconocemos en la poética baudelairiana el principio de lo que hoy llamamos vanguardia y la estética expandida propiciados ambos por la tendencia antiplatónica de su estética sensualista y antropológica que consagró en la imagen de Eva después de su caída, convertida en la quintaesencia de la belleza, y el símbolo de insurrección contra la metafísica de lo bello, del bien y de lo verdadero intemporales.

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*.

50. *Ibidem*.

51. Cf. JAUSS, Hans Robert. Ob. cit., p. 199.

52. HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Ob. Cit., p. 20.

No se puede pues hablar en Baudelaire de un *proyecto moderno* que siga las líneas establecidas por el proyecto idealista ilustrado. Lejos está la poética baudelariana de querer elevar el fenómeno a concepto y encerrar la vitalidad de la vida en la trama ordenada de la razón. La "constelación" baudelariana pone sus fundamentos en la moda, en la vida, en la mágica configuración de las culturas y actúa como un sociólogo o un antropólogo, incluso podríamos decir hoy que todo su universo es una "semiótica poética", por el gusto que extrae en la contemplación de las redes de símbolos y signos que tejen la trama del hombre moderno.

Descombes dice que desde esta perspectiva "nos es permitido suponer que Baudelaire habría visto el *proyecto moderno* del cual habla Habermas como un programa de academicismo generalizado" (53).

Y esto estaría sustentado por la forma poética con la que Baudelaire se aproxima a las costumbres humanas bien sea de su propia cultura o de las extrañas; no las toma como objeto de estudio sin antes no haberse convertido a sí mismo en "sujeto" de ellas. La manera de aproximación de la teoría crítica es completamente diferente.

"La teoría crítica —dice Descombes— no cesa de oponer una razón activa, despierta, y una tradición pasiva, rutinaria. La teoría crítica no se llama "crítica" porque abundaría en conse-

cuencias críticas, sino porque ella estima que una aproximación racional de las costumbres humanas consiste en criticarlas aplicándole las normas trascendentes que nos suministra nuestra razón. Para el teórico crítico, los espíritus humanos deben ser liberados de los errores que les subyugan todavía. Para él las creencias humanas son en su mayoría supersticiones, las instituciones sociales son casi en todas partes la fijación de distinciones arbitrarias, las relaciones humanas han sido y son todavía muy frecuentemente relaciones de sumisión (...) La filosofía baudelariana de la modernidad reposa sobre la opinión inversa: los usos bien establecidos tienen su legitimidad, las creencias comúnmente compartidas no existen sin razón de ser, las relaciones humanas no son siempre simples relaciones de fuerza. Es que Baudelaire se hace una idea diferente de la justificación racional a la de los filósofos racionalistas. No hay lugar en la teoría crítica para la noción de las *razones misteriosas y legítimas de todos los usos*" (54).

53. DESCOMBES, Vicent. *La philosophie par gros temps*. Ob. cit., p. 67.

54. DESCOMBES, Vicent. Ob. cit., p. 67.