

Utopía y estética: del universo al salón

Luis Alfonso Iglesias Huelga,

Licenciado en Geografía e Historia. Profesor de filosofía del IES "Escultor Daniel", Logroño

Resumen

Los salones fueron un elemento fundamental en la ruptura con los sistemas de control establecidos y uno de los fenómenos más fascinantes de la historia cultural de Europa. Desde su microuniverso, estaban rompiendo otros límites que enlazan con la idea de utopía que había sido desarrollada en otros contextos y para diferentes universos con el mismo fin que ahora propone la estética: un proyecto de emancipación plasmado en la libertad antropológica.

Palabras claves

Salones, utopía, estética emancipación.

Abstract

Rooms were a key element in breaking with established control systems and one of the most fascinating phenomena of cultural history in Europe.

Since their micro-universe, were breaking other limits that link to the idea of utopia that others had developed in other contexts and for other universes with the same purpose as now is proposed by the aesthetic: a project of emancipation embodied in anthropology.

Keywords

Rooms, utopia, aesthetic, emancipation

Utopía y estética: del universo al salón

Luis Alfonso Iglesias Huelga,

Licenciado en Geografía e Historia. Profesor de filosofía del IES "Escultor Daniel", Logroño

ÍNDICE

1- SOBRE UTOPIÁS, ENCANTOS Y DESENCANTOS

2- EL UNIVERSO: LA UTOPIA DEL PODER Y EL PODER DE LA UTOPIA

3- LA CIUDAD: EXIMENIS O UN COMIENZO DIFERENTE

4- EL PROYECTO: LA NATURALEZA DE LA UTOPIA Y LA UTOPIA DE LA NATURALEZA

5- LA UTOPIA EN EL SALÓN

5.1. EL SALÓN LITERARIO COMO UNIVERSO SOCIAL

5.2. EL SALÓN ARTÍSTICO: ACADÉMICOS Y RECHAZADOS

5.3- DEL SALÓN ARTÍSTICO AL SALÓN POLÍTICO

6- DEL SALÓN AL OTRO UNIVERSO: EL SUEÑO DEL BURDEL –MUSEO DE BAUDELAIRE

"Lo que algunos querían hacerte creer es que Duchamp demostró que cualquier cosa puede convertirse en arte, que en el *objet d'art* no hay nada especial, nada que lo convierta en lo que es, que lo único que importa es que estemos dispuestos a aceptarlo como arte. Decir 'esto es una obra de arte' es una oración performativa extraña, como cuando el rey ordena al caballero o el juez declara a una pareja marido y mujer. Pero si resulta que el certificado de matrimonio no estaba correctamente cumplimentado, la declaración se revoca y diremos: 'supongo que, después de todo, ya no sois marido y mujer'. Aunque lo expulsemos del museo, sin embargo, lo que ha sido aceptado como arte seguirá siendo arte, un arte desechado, un arte rechazado, un arte malo, un arte incomprensible, un arte oprimido, un arte provocador, un arte perdido, un arte muerto, un arte adelantado a su tiempo, un arte sin arte, pero arte, a fin de cuentas.

Esto me recuerda al loro que está dentro de una casa y que, al oír que llaman a la puerta, pregunta: '¿quién es?'. El hombre que llama responde: 'el fontanero'. Como la puerta sigue cerrada, vuelve a llamar. '¿Quién es?', pregunta el loro. 'El fontanero'. Pum, pum. '¿Quién es?', '¡el fontanero!'. Y así hasta que el hombre, enloquecido, derriba la puerta, cae sobre la moqueta, bajo la percha del loro, sufre un ataque al corazón y expira. Cuando los habitantes de la casa vuelven, encuentran al hombre tumbado en el suelo. '¿Quién es?', pregunta la mujer. Y el loro le dice: 'el fontanero'.

La cuestión, desde luego, es la siguiente: ¿responde el loro a la pregunta de la mujer?. La responde y no la responde, claro está. Es un loro. "

Percival Everett, X, Editorial Blackie Books, Barcelona, 2011

"El arte nos sirve para no morir de la verdad"

Nietzsche.

1- SOBRE UTOPIÁS, ENCANTOS Y DESENCANTOS

Siempre sorprende la actualidad de algunos asuntos tan imbricados en la historia del pensamiento como en el pensamiento de los propios acontecimientos. Claudio Magris¹ se refiere al *Diálogo entre un vendedor de calendarios y un transeúnte* de Leopardi para expresar esa esperanza sin término en la búsqueda, a finales de cada año de un año más feliz que los anteriores, esperados igualmente como contenedores de una felicidad que nunca trajeron. Y cree que esas sensaciones contradictorias entre lo posible y lo necesario que suceden a final de cada año, de cada siglo, de cada milenio, son connaturales a la especie humana convocada a la contradicción de participar en un espectáculo lleno de temor y dolor con la ilusión constante de la búsqueda de la felicidad en su sentido aristotélico.

Puede que después de Auschwitz no sea ya posible la poesía, pero quedó de nuevo el deseo de construir algo diferente, el quicio de la puerta de una casa que ha sido constantemente arrasada. Las *Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, con las que Claudio Magris subtitula la recopilación de artículos contenidos en la citada obra, tienen mucho en común con las de Platón, Moro, Campanella, Erasmo, o Fourier. Los separa la distancia, pero curiosamente no los aleja, por utilizar la literaria metáfora de Eduardo Galeano, que se inscribe de manera formal en la tradición geométrica de Zenón de Elea.

Anthony Grayling² resalta que aunque etimológicamente, *utopía* significa “ningún lugar”, por razones históricas ha adquirido el sentido de lo que correspondería denominar *eutopía* que significa “buen lugar” y que tiene su contrario “mal lugar” en el término distopía.

En este contexto, el párrafo del artículo publicado por Miguel Ángel Quintanilla en el diario *El País* bajo el título de *Utopías racionales* hace más de veinticinco años, nos parece absolutamente de actualidad para poder transitar por la historia con cierto sosiego en lo que se refiere a las pretensiones de este modesto artículo, que coinciden casi de forma congénita con las del *Diálogo leopardiano entre un vendedor de calendarios y un transeúnte*:

Abundan las reflexiones sobre la vigencia de las utopías en estos tiempos que parecen ser los de su final: a la crisis de las ideologías sucede la de las utopías. El autor de estas líneas, sin embargo, se permite una reivindicación de la necesidad de las utopías; a este respecto, las compara, en relación con la acción, a la función que cumplen las teorías metafísicas con relación al conocimiento. Bien es verdad que hay metafísicas arcaicas y superadas, y que es preciso exigir de ellas que sean coherentes y sensibles a la realidad concreta. En este sentido, las utopías son ideales,

¹ Claudio Magris, *Utopía y desencanto*, Editorial Anagrama, 2001, p.5

² A.C. Grayling, *El poder de las ideas*, Editorial Ariel, 2010, p.478

esto es, irrealizables, pero ello no quiere decir que sean irracionales. Y, frente a tanto descrédito de las viejas utopías, es preciso encontrar nuevas que sean racionales y antidogmáticas, y que sigan planteando frente al hombre los necesarios modelos de sociedad para que siga avanzando³.

¿Y qué aportan los salones literarios y artísticos a todo esto? ¿Cómo incardinar la cultura de la conversación y la crítica artística con el desarrollo de la utopía? Los personajes de Zola y de Balzac de *La obra* y de *La obra maestra desconocida* beben de la misma salsa romántica que Bruno, Eximenis, Campanella o Bacon, porque quieren apretar en un abrazo la naturaleza, sea el universo (Bruno), la ciudad (Eximenis), el futuro (Campanella, Bacon) o el presente (la utopía de Salón). Y ello a pesar de que como afirma el personaje de Zola:

Nuestra generación ha estado imbuida de romanticismo hasta el cuello e imbuidos nos hemos quedado a pesar de todo, y por más que hemos querido desembarazarnos de él, tomar baños de cruda realidad, la mancha persiste, y todas las coladas del mundo no lograrían quitar su olor⁴

2-EL UNIVERSO: LA UTOPIA DEL PODER Y EL PODER DE LA UTOPIA

El 17 de febrero de 1600 Giordano Bruno, tal vez el más original de los pensadores renacentistas, moría en la hoguera condenado por el Santo Oficio. Unos treinta años más tarde Galileo Galilei se arrodillaba ante la misma institución abjurando de sus teorías y prometiendo denunciar a todos los sospechosos de sustentar su herejía científica. El éter del miedo se había instalado definitivamente. La negativa de Descartes a publicar su *Tratado sobre el mundo* parecía anticipar lo que Buffon, gran naturalista del siglo XVIII, afirmó cuando tuvo que retractarse de la herética afirmación de que la tierra tenía al menos una existencia de 75000 años: “Prefiero ser un sabio vivo a ser un héroe muerto”.

Chamuscados, confinados, torturados, los mártires de la razón no han sido tan alabados como los mártires de la fe. Al bueno de Miguel Servet lo envió a la hoguera Calvino por sus acusadas señales de racionalismo. El evolucionismo de Charles Darwin fue execrado y ridiculizado socialmente y Huxley tuvo que soportar el inquisitorial sarcasmo del obispo de Oxford : “¿Me permite preguntarle si es por parte de padre o por parte de madre que usted reclama sus derechos de sucesión de un mono?”.

El 18 de enero de 1600 Tomasso Campanella es interrogado encerrado y torturado en el potro y parecía finalizar su intento por cambiar la visión y el ejercicio del mundo instalado en la interpretación simplificada de los principios aristotélicos. La casualidad quiso que entre los jueces que formaban parte

³ Miguel Ángel Quintanilla, Utopías racionales, Diario El País, 30 de diciembre, 1984.

⁴ Emilio Zola, *La obra*, Editorial Mondadori, Barcelona, 2007, cap.XII, p.464.

del proceso estuviera Tragagliolo, un dominico que tres meses antes había enviado a la hoguera a Giordano Bruno.

Los años de cárcel de Campanella no representan solamente su peripecia personal inscrita en sus emotivas palabras: “Y yo que estaba privado del mundo corporal me desenvolvía en un mundo mental mucho más espacioso, en el arquetipo inmenso que sustenta todas las cosas con su poderosa palabra. El espíritu echó raíces profundas”⁵. Remiten a los orígenes propios de la modernidad en los que la lucha por los conceptos se representaba carnalmente y se hacían conocimiento a través de enfrentamientos que se daban también en el mundo de las ideas. Mientras la Iglesia ganaba la batalla del miedo reflejado en los autores referidos, perdía la guerra porque la ciencia se trasladaba del sur al norte, del mundo católico al mundo protestante, a la vez que éste parecía devolver el exilio científico mediante el flujo de las representaciones políticas.

Así mientras el arcaísmo de Paracelso horadaba el esclerotizado edificio medieval, personajes tan lejanos como Francis Bacon y Tommaso Campanella proponían utopías sorprendentemente tan próximas en el contexto de la última fase del Renacimiento. Y si la tradición hermética ha de tenerse en cuenta para comprender la Revolución Científica, la lucha casi visionaria de los críticos del mundo católico postridentino es esencial para comprender el desarrollo político y social de los siglos posteriores. Y es en este contexto en el que se produce lo que Ferrater Mora⁶ refiere cuando afirma que el siglo XVIII hizo con la razón lo mismo que Aristóteles había hecho con el pensamiento platónico: llevarla del cielo a la tierra. Claro que en el caso de la utopía y su relación con el poder la tierra del ser sobre el deber ser no se concibe sin el cielo de su contrario.

3-LA CIUDAD: EXIMENIS O UN COMIENZO DIFERENTE

En la segunda mitad del siglo XIV vivió Francesc Eximenis, un monje de la Orden de Frailes Menores que aparece como un teórico del nuevo espíritu urbano y burgués que propone a la ciudad como unidad política fundamental, un espacio en el que se utiliza el diálogo para resolver conflictos, el único lugar en el que el hombre adquiere su dignidad para ser manifiestamente libre.

Para Salvador Giner⁷ Eximenis es un balbuceo comparado con Maquiavelo, pero la organización política que propone por encima de las ciudades y que denomina “cosa pública” es lo que el propio Maquiavelo denominaría más adelante estado. Seiscientos años después de la muerte de Francesc

⁵ Tommaso Campanella, *Memoriale al Reverendissimo Nuncio di Napoli*, pp483-484.

⁶ J. Ferrater Mora, *Las crisis humanas*, Ed. Salvat, 1972.

⁷ Salvador Giner, *Historia del pensamiento social*, Editorial Ariel, Barcelona, 1988, página 187.

Eximienis su aportación a la filosofía política a través del pactismo republicano sorprende por ser una de las aportaciones más originales anteriores a Maquiavelo (ya Francis Bacon señaló que “Mucho debemos a Maquiavelo y a otros como él que escribieron sobre lo que los hombres hacen y no sobre lo que deberían hacer”).

La necesidad de hacer referencia a esta teoría de la virtud cívica se justifica en que contiene también la representación de lo que trató de ser el Renacimiento en sus albores: la secularización progresiva del poder como concepto y desarrollo, la participación de los ciudadanos de forma responsable frente al monopolio por parte de un grupo y la aproximación a la ley pactada como garante de la paz y la justicia.

Parece como si el camino hacia la utopía racional pasase necesariamente por concretar los conceptos elementales que apuntalan la nueva noción humana de poder apoyada, asimismo, en el concepto de virtud cívica que desde Tucídides, Platón, Aristóteles viaja hasta el republicanismo moderno adobada en nuestros utópicos autores mediante el planteamiento común acerca de cómo debe ordenarse la ciudad buena.

En este aspecto el propio Francesc Eximienis llega a proponer normas para desterrar de la ciudad a los perezosos (sin excluir de este castigo a magistrados, notarios y oficiales) frente a los que quieren trabajar honradamente legitimando el trabajo y dignificando la honestidad de la vida activa ciudadana. Y eso es lo que hace de este autor un precedente moderno, en su sentido filosófico profundo:

La promoción de la convivencia armoniosa como negociación entre gentes honradas, la de la libertad como responsabilidad en la esfera pública, la de la ley y la justicia como fuentes de soberanía, la de la república como cosa común, la de la virtud como práctica política.⁸

4- EL PROYECTO: LA NATURALEZA DE LA UTOPIA Y LA UTOPIA DE LA NATURALEZA

La Nueva Atlántida de Bacon, *La ciudad del sol* de Campanella y la *Cristianópolis* de Andreae dan una relevancia a la ciencia y a su papel en la sociedad ideal que pone el conocimiento científico en clara relación con el poder y la organización de la sociedad.

Unidos por su rechazo a la herrumbrosa estructura aristotélica, revalorizaron la importancia de los sentidos como fuente de conocimiento y contribuyeron a hacer más fácil la trayectoria de los Kepler, Galileo o Newton en su lucha por la autonomía de la ciencia, aunque la componente hermética y

⁸ Salvador Giner, Orígenes del pactismo. Diario El País, 13 de enero de 2010.

visionaria que subyacía en el contenido y la forma de sus planteamientos no ayudaron, precisamente, a su permanencia histórica. En este sentido valen las palabras de Mersenne sobre Campanella: *“No puede enseñarnos nada en el campo de la ciencia”*.

Implicitas de modo concomitante la utopía y el poder en los orígenes de la modernidad aparecen relacionadas, más allá de la conjunción copulativa, por una nueva visión de la naturaleza y sus posibilidades que en torno a 1620 ya estaba consolidada porque se había ido introduciendo de manera silenciosa por un grupo de hombres de ciencia que actuaron desde la prudencia o el miedo pero que no dejaron de hacerlo. Rene Taton lo ha expresado de forma muy sintética:

Se ha hablado del “milagro griego”. Para la ciencia hay también un milagro entorno al año 1620. En esos años se sustituyó la Física de las cualidades por física cuantitativa; el cosmos jerarquizado por un universo “indefinido”, constituido por fenómenos equivalentes y, a menudo, sin finalidad, y el mundo sentido de la percepción inmediata, por el mundo pensado del matemático, prolongado gracias al microscopio en un más allá de la percepción. Nada de todo eso ha caducado aún. Pero todo era entonces nuevo, y para descubrirlo hizo falta una verdadera revolución.

El mérito indiscutible del siglo XVII no consiste, pues, en que viera más o menos correctamente más cosas que sus predecesores, sino en haber mirado el mundo con ojos nuevos, con ayuda de principios que se mantendrán sólidamente adquiridos. Por ello puede y deber ser llamado el iniciador de la ciencia moderna.⁹

Pero llegó un momento en que la actividad científica que el hermetismo, la magia o la alquimia habían escondido chocaba abiertamente con el rígido esquema heredado de Ptolomeo y Aristóteles. El Libro de la Naturaleza estaba siendo leído, por parte de algunos destacados personajes, con un interés que irritaba a muchos de los lectores del Libro de la Escritura y entonces aparecieron nuestros protagonistas quienes intentaron trazar un puente que mantuviese la conciliación entre la orilla de la Naturaleza y la de la Escritura, llegando incluso a confundirlas.

Bacon, Campanella y Andreae, representan esa opción desde distintos países y desde sus diferentes propuestas utópicas, tábanos de la solidez del edificio cristiano no para su demolición sino para una reorganización más eficaz y acorde con los tiempos.

La búsqueda de la presencia de la naturaleza y sus implicaciones en las propuestas utópicas tiene

⁹Historia general de las Ciencias, René Taton et alii, Ediciones Orbis, Barcelona, 1988 Tomo 5, página 214

el importante precedente de Ramón Llull. También sospechoso de herejía, el sabio ocultista, el impaciente alquimista buscó una lógica unificadora de todas las ciencias e intentó establecer ciertos elementos del conocimiento universal concretado en cierto mecanicismo operacional, y en el uso sistemático del simbolismo visual.

En este aspecto las propuestas de Campanella recuerdan a las que aparecen en el *Arte general y breve, en dos instrumentos, para todas las ciencias. Recopilación del "Arbor scientae" del doctor Raimundo Lulio* publicado por Pedro de Guerra y que tuvo gran influencia en los devotos del mallorquín.

En el siglo XV las calificadas Nicolás de Cusa introduce la ciencia y la técnica en su cosmovisión cristiana de la sociedad, ejerciendo una importante influencia sobre Leonardo da Vinci, Giordano Bruno, Copérnico y Kepler.

Partiendo de los residuos ockhamistas, asentado en el platonismo e influido por las corrientes místicas, Nicolás de Cusa utiliza los métodos de los procesos matemáticos para ofrecer un visión del pensamiento racional cuasi dialéctica, ya que para el cusano el pensamiento consiste en el establecimiento de relaciones que se plasman en los números.

La búsqueda textual de la cuadratura del círculo es el ejercicio, más allá de la utopía, de su idea de que las matemáticas son las únicas que permiten al conocimiento humano alcanzar la certeza y fundamentan el mundo físico. Todas las cosas proceden de Dios, pero *todo está en todo*, como ya había establecido Anaxágoras, y por lo tanto cada cosa por mínima que sea resume el universo y también a Dios.

Esta concepción adelanta los planteamientos de Campanella, que analizaremos más adelante, con respecto a la naturaleza y a su indagación, pero es el origen del concepto del hombre como microcosmos tan esencial para poder entender la naturaleza de las utopías como el papel que en ellas juega la utópica relación del hombre con la naturaleza.

Francis Bacon (1561-1626) fue quien realmente reflejó en su utopía *La Nueva Atlántida* el nuevo espíritu científico. Por vez primera el autor plantea una sociedad que deposita su confianza y autoridad en los hombres de ciencia, a la vez que prefigura lo que serán las futuras sociedades científicas (no olvidemos a la Royal Society inglesa, y su papel desempeñado en Gran Bretaña).

El bienestar y el desarrollo se relacionan con la investigación científica, con la experimentación y con una cooperación fraternal entre los científicos. Ya no se trata solamente de que se relacionen hasta fundirse el interés político y el interés científico, sino que con Bacon se inicia un cambio en la manera de abordar la sociedad y su historia, que trata de averiguar cuál es la función de la ciencia y la vida y en la historia de la especie humana. Y todo ello sazonado con una propuesta enciclopédica de las ciencias, un nuevo enfoque para abordar la naturaleza y una nueva ética de la investigación científica, además de

la crítica del saber hermético y alquímico. De todas formas, como señala Salvador Giner:

La utopía de Bacon aunque atiende a problemas tan humanos como los de la soledad o los inconvenientes de la vida en las grandes urbes parece excesivamente estática; Bacon quiere que se produzca el cambio científico y el acrecentamiento en los conocimientos sin que cambien demasiado las costumbres de los hombres. Toda su obra está inspirada en un inmovilismo social bastante agudo, que contrasta con su cientifismo y que Bacon propugna para evitar la “corrupción de las costumbres” que acarrearán, según él, los viajes, los extranjeros y el comercio. Estas contradicciones son de poca monta, habida cuenta de que Sir Francis Bacon inicia una tradición importante que consiste en la idea de que la ciencia debe tener un influjo decisivo en la marcha de la sociedad y figurar también en el seno del gobierno y del poder, idea que ha triunfado en buena medida en la posteridad.¹⁰

La Nueva Atlántida, cuyo primer borrador parece que fue escrito en 1614, se publicó en 1626, cuando Bacon ya había fallecido y parecía poner el punto final a toda una contribución al pensamiento filosófico. La diferencia de esta utopía es el cambio en el análisis social que Bacon, preocupado con el porvenir de la ciencia y sus posibilidades futuras, orienta hacia la conquista de la naturaleza por el hombre que le permitirá lograr los medios necesarios para que todos los seres puedan alcanzar los medios precisos para vivir.

Este espíritu de acción constituye, asimismo, una nueva señal de identidad de la obra frente a otras utopías, más cercana a un programa de acción que a un proyecto especulativo, eso sí, con impronta inglesa. Porque como hemos señalado a pesar de toda la acción plasmada en futuros inventos la Nueva Atlántida representa un programa aristocrático en lo social, impermeable a los cambios y con los lógicos límites religiosos a los deseos impulsados por el conocimiento científico.

Francis Bacon establece tres limitaciones: “La primera, que no pongamos la felicidad en el conocimiento, olvidándonos de que somos mortales; la segunda, que apliquemos nuestro conocimiento para darnos reposo y contento, y no disgusto y aflicción; y la tercera, que no presumamos por la contemplación de la naturaleza que alcanzamos los misterios de Dios”.

Esta última consideración no debía ser un impedimento para la investigación científica, sino más bien al contrario, porque ella misma tenía algo de misión religiosa en la búsqueda de las posibilidades que la naturaleza, creada por Dios, ofrecía. La Nueva Atlántida conjugaba ciencia y cristianismo a través

¹⁰ Salvador Giner, *Historia del pensamiento social*, Editorial Ariel, Barcelona, 1988, página 218.

del evidente papel del hombre como instrumento que finaliza la obra de Dios, descubriéndola y sacando a la luz sus misterios en una suerte de posibilidad de cambios éticos y estéticos que canalizase las potencialidades del ser humano.

5. LA UTOPIA EN EL SALÓN

5.1-DEL SALÓN LITERARIO COMO UNIVERSO SOCIAL

El salón literario es uno de los fenómenos más interesantes de la historia cultural de Europa ya que desde sus inicios en el Renacimiento, hasta su momento de desaparición, en el siglo XX, los salones representaron espacios de libertad para el pensamiento y el encuentro, un microcosmos en el que se rompían los límites establecidos y que conforman la estatización de la utopía.¹¹

En el siglo XVII París pasó a ser la capital intelectual de Europa. Allí fue donde surgió la *République des Lettres*, que se opondrá a la cultura versallesca desde postulados de libertad que entran en conflicto con el absolutismo monárquico. En este sentido, es significativo que el primer salón de la historia cultural de Europa, surgido en suelo francés en 1610, fuera fundado por una aristócrata, la marquesa de Rambouillet, pero no en la corte, sino en la capital de Francia.

Los salones, contribuyeron a resolver el contraste entre la cultura cortesana y la de la *République des Lettres*; y en estos lugares de encuentro comienzan a establecerse relaciones entre miembros de la nobleza, personas pertenecientes a la burguesía y representantes de los medios intelectuales y artísticos:

Por primera vez, en la historia de la civilización occidental toda una sociedad se mira al espejo, se estudia, se analiza y se refleja sistemáticamente en su propia apariencia y en los problemas de la comunicación, haciendo de ello el elemento distintivo de su identidad. Lo que está en juego es un arte de la palabra capaz de matizar la agresividad y favorecer el consenso y la cohesión social a través de un intercambio armonioso. Es un arte capaz de uniformar y al mismo tiempo distinguir, así como de producir entretenimiento, placer, información, cultura. Precisamente de esta reflexión colectiva tomaba forma la conversación à la française que, por sus múltiples funciones, debía imponerse como rito central de la sociedad aristocrática del Antiguo Régimen¹².

¹¹ Lluís Álvarez *Estética de la confianza*, Barcelona: Editorial Herder, Barcelona, 2006, página 76

¹² Benedetta Craveri, Conferencia: *La cultura de la conversación*, Fundación Juan March, 13, diciembre., 2011

La palabra “salón” se hace presente alrededor de 1664, casi siempre con el significado de sala de recepción de un palacio y poco a poco se le va uniendo un sentido cultural, aunque el salón, en un sentido estrictamente literario, no se impuso de forma definitiva hasta la Restauración.

En el sentido más amplio, el salón representa una forma de sociabilidad libre de fines y trabas, cuyo hilo conductor se materializa en una mujer. Los invitados, que proceden de distintas capas sociales, se reúnen regularmente y sin motivo especial unidos por la conversación sobre temas literarios, filosóficos o políticos. Una conversación que sociabiliza desde el ansia de conocimiento por los asuntos del momento, tanto los próximos como los alejados de la circunstancia de los participantes. Así, por ejemplo, la conversación de los salones del siglo XVI estuvo marcada por una notable demanda de saber relacionada con el descubrimiento del Nuevo Mundo, y en el siglo XVIII, por las ideas de la Ilustración y la imagen del mundo que comenzaban a imponer las ciencias naturales. Y en el siglo XIX, se produce un retorno a los temas relacionados con los avatares políticos, sin que se perdiese el escenario lingüístico representativo de los salones, una suerte de señas de identidad que conformarán el salón literario como universo social con todo su significado.

En el salón, la comunicación va unida a la experiencia estética que potencia y valora todo cuanto se trata, cómo se trata y cómo se expresa ya que la cultura del salón no busca solamente la mera sociabilidad, sino la sociabilidad como norma de comportamiento artístico. Es interesante observar que los salones, que se multiplican en siglo XVII, son designados a menudo con el nombre de *conversation*.

Existía un círculo de habituales, un grupo que se desplazaba de salón en salón y que permitía prolongar y profundizar la conversación, siempre moderada por la *salonnière*, esa anfitriona que intenta crear a la vez “bienestar anímico y una gran agitación intelectual”. Asimismo, en el salón está siempre presente una “celebridad”, que proporciona prestigio y seguridad. El salón se constituye en una especie de “microcorte” en la que se llevará a cabo tanto un ennoblecimiento de la burguesía como un aburguesamiento de la nobleza.

En Francia se produce un cambio, a nuestro juicio esencial, para entender el papel de los salones, cuando son llevados a las residencias urbanas, alejados de la corte de Versalles. Se trata de un acontecimiento no sólo formal, sino con gran significado: los grandes señores y la pequeña nobleza, literatos y financieros, funcionarios y clérigos, científicos y artistas son sacados de su territorio particular y *ciudadanizados*, dando contenido a este espacio como un hecho civilizador y pedagógico.

Y no es casual que los primeros salones aparezcan en Francia a comienzos del siglo XVII: allí, más que en otros sitios, era necesario reaccionar contra cierto estado de espíritu. Y son los salones los que difunden la cultura entre las mujeres, apartadas del derecho a la enseñanza secundaria y a la enseñanza superior.

Como hemos señalado anteriormente el modelo de los salones *a la francesa* fue fijado por la marquesa de Rambouillet, la madre de todas las *salonières*, a pesar de que su salón fue hasta cierto punto producto de las circunstancias personales: la extraña enfermedad que la aquejaba, *termoanafilaxia*, que le impedía exponerse a los rayos solares. Y tras el arquetipo está el tránsito del siglo XVII al XVIII que incluye un cambio en la forma de pensar, de percibirse, de concebir la sociedad en que se vive:

Era la utopía de otro lugar feliz, de una isla afortunada, de una arcadia inocente donde olvidar los dramas de la existencia, donde albergar la ilusión de la propia perfección moral y estética, donde corregir las fealdades de la vida y remodelar la realidad a la luz del arte. A principios del siglo XVII, Honoré d'Urfé la ilustró en la *Astrée*, la novela más apreciada por la nobleza francesa, y Madame de Rambouillet intentó plasmarla en su casa¹³.

5.2-EL SALÓN ARTÍSTICO: ACADÉMICOS Y RECHAZADOS

El origen del Salón en su sentido artístico remite al academicismo del siglo XVI italiano, teniendo como antedecentes el círculo de Marsilio Ficino y su intento de imitación de la Academia platónica. En las principales ciudades italianas, las academias de arte pretendían sustituir a los gremios y dar cobijo al nuevo prototipo de artista humanista.

Suele fecharse la costumbre de exponer al público obras de arte en el París de 1699, aunque no tuvo relevancia social hasta 1737 cuando se determinó el carácter bianual de tal acontecimiento y su importancia se liga a conceptos como “autonomía” “público” o “mercado”, esenciales para poder entender el desarrollo social y político del capitalismo burgués.

En el siglo XVII el mercado del arte tuvo un significativo desarrollo, unido al intento de control, a través de las imágenes, por parte de la Iglesia católica. Y las academias comenzaron a exponer las obras de los artistas que ingresaban en la institución creando un lugar para el debate. Por consiguiente, el término Salón se asocia a la idea de exhibición pública del arte, y aunque muchas ciudades siguieron el ejemplo italiano, fue en Francia donde se consolidó el primer modelo académico, la Academia de San Lucas, de París, creada en 1648.

Los salones fueron una institución real y continuaron siéndolo a lo largo del siglo XVIII pero produjeron efectos que desbordan esos límites, con su contribución a eliminar restos de sociedad feudal presentes en el poder de los gremios y cofradías. En segundo lugar, el salón crea un público que disfruta

¹³ Benedetta Craveri *La cultura de la conversación*, Editorial Siruela, Madrid, 2001, pág15.

contemplando y valorando las obras expuestas, que tiene acceso a lo que antes sólo era privilegio cortesano. El salón difunde las tendencias y propone gustos, excita el juicio y promueve tanto la información como la crítica. Aunque de manera inicialmente tímida, el salón constituye la primera forma de democratización de las obras de arte, y da lugar a la publicación de informaciones y valoraciones consideradas como las primeras críticas de arte, predecesoras de la crítica periodística.

De ahí deriva un intento de “centralizar el gusto” con connotaciones no sólo estéticas, sino también sociales y políticas. En efecto, la idea de determinar un gusto estético nacional da importancia a las exposiciones públicas, por lo que implica de propaganda de poder. Entre otras cosas porque el Salón se había convertido en un acontecimiento cultural de primerísimo orden en la segunda mitad del siglo XVIII y, además, la cantidad de público asistente no estaba restringida, a ninguna minoría social de poderosos y aficionados, sino que abarcaba a todas las capas sociales:

Este dato es de importancia capital para corroborar la naturaleza masiva y espectacular del consumo público del arte que entonces se inicia y hoy todavía continúa, pero también para explicar la mayor parte de las características y circunstancias que acompañan la práctica profesional del arte, su difusión social y hasta la imagen que adquiere en el mundo contemporáneo. Al amparo del Salón los artistas alcanzaron unos niveles de popularidad o de marginación antes impensables; se crearon nuevas profesiones, como la de crítico de arte, o nuevas instituciones, como los museos públicos; y, en general, lo artístico se convirtió en un elemento de obligada referencia social¹⁴.

Thomas E. Crow relata en *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII* cómo uno de los críticos de arte del momento, Pidansant de Mairobert, describe el ambiente social que caracterizó a los salones en el que impera la “mezcolanza, hombres y mujeres juntos, de todos los órdenes y de todos los rangos del Estado. El saboyano que vive de sus chapuzas se codea con el ilustre noble acicalado en su *cordón bleu*; la pescadera intercambia sus aromas con la dama de alcurnia; mientras tanto, un artista oculto entre la multitud desenmadeja el último significado de todo esto y procura sacar provecho”.

Esta descripción es importante porque nos conduce a la presencia de la opinión pública en asuntos estéticos, al enfrentamiento entre criterio académico tradicional y gusto público. Desde que el Salón cobró importancia social, en torno a mediados del siglo XVIII, comienzan las polémicas al amparo de su dimensión pública y “publicitaria”, importancia que permaneció inalterada durante la Revolución

¹⁴ Francisco Calvo Serraller, *El Salón, Historia de las ideas estéticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.) Madrid, Visor, 2000, volumen I, p.177

Francesa. Aunque tras ella se creó un frente polémico entre los partidarios de reforzar la autoridad del jurado y los que defendían la libre admisión, y esta discusión se inscribe en una dicotomía en la que subyace una cuestión de calado: sin discriminación crítica no hay arte, pero, con ella, se conculca el principio de la libertad.

El Salón adquiere su proyección internacional con la Exposición Universal de 1855, dando relevancia al mercado mundial. Además, en 1863, se creó el Salón de los Rechazados que pretendía aminorar el problema de los excluidos en el Salón oficial y que tuvo un gran éxito porque el público prefería ir a este Salón donde había escándalo y polémica. Este Salón, que retrató Emilio Zola en su novela *La obra*, duró hasta que los impresionistas comenzaron a organizar sus exposiciones independientes de grupo, preludio de las posteriores estrategias de los movimientos de vanguardia y de la disgregación del Salón a consecuencia de la propagación de las exposiciones oficiales y privadas, por una parte y de la conversión de la exposición en un simple escaparate comercial.

El París del Segundo Imperio- así lo supo ver mejor que nadie Walter Benjamín- sirvió de inmejorable campo de pruebas para muchos fenómenos cuya importancia sólo había de apreciarse más tarde, durante la expansión del capitalismo y de la cultura de masas. La “política cultural”, quedó reflejada en la Exposición Universal de 1855, con motivo de la cual se levantó en París el Palacio de la Industria, a partir de la más avanzada ingeniería del momento. Este mismo edificio había de servir en el futuro para dar cabida a las exposiciones anuales de la Academia de Bellas Artes, veterana institución que Napoleón III había puesto al servicio de su mayor gloria y que decidía las obras que iban a ser expuestas en el Salón, nombre que recibía la exposición anual de la Academia.

Conviene considerar la importancia creciente que durante el Segundo Imperio adquieren los salones, en los que se expone, de año en año, un número cada vez mayor de obras, y a los que concurren decenas de miles de visitantes. Los Salones son la única plataforma de visibilidad y de reconocimiento de que disponen por aquel tiempo los artistas.

Es, en este contexto, en el que cobra toda su protagonismo el famoso Salón celebrado en 1863. Aquel año, el jurado que seleccionaba las obras presentadas para ser exhibidas en el Salón se mostró especialmente duro y rechazó más de dos mil pinturas y esculturas. La protesta de los artistas llegó hasta el mismísimo Emperador quien decidió que las obras se expondrían en el Palacio de la Industria, en un espacio aparte.

La medida, aceptada con desagrado por la Academia, levantó una enorme expectación. El público acudió masivamente al que fue inmediatamente bautizado como el Salón de los Rechazados, que en su primer día recibió más de siete mil visitas, superando las del Salón oficial. Hombres y mujeres acudían allí movidos, más que por el interés por las obras, por un deseo morboso de reírse de ellas y de

sus autores. Así ocurrió, de forma especialmente sangrante, con *Le déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet, que escandalizó a la emperatriz Eugenia y de la que Zola se sirvió para *Plein air*, el cuadro que, en *La obra*, Claude Lantier presenta al Salón de los Rechazados.

El Salón de los Rechazados ilustra muy tempranamente los peligros asociados a cualquier intento de democratización del criterio estético y muestra el carácter conservador que, en general, posee el público en el plano estético y al que Zola se refiere como “un niño grande, sin ninguna convicción propia”. De cualquier forma, ese carácter no es aplicable sólo al plano meramente estético ya que, al igual que ironizaba Julio Cortázar, el plano meramente estético nos parece pues eso.....¡meramente!

Zola ofrece una ruda visión de los marchantes, pero no podemos ignorar el papel decisivo que estos desempeñaron en el triunfo final de las nuevas tendencias. La etapa del impresionismo y del arte moderno está ligada al entusiasmo, a la solidaridad, a la intuición, a la capacidad de riesgo y a la visión de futuro de un puñado de marchantes. Y en la reorientación del gusto público tuvieron un papel decisivo algunos críticos atentos y receptivos.

Pero las nuevas reglas de juego tiene unos aspectos negativos que Zola rechaza, como el hecho de que el arte quede sometido a la jurisdicción del mercado, a la vez que mantiene un apego a la institución del Salón, junto con las insistentes críticas que dedica a su funcionamiento y a los balances tan negativos que hace de las obras mostradas.

“Esta cuestión de la aceptación en el Salón recorre todo mi libro” se lee en las notas preparatorias de *La obra*. La novela ilustra muy bien cómo eran las deliberaciones del jurado, cómo era el público que concurría a las exposiciones, y las condiciones en que eran distribuidas las telas en las diferentes salas, siempre abarrotadas, razón por la que el destino de muchos cuadros quedaba condenado debido a su difícil visibilidad. De todas formas el Salón era “el único campo de batalla donde un artista podía revelarse de golpe”. Efectivamente, en esa época, el Salón es el único campo de batalla en el que se jugaba realmente la fortuna de un artista frente al público, de ahí que lejos de proponer su abolición, los sectores más progresistas, a los que Zola representa, defiendan una profunda reforma del Salón y propongan toda suerte de medidas que aseguren el acceso al mismo del mayor número posible de artistas, en condiciones de la mayor ecuanimidad posible.

En el caso de Zola (cuyo primer artículo sobre arte está dedicado a la memoria de un pintor que se acaba de suicidar tras conocer el rechazo de su obra por parte del jurado del Salón), actúa siempre la convicción de que corresponde al Estado la función de administrar y garantizar las relaciones del artista con el público, que de otro modo quedarían sujetas, como en definitiva ocurrió, a las salvajes fluctuaciones del mercado.

En 1867, en el ensayo que dedica a Manet, invoca Zola la tutela del Estado como única vía para preservar el aspecto integrador que hasta hace muy poco había tenido el arte. Dice Zola: “Nadie guía a la multitud, así que ¿qué pretendéis que haga en medio del bullicio de las opiniones contemporáneas? El arte, por así decirlo, se ha fragmentado: el gran reino, al disgregarse, ha formado una cantidad de pequeñas repúblicas. Cada artista trata de atraer a la multitud por su cuenta, halagándola, procurándole juguetes de su gusto, dorados y con adornos rosas. El arte se ha convertido así en una enorme confitería, donde hay bombones para todos los gustos”.

Ya a la altura de 1830, Balzac denuncia que el Salón se había convertido en una especie de bazar. Zola, propone en 1872 la convocatoria por parte del Estado de un Salón permanente, sin distinciones jerárquicas. Su defensa del Salón tiene un fundamento moral relacionada con su concepción casi sagrada del arte y su desconfianza hacia los intereses espúrios del mercado. Y el Salón de los Rechazados es como la sociedad misma: “se respira un aire a batalla, pero una batalla alegre, librada con inspiración” (cap.V p.186). Pese a las burlas de las que se hace objeto su cuadro, Lantier “en medio del desastre de sus ilusiones, del vivo dolor de su orgullo, sintió que toda aquella pintura tan alegremente provocadora, que desafiaba la vieja rutina con desordenada pasión, le comunicaba un aliento de valentía, una bocanada de juventud y de infancia” (cap.V, p.193).

Diez años después nada queda de eso. Lantier y sus amigos se evitan unos a otros y no se reconocen, se han vuelto incómodos los unos para los otros. “La vida había separado sus caminos, y aparecían las profundas divergencias, no les quedaba ya en la garganta más que la amargura de su antiguo sueño entusiasta, esa esperanza de lucha y de victoria uno al lado de otro, que no hacía sino intensificar su rencor”(cap.XI, p.435).

En el Salón oficial en el que por fin ha conseguido exhibir una de sus telas, Claude Lantier, sumido en su propio fracaso, mira hacia atrás y exclama: “¡Tantas esperanzas, tantos tormentos, toda una vida gastada en la dura labor de la gestación, y eso, eso, Dios mío!”

5.3-DEL SALÓN ARTÍSTICO AL SALÓN POLÍTICO

Ya desde principios del siglo XIX se observa en algunos países, como Alemania, la transición de los salones literarios y artísticos hacia los llamados círculos políticos patrióticos. A partir de la segunda mitad del siglo XIX los salones políticos cobran gran protagonismo y los debates se trocan en más políticos que literarios con *salonnières* cuya actividad política expresa el cambio al que nos referimos, como Fanny Lewald, (1881-1889) de Königsberg, quien contrariamente al ilustre ciudadano de Königsberg, no sólo tuvo vida e historia, sino que vislumbró proyectos utópicos de distinto calado.

Lewald, quiso darle el justo valor al pasado y extraer de él la conclusión de la necesidad de luchar y formarse, recordando que los héroes de antaño no llegaron al mundo como Minerva, sino que fueron, en principio, personas en fase de formación con sus dudas, errores, aunque llenas de anhelos. Pero esa actitud la contrapone a su circunstancia en la que considera que la mayoría no quiere “sembrar ni cultivar, sino sólo cosechar” más preocupados por impresionar a terceras personas.

Su análisis nos parece de una actualidad impresionante :

“Lo que falta a nuestras sociedades no es la inteligencia, sino el amor y la simpatía auténtica. Nuestra sociedad se ha vuelto egoísta en mayor o menor medida. La gente quiere recibir, no dar; quiere que la entretengan, y no entretener, quiere poseer algo vistoso a cambio del gasto en dinero y tiempo que le cuesta esa vida social. Quiere muebles tapizados y marcos de bronce que provoquen asombro, bebidas y comidas que revelen su elevado precio, apellidos famosos que impresionen a los invitados y, una vez que han conseguido todo esto una o dos veces al año, no se preguntan ya si sus invitados han experimentado aburrimiento o placer sentados en sus mullidos sofás, si aquellas celebridades sienten agrado o afecto por las reuniones sociales, si han proporcionado a alguien un grato entretenimiento o si los huéspedes han obtenido algo más que la lejana contemplación de los anfitriones o si éstos mismos han conseguido algo más que la satisfacción de una vanidad vacía y la conciencia de haber concluido todo felizmente. Las personas se han hecho esclavas de la autoridad y se han olvidado de pensar por sí mismas, de buscar por sí mismas y descubrir lo espiritual allí donde comienza a bullir o, aunque sólo sea, a reconocerlo donde ya se ha desplegado¹⁵.

Así pues, en los estertores del salón literario se diluye la cultura de la conversación para dar paso a una cultura del compromiso formulado en objetivos concretos. Y la propia *salonnière* ya no representa una suerte de catalizador de la conversación en apoyo de personajes masculinos:

Ellas mismas se presentaban como artistas, pintoras o autoras, situándose en el centro de los acontecimientos culturales o políticos, como duras interlocutoras de una discusión de casi podría denominarse profesional¹⁶.

¹⁵ Verena von der Heyden-Rynsch, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*. Ediciones Península, Barcelona, 1998, página 166.

¹⁶ Verena von der Heyden-Rynsch, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*. Ediciones Península, Barcelona, 1998, página 167.

Si en sus orígenes el salón estaba fundamentado en la conversación y la galantería y contribuyó a romper la estructura feudal, los cambios históricos y sociales terminaron dando un sesgo más científico y académico a los salones. A lo largo del Siglo XX la vida de los salones como fenómeno de cambio cultural y utópico fue expirando, no sólo por la nueva posición conquistada por la mujer en la sociedad moderna, sino por cuestiones formales como el cambio en la oferta social y cultural o las limitaciones meramente prácticas. Aquellos lugares de conversación calmada, pero elitista, no podían resistir a la lógica del desarrollo social. Quizás hayamos sustituido la ironía socrática por el *fast food* de las noticias, la conversación sin tiempo por la improvisación a destiempo.

Es verdad que las tertulias solían hacerse en bares o cafeterías, por ejemplo las que se llevaban a cabo en el famosísimo Café Gijón de Madrid a principios del siglo XX, con participantes tan variados como lo eran los literatos o periodistas de hace cien años. Pero se trataba de reuniones a título personal, y lo que se dirimía se quedaba entre las cuatro paredes de la cafetería. Ahora, en cambio, la retransmisión radiofónica o televisiva acude a todos los hogares, puntualmente, cada mañana, tarde o noche, trayendo el tintineo de los tertulianos "de salón", desde expresiones de planteamientos políticos que añoran la racionalidad estética y que continúan manifestándose salpicados por la jurisdicción del mercado, que denunciaba Zola.

Y del salón, ese fenómeno que por ser un fenómeno efímero, por ser una experiencia verbal, de vida, no está muy reflejado en la pintura, según refiere Guillermo Solana, ya quizás nos queda su nostalgia rebelde en este tiempo de miedos tan evidentes como indetectables. Para Molina Foix¹⁷, Natacha Seseña fue la última *salonnière*, agnóstica, librepensadora y fuerte de carácter, a pesar de no ser francesa, *lírica y pícaro, impetuosa y melancólica, sentimental con pavor a la sensiblería*, que también hablaba en voz alta, aunque de forma distinta, a través de su espíritu laico y reivindicativo. Cree que por su cultura versátil y su *esprit de finesse*, por su talento histriónico, por su humor cáustico y su *alma bella*, Natacha Seseña habría brillado con luz propia en ese mundo de los salones cultivados, un mundo primordialmente femenino que pobló el París del *Grand Siècle* de unas damas mordaces y sabias, atrevidas de gesto y de actitud, infinitamente ocurrentes y siempre dispuestas a resistir a la estupidez con el arte de la palabra, afirma Vicente Molina Foix.

De Madame Staël a Natacha Seseña, de la utopía en el salón al salón de la utopía, resta la experiencia estética y la melancólica disposición resistir a la estupidez con el arte de la palabra, como hilo conductor, al modo de una *Sonata de Estío*:

¹⁷ Vicente Molina Foix, El salón de "madame" Seseña, Diario El País, jueves 19 de enero de 2012.

El cielo, siempre enemigo, dispuso que sólo las rosas de Venus floreciesen en mi alma y, a medida que envejezco, eso me desconsuela más. Presiento que debe ser grato, cuando la vida declina, poder penetrar en el jardín de los amores perversos. A mí, desgraciadamente, ni aun me queda la esperanza. Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados: Sobre mi alma ha pasado el suspiro del Arcángel encendiendo todas las Virtudes. He padecido todos los dolores, he gustado todas las alegrías: He apagado mi sed en todas las fuentes, he reposado mi cabeza en el polvo de todos los caminos: Un tiempo fui amado de las mujeres, sus voces me eran familiares: Sólo dos cosas han permanecido siempre arcanas para mí: El amor de los efebos y la música de ese teutón que llaman Wagner.

Nos resta finalmente, el universo-salón de los amores perversos de la mano de Baudelaire, con Wagner y con efebos, si fuese preciso, esencial en la peripecia de regreso al encanto del desencanto, ese paradisiaco salón del que nunca nadie podrá arrojarnos jamás.

6-DEL SALÓN AL OTRO UNIVERSO: EL SUEÑO DEL BURDEL –MUSEO DE BAUDELAIRE

Carta a Charles Asselineau

París, 13 de marzo de 1856

Querido amigo, ya que los sueños le divierten, he aquí uno que, estoy seguro, no le desagradará. Son las cinco de la mañana, de modo que está muy fresco aún. Tenga en cuenta que es apenas uno de los mil ejemplares que me asedian y no necesito decirle que su completa singularidad, su carácter general, que es absolutamente extraño a mis ocupaciones o a mis aventuras personales, me inclinan siempre a creer que son un lenguaje casi jeroglífico del que no tengo la clave.

Eran -en mi sueño- las dos o tres de la mañana y me paseaba solo por las calles. Me encuentro con Castille que tenía varias diligencias que hacer y le digo que lo acompañaría y aprovecharía el coche para hacer una diligencia personal. Tomamos, pues, un coche. Consideraba como un "deber" ofrecer a la dueña de una gran casa de prostitución un libro mío que acababa de aparecer. Al mirar mi libro que tenía en la mano "resultó" que era un libro obsceno, lo que me explicó la "necesidad" de ofrecer esa obra a esa mujer. Además, en mi espíritu, esta necesidad era en el fondo un pretexto, una ocasión para hacer el amor, de pasada, con una de las muchachas de la casa, lo que implicaba que, sin la necesidad de ofrecer el libro, yo no me habría atrevido a ir a una casa semejante. No dije nada de todo esto a Castille, hice detener el coche a la puerta de esa casa y dejé a Castille en el vehículo, prometiéndome no

hacerlo esperar demasiado. Después de llamar y entrar, me doy cuenta de que mi pene cuelga por fuera de la bragueta del pantalón desabotonado y juzgo que es indecente presentarme así, incluso en un lugar semejante. Además, sintiendo los pies muy mojados, me doy cuenta de que tengo los "pies descalzos" y que los he puesto en un charco húmedo en los bajos de la escalera. ¡Bah! -me dije-, me los lavaré antes de hacer el amor y antes de salir de la casa. Subo. A partir de ese momento ya no se tratará del libro. Me encuentro en vastas galerías que se comunican, mal iluminadas, de un carácter triste y marchito, como los viejos cafés, los antiguos gabinetes de lectura o las ruines casas de juego. Las muchachas, esparcidas en las vastas galerías, charlan con los hombres, entre quienes veo a algunos colegiales. Me siento muy triste y muy intimidado. Temo que me vean los pies. Los miro y me doy cuenta de que hay "uno" que lleva un zapato. Algún tiempo después, me doy cuenta de que los dos están calzados.

Lo que me sorprende es que los muros de esas vastas galerías están adornados con dibujos de toda clase. No todos son obscenos. Hay incluso diseños de arquitectura y figuras egipcias. Como me siento cada vez más intimidado y no me atrevo a abordar a ninguna muchacha, me entretengo examinando minuciosamente todos los dibujos.

En una parte escondida de una de esas galerías encuentro una serie muy singular. Entre muchos cuadros pequeños veo dibujos, miniaturas, pruebas fotográficas. Representan pájaros coloreados con plumajes muy brillantes, cuyos ojos están "vivos". A veces "sólo hay mitades de pájaros". Representan a veces imágenes de seres extraños, monstruosos, casi "amorfos", como "aerolitos". En una esquina de cada dibujo hay una nota: "la muchacha fulana de tal, de edad de...ha dado a luz este feto tal año"; y otras notas de este género. Me viene a la mente la reflexión de que este género de dibujos es poco apto para dar ideas de amor.

Otra reflexión es ésta: no hay verdaderamente en el mundo sino un solo diario y éste es Le Siècle, que pueda ser tan estúpido para abrir una casa de prostitución y para poner al mismo tiempo una especie de museo médico. En efecto, me digo de repente, Le Siècle ha puesto los fondos para esta especulación de burdel y el museo médico se explica por su manía "de progreso, de ciencia, de difusión de las luces". Entonces reflexiono que la estupidez y la tontería modernas tienen su utilidad misteriosa y que con frecuencia lo que ha sido hecho para el mal, por cierta mecánica espiritual, se vuelve hacia el bien. Admiro en mí mismo la precisión de mi espíritu filosófico.

Pero entre todos esos seres hay uno que ha vivido. Es un monstruo nacido en la casa y que se mantiene eternamente en un pedestal. Aunque vivo, hace parte del museo. No es feo. Su figura es incluso bonita, muy bronceada, de color oriental. Hay en él mucho de rosado y de verde. Se mantiene en cuclillas, pero en una posición rara y retorcida. Hay además alguna cosa negruzca que se enrosca

varias veces a su alrededor y alrededor de sus miembros, como una gran serpiente. Le pregunto qué es eso y él me dice que es un apéndice monstruoso que le sale de la cabeza, algo elástico, como de caucho, y tan largo, tan largo, que si él lo envolviera en la cabeza como un moño de cabello, sería demasiado pesado y absolutamente imposible de soportar y que, por eso, está obligado a enrollarlo alrededor de sus miembros, lo que, por otra parte, produce un mucho mejor efecto. Converso largamente con el monstruo.

Me cuenta sus preocupaciones y sus penas. Desde hace muchos años está obligado a permanecer en esta sala, sobre este pedestal, expuesto a la curiosidad del público. Pero su principal disgusto es a la hora de la comida. Por estar vivo está obligado a comer con las muchachas de caucho del establecimiento, debe caminar vacilante con su apéndice hasta el comedor, donde es necesario que lo conserve enrollado en torno a su cuerpo o lo coloque como un rollo de cuerda sobre una silla, porque si lo dejara arrastrar por el suelo le derribaría hacia atrás la cabeza. Además, está obligado, él, pequeño y encogido, a comer al lado de una muchacha grande y bien proporcionada. Por lo demás, me da estas explicaciones sin amargura. No me atrevo a tocarlo, pero me intereso por él.

En este momento (esto ya no pertenece al sueño) mi mujer hace ruido con un mueble en su alcoba, lo que me despierta. Me despierto fatigado, roto, molido, en la espalda, las piernas y las caderas. Presumo que dormía en la posición contrahecha del monstruo. Ignoro si todo esto le parecerá tan extraño como a mí. El buen "Minot" tendría mucha dificultad, presumo, en encontrar una adaptación moral. Todo suyo.

Charles Baudelaire.

Como un canto a sí mismo expresa Charles Baudelaire que la estupidez y la tontería modernas tienen su utilidad misteriosa y que con frecuencia lo que ha sido hecho para el mal, por cierta mecánica espiritual, se vuelve hacia el bien. Por eso, lo primero que hace Charles Baudelaire cuando el día 13 de marzo de 1856 fue despertado de su sueño, nada dogmático, y no por culpa del empirista Hume, sino de la sensual Jeanne Duval, que hacía ruido al mover un mueble, fue escribir una carta a su amigo Asselineau.

En el sueño, el lugar pone a prueba el pensamiento y la obscenidad del pene exhibido en la casa de prostitución refiere la obscenidad de un libro, *Las flores del mal*, que así fue entendido en aquel prostíbulo social de su época y que remite al azorado personaje de la viñeta de Forges que leía impactado la siguiente noticia: "Desalojado un local de moda por aviso de libro".

El sueño transcurre por galerías perfectamente imaginables en un salón, con exposiciones distribuidas por sectores (paisajes, retratos,) y dilatadas en el espacio. "sin la necesidad de regalar un libro, nunca me hubiera atrevido a entrar en una casa de este tipo." Es como si el libro, el escribir lo

autorizara a introducirse en el lugar del placer venal, porque la obscenidad pertenece a la literatura antes que al burdel. Quizás esa casa espera su libro como un sello para existir, lo que explicaría la prisa y el sentido de *necesidad* que precipitan a Baudelaire a acudir en plena noche.

Un libro, un periódico, la ciencia, un monstruo, galerías, una casa de prostitución y para poner al mismo tiempo una especie de museo médico, dibujos, miniaturas pruebas fotográficas. Imágenes de seres extraños... es Baudelaire en una botella de Burdeos, pero como síntoma de que un burdel es también un museo y viceversa, un museo de medicina financiado por un diario en pos del progreso, de la ciencia y de las luces. La relación de Baudelaire con *Le Siècle* es muy contradictoria, pero reactiva ante la idea de enseñar según convenga política, religión, filosofía, economía, en forma de nuevo e imperceptible despotismo ilustrado, como hoy lo padecemos, es decir, intenciones pedagógicas en una casa de prostitución que ofrece placer, pero no amor, el museo deseado por Baudelaire tan semejante y tan diferente del museo-burdel.

El burdel-museo es un nuevo salón lleno de pasajes, representado lo nuevo, al modo de Walter Benjamín por donde pasará el flaneur burgués, protagonista incuestionable de los pasajes, al modo de Walter Benjamín y que serán el origen de la moderna galería comercial que tan repleta está de implicaciones filosóficas. Un Benjamín que rechazó la visión de Baudelaire como alguien que no tenía nada que decir con valor revolucionario, atribuyendo a la sociedad burguesa la ocultación del Baudelaire progresista., ya que la cultura tienen un efecto reaccionario por su forma de transmisión conservadora. Y este sueño de Baudelaire simpatiza con la idea que Benjamín expresa en *Calle de dirección única* de que sólo las imágenes del espíritu dan vitalidad a la voluntad ya que no hay imaginación sin innervación, como indican las obras de arte presentes en la casa común de prostitución universal, hasta que el arte se convierte en ciencia y crea monstruos. El arte, sobre todo, en las galerías del salón-burdel-museo, capaz de reunir ordenadamente lo erótico y lo monstruoso, exponiendo que lo que puede un sueño, lo puede un cuerpo, sea en forma de galería que otorga a la autonomía de lo erótico un espacio que trasciende la categoría de lo geométrico.

¿Y si la utopía estuviese en un sueño escenificado en un burdel al que es preciso acudir con un libro para recorrer sus calles de dirección única llenas de metáforas artísticas y metonimias científicas?

BIBLIOGRAFÍA

- argan, giulo carlo (1976), *el arte moderno*, valencia: fernando torres, editor.
- álvarez, lluis (1989), *escritos sobre estética y un epílogo para futuros*, oviedo: editorial los hórreos, s.a.
- álvarez, lluis (2006), *estética de la confianza*, barcelona: editorial herder
- benjamín, walter (2011), *calle de dirección única*, madrid: abada editores.
- bozal, valeriano (1996), *historia de las ideas estéticas contemporáneas*, madrid: editorial visor, 2 vols.
- buck-mors, susan (1995), *dialéctica de la mirada: walter benjamín y el proyecto de los pasajes*, madrid: editorial visor.
- calasso, roberto (2011), *la folie baudelaire*, barcelona: editorial anagrama.
- claramonte arrufat, jordi (2011), *la república de los fines*, murcia: editorial cendeac.
- claramonte arrufat, jordi (2009), *lo que puede un cuerpo*, murcia: editorial cendeac.
- craveri, benedetta (2001), *la cultura de la conversación*, madrid: editorial siruela.
- eagleton, terry (2006), *la estética como ideología*, madrid: editorial trota.
- everett, percival (2011), *x*, barcelona: editorial blackie books.
- hauser, arnold (1978), *historia social de la literatura y del arte*, madrid: editorial guadarrama, 2 vols.
- habermas, jürgen (1986), *historia y crítica de la opinión pública. la transformación estructural de la vida pública*, méxico: editorial gustavo gili.
- liesmann, k.p. (2005), *filosofía del arte moderno*, barcelona: editorial herder.
- marchán fiz, simón (1996), *la estética en la cultura moderna*, madrid: alianza editorial.
- jiménez, josé (1982), *el ángel caído. la imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, barcelona: editorial anagrama.
- jiménez, josé (1992), *imágenes del hombre: fundamentos de estética*, madrid: ed. tecnos.
- jiménez, josé (1983), *la estética como utopía antropológica*, madrid: ed. tecnos.
- proust, marcel (2011), *los salones y la vida de parís*, salamanca: escuela de plata.
- rodríguez genovés, fernando (2004), *la escritura elegante. narrar y pensar a cuento de la filosofía*, valencia: institució alfons el magnànim.
- safranski, rüdiger (2011), *goethe y schiller*, barcelona: editorial tusquets.
- schiller, j.c.f (1991), *escritos sobre estética*, madrid: editorial tecnos.
- valverde, josé maría (1987), *breve historia y antología de la estética*. barcelona: editorial ariel.
- von der heyden-rynsch, verena (1998), *los salones europeos. las cimas de una cultura femenina desaparecida*. barcelona: ediciones península.
- zola, emilio (2007), *la obra*, barcelona: editorial mondadori.