

Rituales de distinción del artista moderno: *flânerie*, dandismo y bohemia

Yolanda Pérez-Sánchez¹

Recibido: 15 de junio de 2021 / Aceptado: 17 de noviembre de 2021

Resumen. Este texto analiza tres actitudes con las que el artista moderno, a modo de ritual, expresó públicamente sus signos de distinción en el París decimonónico: la *flânerie*, el dandismo y la bohemia. Estas actitudes lo distinguen en el escenario de una metrópoli tomada por las masas y la burguesía en la que el artista se identifica, principalmente, con el *flâneur*; figura clave de la modernidad que inaugura un nuevo tipo de mirada sobre una ciudad que, a su vez, lo observa. Así lo exponen tempranamente Georg Simmel, Walter Benjamin o Siegfried Kracauer, además del propio Charles Baudelaire, epítome del artista moderno y de un modo de vida continuado por célebres del “malditismo” como Paul Verlaine y Arthur Rimbaud. El análisis de estas actitudes se ilustra con algunas obras litográficas, fundamentalmente de Honoré Daumier y Paul Gavarni, cuya perspectiva aguda y sarcástica revela algunos de los rasgos claves de la vida metropolitana y de sus tipos más característicos.

Palabras clave: artista moderno; Baudelaire; *flâneur*; dandismo; bohemia.

[en] Rituals of distinction of the modern artist: *flânerie*, dandyism and *bohème*

Abstract. The text focuses on three attitudes through which the modern artist, in a ritualistic manner, publicly expressed distinction in nineteenth-century Paris: *flânerie*, dandyism and bohemianism. These attitudes distinguish him on the stage of a metropolis taken over by the masses and the bourgeoisie in which the artist identifies himself, mainly, with the *flâneur*, a key figure of modernity who creates a new type of gaze on a city which, in turn, also observed him. So was analyzed by Georg Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, as by Charles Baudelaire himself, the epitome of the modern artist and of a way of life continued by accursed poets such as Paul Verlaine and Arthur Rimbaud. The analysis of these attitudes is supported by lithographic works, mostly signed by Honoré Daumier and Paul Gavarni, where some of the key features of metropolitan life and its most characteristic types are revealed from an acute and sarcastic perspective.

Key Words: modern artist; Baudelaire; *flâneur*; dandyism; *bohème*.

Sumario: 1. Rituales de distinción 2. De actitudes sublimes: el artista moderno como *flâneur* y *dandy*. 3. De actitudes inmorales 4. Conclusiones. Referencias

Como citar: Pérez-Sánchez, Y. (2022). Rituales de distinción del artista moderno: *flânerie*, dandismo y bohemia. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (3), 1051-1067, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.76590>

¹ Universidade da Coruña (España)
E-mail: yolanda.perez@udc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1624-7107>

1. Rituales de distinción

Una de las entradas de *Mi corazón al desnudo*, segunda parte de los diarios íntimos de Baudelaire, publicados póstumamente, afirma:

En parte, he crecido gracias al ocio. En detrimento mío, porque el ocio, sin fortuna, aumenta las deudas, las vejaciones producidas por las deudas.

Pero, en gran provecho mío, en cuanto a la *sensibilidad*, a la *meditación*, a la facultad del *dandysmo* y del *diletantismo*.

Los otros literatos son, en su mayoría, jornaleros muy ignorantes.

(Baudelaire, 2009, p. 52) [Subrayado de la autora]

Este fragmento sintetiza tres principales signos de distinción que se derivan del análisis de los mecanismos sociales de la misma en la obra de Thorstein Veblen, Norbert Elias y Pierre Bourdieu: el ocio, la sensibilidad o la capacidad de distinguir la belleza (el gusto), y el dandismo, que podemos identificar como la quintaesencia de ambos. Es significativo, igualmente, que Baudelaire se refiera a sí mismo como diletante. Esta palabra de origen italiano *-dilettante*, “que se deleita”-, empezó a utilizarse en el siglo XVIII para referirse a los aficionados a un arte, lo practicasen o no, por puro placer. Y, a pesar de que desde un punto de vista estético adquiere la connotación peyorativa predominante hoy, no es así desde el punto de vista social, al que parece referirse Baudelaire, según el cual el diletante es aquél:

(...) que no ejerce su arte como profesional, ni para obtener beneficios, sino más bien para su propia satisfacción, para probarse a sí mismo que es capaz de practicar un arte o varias, o incluso para ejercer sus facultades; en eso, el diletante puede igualar al profesional desde el punto de vista técnico. En este sentido, el diletantismo se ha extendido, con frecuencia, entre las clases altas de la sociedad y en la tradición de la burguesía liberal cuyos niños eran educados según el ideal humanista del desarrollo de todas las facultades (Souriau, 2010, p. 449)

Este sentido de no obtener rendimiento económico de su actividad, o en todo caso de no profesionalizarla como haría un “jornalero que, a merced de las condiciones del público, pierde su libertad, está en relación con las estrecheces económicas y las vejaciones asociadas a las deudas a las que alude el poeta. El ocio del que hace gala no procede de una verdadera capacidad económica que lo libere del trabajo, como sucede con la aristocracia, sino de la naturaleza de su trabajo y de lo que esta exige. Así, expresa su cualidad de mártir, su actitud de absoluta entrega al arte, que demanda la vida misma, dada su pertenencia a la restringida clase de héroes que viven y expresan “el arte por el arte”. Pero también está relacionado con una antigua tradición que identifica cualquier labor productiva con una cierta inferioridad de espíritu: “Un funcionario cualquiera, un ministro, un director de teatro o de periódico pueden ser, a veces, seres estimables; pero no son nunca divinos. Son personas sin personalidad, seres sin originalidad, nacidos para la función, es decir, para la domesticidad pública” (Baudelaire, 1943, p. 60).

En otro de sus fragmentos de *Mi corazón al desnudo*, Baudelaire declara “Glorificar el culto a las imágenes (mi grande, mi única, mi pasión primitiva). Glorificar el *vagabundaje* y lo que podríamos llamar el *bohemiaismo*. Culto a la sensación

multiplicada y expresándose a través de la música” [subrayado de la autora] (Baudelaire, 1920, p. 90). Con ello completa Baudelaire las bases de su actitud vital como artista. Si el ocio es el necesario caldo de cultivo de su naturaleza como artista, esta naturaleza tiene una religión, un “culto” a que se consagra: el culto a las “imágenes”, las que observa e imagina, las que expresa en su obra; y a la “sensación”, la capacidad, el canal, que le permite ser receptivo a las mismas, la condición para que surja la belleza o el horror, que puede ser multiplicada, ampliada, quizá por el efecto de otro arte, la música. Asimismo, menciona los ídolos vinculados a este culto que deben ser glorificados, ensalzados: el vagabundaje, que podríamos asimilar a la figura del *flâneur* y el bohemianismo, la *bohème* a la que Baudelaire se refiere como un estilo de vida, que estará indefectiblemente ligado a la imagen del artista moderno.

Los rituales de distinción² en los que se expresan la superioridad de esta actitud y el modo de vida que comporta, se establecen pues en torno al ocio, necesario para el desarrollo de la naturaleza del artista moderno, de la “sensibilidad y la meditación”, como un monje o místico consagrado al arte por el arte, a mostrar una verdad incorruptible. Sin embargo, al contrario que un monje, el artista no se distancia del mundo, sino que se entrega al mismo con la inocencia y el entusiasmo de un niño -como admiraba Baudelaire en Constantin Guys-, y se rinde a sus efectos al comportarse con la libertad del vagabundo (*flâneur*) y el bohemio, eliminando las cautelas del burgués, del que también se distancia a través del “dandysmo y del diletantismo”.

Me referiré a continuación a las actitudes en que se formalizan los rituales de distinción del artista moderno, tomando a Baudelaire como referencia fundamental.

2. De actitudes sublimes: el artista moderno como *flâneur* y *dandy*

El gran escenario del artista moderno es la metrópolis, en la que se concentra la principal actividad cultural y donde se desarrolla la vanguardia, el París del Segundo Imperio. La capital alberga los lugares en los que se reúnen los protagonistas “oficiales” de esta vida cultural, la élite, fundamentalmente los Salones, que viven sus últimos años de gloria, y otros cenáculos dominados por la clase media-alta. Es también el lugar en el que florecen los que podríamos denominar lugares “naturales” de la bohemia: las abarrotadas y animadas calles y pasajes de la ciudad, y los cafés y locales nocturnos ubicados en zonas marginales, adecuadas a la precaria economía de muchos de sus integrantes. Estos ambientes ofrecen al artista el contexto para obtener determinadas experiencias y desarrollar un tipo de hábitos no admitidos en los círculos oficialistas, además del contacto con otras capas de la sociedad, de todo lo cual se nutre su obra.

² El antropólogo Edmund Leach distingue entre rituales privados y públicos, considerando que los primeros tienen un valor fundamentalmente afectivo y sus símbolos modifican el estado del actor, mientras que los segundos tienen un valor social cuyos símbolos tienen como objetivo modificar el escenario (Segalen, 2005, p. 126). Siguiendo esta clasificación básica, los rituales que organizan la vida del artista tienen lugar en dos tipos de escenarios, la vida pública y el ámbito privado, en el que podrían incluirse todos los rituales que rodean el acto creativo. Hay numerosas historias acerca de los rituales de trabajo adoptados por artistas y escritores que, de alguna manera, inciden en la idea de la “sacralidad” y en el sacrificio que implicaba de su actividad, lo que no está muy lejos de la idea de distinción.

Las calles y, especialmente, los pasajes, “nueva invención del lujo industrial” (Benjamin, 2012, p. 99), anteriores a la apertura de las anchas avenidas por el barón Haussmann, son para el artista moderno una valiosa fuente de información e inspiración. Pasear entre las temidas multitudes, el “vagabundaje” glorificado por Baudelaire, se convierte en un que expresa la libertad del artista y niega el matiz peyorativo que la perspectiva burguesa asocia a toda actividad improductiva. Al menos desde Balzac, la actitud del *flâneur*, el paseante que observa los tipos que le ofrece la ciudad, como un entomólogo, pero con la fascinación de un niño, como advierte Baudelaire, es reivindicado por el artista moderno que incorpora este hábito, este ritual como parte de su actividad creativa, pues adoptándolo se convierte en:

(...) cronista y el filósofo de “los rincones preferidos de los paseantes y de los fumadores, de los lugares de recreo de todo tipo de pequeños *metiers*. Y a sí mismo, el *flâneur* se procura allí un remedio indefectible contra el aburrimiento, que florece con facilidad bajo la mirada de basilisco de una reacción saturada (Benjamin, 2012, p. 99)

Ciertamente, el paseo como actividad que propicia la actividad intelectual y la creatividad, había sido definida en obras como *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1782) de Jean-Jacques Rousseau y *El arte de pasear* (1802) del filósofo alemán Karl Gottlob Schelle³, si bien *El hombre de la multitud* (1849) de Edgard Allan Poe, autor admirado y traducido por Baudelaire, se aproxima más al moderno *flâneur*, que realiza su práctica exclusivamente en la ciudad⁴.

Balzac afirmaba ser uno de esos “pocos devotos, gente que nunca camina con la cabeza ausente”, que “bebe y saborea su ciudad y está tan familiarizado con su fisonomía, que conoce cada verruga, cada peca o mancha de su cara” (como se citó en: Harvey, 2008, p. 75). Y exhortaba: “¿Podrías molestaros en emplear unos cuantos minutos en observar los dramas, desastres, representaciones, incidentes pintorescos que atraen vuestra atención en el corazón de esta inquieta reina de las ciudades?” (Ibidem), sugiriendo que esa observación a través de los recorridos por “esa colmena humana” nutre “esa idea que se mueve, se agita y fermenta en su interior” (Ibidem). Es, por lo tanto, este hábito no sólo un remedio para el tedio, producto de la “pasión insaciable de ver y de sentir” inherente al verdadero artista (Baudelaire, 2013, p. 17), sino parte de su proceso creativo:

La asimilación del literato a la sociedad en la que se hallaba ocurría en el boulevard de la siguiente forma. Allí, el literato se mantenía abierto a algún incidente provechoso, broma o rumor. En el boulevard desplegaba todo el drapeo de sus relaciones con colegas, cortesanas y vividores, y dependía tanto de estos efectos como las *cocottes* de su arte de vestir. En el boulevard pasa sus horas de ocio, *que pone a la vista de todos como una parte de su tiempo de trabajo*. El literato se comporta como si hubiera aprendido de Marx que el valor de cada mercancía está

³ Ver la introducción de Federico López Silvestre a la edición de *El arte de pasear* publicada por Díaz y Pons en 2014 (López, 2014, p. 5-19)

⁴ En obras posteriores el paseo por la ciudad, las calles, comercios, el transporte público, la reflexión provocada por el enmismamiento que facilita el anonimato de la gran ciudad celebrada por los autores modernos, y que tanto preocupaba a Simmel y a otros, será central en obras como *El paseo* (1917) de Robert Walser o *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf.

determinado por el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción. De esta forma, considerando la larga ociosidad necesaria a los ojos del público para completar estas tareas, el valor de su propia fuerza de trabajo tiene algo casi fantástico. [Subrayado de la autora] (Benjamin, 2012, pp. 88-89)

Benjamin formula en este párrafo la relación del artista y las calles de la ciudad, cómo este exhibe su actitud de observador entre la multitud no como un observador ocioso e indiferente, sino como el observador que exhibe en este acto su única cualidad de artista. Es decir, comunica aquello que lo diferencia y que lo sitúa sobre el resto de paseantes. El artista que pasea, el artista como *flâneur*, expresa su cualidad única de saber extraer de su contexto lo que nadie más puede. Así, el elogio de Baudelaire al artista como buscador entre la multitud en el párrafo de *El pintor de la vida moderna* que se ha hecho célebre por su definición de modernidad, quiere evidenciar, precisamente, su distinción tal y cómo se expresa en su moderna condición de paseante metropolitano:

Así va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda, tal como lo he retratado, este hombre, este solitario de imaginación activa, siempre en marcha por el gran desierto de hombres, tiene un objetivo más elevado que el del mero paseante, un objetivo más general, distinto al placer fugaz de la circunstancia. Busca lo que se me permitirá llamar la modernidad, al no presentarse mejor palabra que exprese la idea en cuestión. Se trata, en su caso, de rescatar de lo histórico cuanto la moda contenga de poético, de extraer lo eterno de lo transitorio (Baudelaire, 2013, p. 21)

El artista tiene una finalidad en su paseo, y su naturaleza, que no puede eludir apropiarse de esta actividad anodina o improductiva para cualquier otro, lo distingue de ese “desierto de hombres”. Como afirmaba Balzac, en un tono ciertamente apodíctico, el riesgo de fundirse demasiado con la multitud o de ser confundido con un vulgar paseante quedaba excluido, pues “el genio es tan visible en el hombre que, paseando por París, la gente menos cultivada adivina al gran artista cuando pasa” (Benjamin, 2012, pp. 102-103). El artista como *flâneur*, muy distinto al tipo distraído y algo frívolo que reflejan las litografías de la época (Fig. 1 y 2) es el paseante activo “solitario y meditabundo” que, como describe Baudelaire en el poema “Las muchedumbres” en el *Spleen de París*: “obtiene una embriaguez singular de esta universal comunión. Aquél que se identifica fácilmente con la multitud experimenta unos goces febriles de los que estarán eternamente privados el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, recluso en sí como un molusco” (Baudelaire, 2017, p. 322).



Figura 1. Litografía de Paul Gavarni: “Le flâneur”, publicada en *Les Français peints par eux-mêmes* (1842)



Figura 2. Litografía publicada en *Physiologie du flâneur*, par Louis Huart (1841)

También en los escenarios de las multitudes, y en otros espacios públicos, exhibe el artista una actitud que no inventa, pero que convierte en otra de sus distinciones, en expresión de su genio, y de la que Baudelaire se jactaba en sus diarios: el dandismo. En la Inglaterra de finales del siglo XVIII, el *dandy* designaba a los hombres de extrema elegancia, epitomizada por George Bryan Brummell (1778-1840), a quien uno de sus primeros seguidores en Francia, el escritor Barbey d'Aurevilly dedica su obra *Del dandismo y de Georges Brummel* (1845). En *El Pintor de la Vida Moderna* (1863) Baudelaire adopta el dandismo desde una perspectiva más intelectual, modificando la convencional imagen del dandi, a menudo caricaturizado como el más ridículo y vacío producto de la moda (Fig. 3). Baudelaire advierte la grandeza en la que residen la original elegancia del dandi y su excepcional gusto, que incorpora a sí mismo, como un modo de distinguir al artista frente a lo convencional. El dandi no es sólo un “narciso” absurdo, como muchos otros *fashionables* -anglicismo con el que también se les designaba en Francia-, indistinguibles entre sí (Fig. 4), pues Baudelaire defendía:

El dandismo ni siquiera es, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por los afeites y la elegancia material. Esas cosas sólo son para el perfecto dandi un símbolo de la *superioridad aristocrática de su espíritu*. Asimismo, a sus ojos, prendados ante todo de la *distinción*, la perfección del vestir consiste en la simplicidad absoluta, que en efecto es la mejor manera de distinguirse. ¿Qué es pues esta pasión que, convertida en doctrina, ha hecho de sus adeptos figuras dominantes, esta institución no escrita que ha formado una casta tan alta-nera? Es ante todo la *necesidad ardiente de construirse una originalidad*, dentro

de los límites exteriores de las conveniencias. Es una especie de *culto de sí* (...). Es el *placer de asombrar* y la satisfacción orgullosa de nunca asombrarse. [Subrayado de la autora] (Baudelaire, 2013, p. 41)



Figura 3. Litografía de Daumier: “El Narciso” (Publicada en *Le Charivari*, 14 de diciembre de 1837) <http://www.daumier-register.org/>

Baudelaire proyecta en el dandi cualidades que, sin duda, pertenecían a la visión que tenía del verdadero artista, de sí mismo, cuya pasión sublimada en la necesidad imperiosa de ser original, de distinguirse, no es más que expresión de la “superioridad aristocrática de su espíritu”. El dandi se eleva sobre la vulgaridad no sólo por su elegancia externa, sino por la pasión y el placer que lo mueven y que, por tanto, lo alejan del *ennui* burgués. Pero también porque su elevada naturaleza que en ciertos aspectos “linda con el espiritualismo y el estoicismo” lo sitúan sobre la moralidad corriente: “un dandi nunca puede ser un hombre vulgar. Si cometiera un crimen, quizá no cayera en desgracia; pero si ese crimen naciera de una fuente trivial, la deshonra sería irreparable”. El elogio del dandismo de Baudelaire no dedica una palabra a la vestimenta, esta no es nada sin la actitud y la filosofía que la sostiene. Pues, al considerar el dandismo como una especie de religión, el dandi, como el artista, consagra su vida a ella, dedicado a seguir la implacable “doctrina de la elegancia y la originalidad” hasta la muerte, como manda el juramento jesuita *Perinde ac cadaver* (Baudelaire, 2013, p. 42).

Por lo tanto, no es sólo en la elegancia y el buen gusto en lo que radica la excepcionalidad del dandi, según lo concibe Baudelaire, sino en esta radical entrega, en su mensaje espiritual que lo eleva sobre la vulgaridad rampante que, paradójicamente, lo sitúa al nivel de un estoico y le otorga además una cualidad revolucionaria, pues:

(...) todos participan del mismo espíritu de oposición y de revuelta; todos representan lo mejor del orgullo humano, la necesidad, harto escasa en los de hoy en día, de combatir y destruir la trivialidad. De ahí nace, en los dandis, una actitud altiva de casta provocadora, incluso en su frialdad. El dandismo aparece sobre todo en periodos de transición, cuando la democracia no es aún todopoderosa, cuando la aristocracia se tambalea y envilece solo parcialmente. En el conflicto de esas épocas algunos hombres desclasados, descontentos, desocupados, pero ricos en fuerza natural, pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, que será más difícil romper porque se basará en las facultades más preciosas, más indestructibles, y en los dones celestes que no pueden conferir el trabajo y el dinero. El dandismo es el último estallido de heroísmo durante la decadencia⁵. (Baudelaire, 2013, p. 43).

Los mandatos tiránicos del dandi "El Dandy debe aspirar a ser sublime sin interrupción. Debe vivir y dormir ante un espejo" (Baudelaire, 1943, p. 29)⁶, implican una actitud tan entregada y heroica como la del artista, cuya labor define Baudelaire empleando la metáfora de la esgrima, como bien supo ver Walter Benjamin (2012):

La formulación más feliz es la del simbolista Gustave Kahn, cuando dice que "la creación literaria de Baudelaire se asemejaba a un esfuerzo físico". Hay en su obra una prueba de esto en una metáfora que merece un examen más detenido. Esta metáfora es la del esgrimista. A Baudelaire le encantaba utilizarla para presentar así los rasgos de lo marcial como rasgos artísticos. En su descripción de su amigo Constantin Guys, lo visita en horas en que los otros duermen: "ahí está, inclinado sobre la mesa, clavando en una hoja de papel la misma mirada que aplicaba todo el tiempo a las cosas, esgrimiendo su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar agua del vaso hasta el techo, limpiando la pluma en su camisa, apresurado, violento, activo, como si temiera que las imágenes pudieran escapársele, un querellante, aunque solo, y dándose empujones a sí mismo". En este "combate fantástico" Baudelaire se retrató a sí mismo en la estrofa inicial de "Soleil", y es este el único lugar de *Les fleurs du mal* que lo muestra durante el trabajo de creación. El duelo en que se encuentra cada artista y en el que "antes de ser vencido, lanza un grito de horror", está enmarcado en un idilio; sus violencias pasan a segundo plano, y queda a la vista su encanto (p. 139)

⁵ Baudelaire consideraba que el dandismo estaba en decadencia, a pesar de que tuvo un resurgimiento a finales del XIX (Frisby, 1992, p. 48).

⁶ Cita del texto número VI de "Mi corazón al desnudo", en *Diarios íntimos*



Fig. 4. Litografía de Paul Gavarni: “¿Ves a ese fashionable que acaba de entrar? – ¡Si! –¿Sabes qué es? –¿Qué? – Nada en absoluto” (nº 24 de la serie *Paris le Soir*, 1841) <http://www.famsf.org>.

Claramente, el dandi que asume Baudelaire, y que comparte con sus admirados Honoré de Balzac y Jules Barbey d'Aurevilly, tiene mucho más que ver con esta postura, que, con el moderno, pero banal fenómeno de la moda. Por otra parte, resultaba incoherente que la naturaleza original del artista, reacia a someterse a las normas que rigen al resto de la sociedad, siguiese las impuestas por la moda. Balzac lo declaraba abiertamente en su *Tratado de la vida elegante* (1830):

El artista es una excepción en todo: su ociosidad es un trabajo, y su trabajo un descanso; unas veces es elegante y otras descuidado; cuando le apetece se reviste el blusón del labrador, y decide qué frac deberá llevar el hombre que quiera estar a la moda; él no sigue modas, las impone. Tanto si se ocupa en no hacer nada, como si medita una obra maestra sin parecer ocupado; tanto si conduce un caballo con bocado de madera como si guía con grandes riendas los cuatro caballos de un britscka tanto si no tiene ni cinco céntimos propios como si reparte oro a manos llenas, él es siempre la expresión de un gran pensamiento y como tal domina la sociedad. (Balzac, 2011, pp. 24-25)

3. De actitudes inmorales

La superioridad que Baudelaire, como modelo canónico del artista moderno, expresa en su apropiación de las figuras del *flâneur* y del *dandy*, y el distanciamiento de la convencionalidad que ello implica, guarda una estrecha relación con el privilegio de saltarse las normas de una establecida *politesse* que sólo unos elegidos se podían permitir: la aristocracia, desde su incuestionable superioridad de clase, y el artista desde una excentricidad socialmente aceptada en la segunda mitad del siglo XIX como parte de lo que los franceses denominaron la *bohème*.

La idea de bohemia en el sentido en que hoy la entendemos, se esboza por primera vez en la obra de George Sand⁷, *La última Aldini*, publicada inicialmente por entregas en *La Revue des Deux Mondes* (1837-1838), pero fue Henri Mürger con su libro *Escenas de la vida bohemia*, -también publicado por entregas, como era frecuente, en *Le Corsaire* entre 1845 y 1849-, quien popularizó el tipo en toda Europa. El bohemio presentado por Mürger se corresponde con un artista que se define por su defensa de la libertad y su oposición a las preferencias intelectuales y artísticas del burgués medio y por extensión, a la moral y el modo de vida conservadores de esta clase. A pesar de estos orígenes literarios, como afirma Bourdieu (1997), el bohemio:

(...) no es un mero hecho de la literatura: de Mürger y Champfleury a Balzac y al Flaubert de *La educación sentimental*, los novelistas aportan una contribución importante al reconocimiento público de la nueva entidad social, especialmente al inventar y difundir la noción misma de bohemia, y a la construcción de su identidad, sus valores, sus normas y sus mitos. La certeza de ser colectivamente depositarios de la excelencia en materia de estilo de vida se expresa por doquier, en las *Scènes de la vie de bohème* al *Traité de la vie elegante*. (p. 91)

Al modelo que presenta Mürger, definido como excesivamente romántico e idealizado, más literario que real, le sigue un segundo tipo de bohemia caracterizada por su carácter revolucionario, a la que se refiere Walter Benjamin en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, cuando cita un pasaje de un artículo de Marx sobre los conspiradores profesionales, escrito en 1850, y la relación de estos con “esa masa indeterminada, dispersa, arrojada de un lado al otro, que los franceses llaman la bohème” (cómo se citó en Benjamin, 2012, pp. 67-68).⁸ Esta visión de la bohemia encaja con la definición de la misma en las décadas centrales de siglo:

La *bohème* era algo más que un disparatado grupo de estudiantes jóvenes, adoptando poses y empobrecidos. Realmente se componía de una variedad de disi-

⁷ Escritora por la que Baudelaire manifestó su desagrado en afirmaciones como la siguiente: “Tampoco ha sido nunca artista. Tiene el famoso estilo fácil, caro a los burgueses. Es bestia, es pesada, es charlatana. En ideas morales, tiene la misma profundidad de juicio y la misma delicadeza de sentimiento que las porteras y las prostitutas”. Cita del texto número XXVII de “Mi corazón al desnudo”, en *Diarios íntimos* (Baudelaire, 1943, p. 39)

⁸ Afirma Marx que la condición de vida de este tipo de conspiradores “determina de antemano todo su carácter... Su existencia vacilante, que más dependía de la casualidad que de sus propias actividades, su vida sin reglas, cuyas únicas estaciones fijas son las posadas de los comerciantes de vino -el lugar de encuentro de los conjurados-, las inevitables relaciones con todo tipo de gente dudosa, los coloca en ese círculo que en París se llama la bohème” (Cit. en Benjamin, 2012, pp. 67-68).

dentos burgueses, a menudo extremadamente individualistas, que pretendían ser identificados como escritores, periodistas, pintores y artistas de todas clases que frecuentemente convertían su fracaso en una virtud y se reían de la rigidez de la vida y la cultura burguesa. Los compañeros de café de Courbet a menudo guardaban más parecido con los trabajadores “sublimos” de Poulot, que con cualquier otra capa de la burguesía. (Harvey, 2008, 295)

Lo cierto es que antes de la revolución de 1848 “se dudaba entre el arte puro y el arte social, y no será hasta bastante después de 1852 cuando “el arte por el arte” se impusiera” (Haarlem, 1927, *Cómo se citó en Benjamin*, 2005, p. 247).⁹ La derrota de 1848 tuvo un profundo efecto en Baudelaire, que “horrorizado por la traición de los burgueses del Partido del Orden, pero igualmente angustiado por la retórica vacía del romanticismo que representaba Lamartine” y tras su “furia inicial contra el golpe de Estado de Luis Napoleón, se apartó de la política dejándose llevar por el pesimismo y el cinismo” (Harvey, 2008, pp. 22-23). Ello explica su deriva desde su afirmación: “La pueril utopía de la escuela de *l’art pour l’art*, al excluir la moral y muchas veces hasta la pasión, era necesariamente estéril” en 1852, todavía bajo los efectos de la resaca de su etapa más comprometida, a declaraciones posteriores en *Mi corazón al desnudo* (Baudelaire, 2009, 12-13):

Ser un hombre útil me pareció siempre algo horroroso.
1848 sólo fue divertido porque cada uno urdía utopías como castillos en el aire.
1848 únicamente fue hermoso por su exceso de ridículo.
Robespierre sólo es estimable porque hizo algunas frases bellas

Política.

No tengo convicciones, tal como lo entienden las gentes de mi siglo,
porque carezco de ambición.
En mí no hay base para una convicción.
Hay una especie de cobardía, o más bien una cierta indolencia
entre las personas honradas.
Únicamente los bandidos están convencidos, ¿de qué? De
que les hace falta el éxito. Algo que también consiguen.
¿Por qué iba yo a tener éxito, si ni siquiera tengo ganas de
intentarlo?
Se pueden fundar imperios gloriosos sobre el crimen, y
nobles religiones sobre la impostura.
Sin embargo, tengo algunas convicciones, en un sentido
más elevado, y que no puede ser comprendido por la gente
de mi tiempo

Como afirma David Harvey, Baudelaire “estaría el resto de su vida dividido entre el *flâneur* y el *dandy*, el observador cínico y descomprometido, por un lado, y el hombre del pueblo que entraba con pasión en la vida de sus personajes, por el otro” (Harvey, 2008, p. 22). Esta pasión surge en muy buena medida de la participación de

⁹ C. L. de Liefde, *Le Saint-Simonisme dans la poésie française entre 1825 et 1865* (Haarlem, 1927, p. 180). Cit. en Benjamin, 2005, p. 247.

Baudelaire en el heterogéneo grupo que formaba la bohemia parisina. Esta se concentraba fundamentalmente en el Barrio Latino, donde la mayoría vivía en unas condiciones precarias, debido no sólo a la dificultad de subsistir con el oficio de artista, sino también por la escasez de alojamiento económico en el París de grandes y lujosas avenidas rediseñado por Haussmann -que implicó la demolición de numerosos edificios con la consiguiente reducción de apartamentos baratos, cuyas consecuencias reflejó Daumier en series como *Locataires et Propriétaires* y *Croquis de Paris* (Fig. 5)-. Baudelaire se introdujo en la vida bohemia a su pesar, pues la mala relación con su padrastro motivó una joven rebeldía que le llevaría a malgastar el dinero en un apartamento de lujo, en anticuarios, sastres, amantes y amistades, como Théophile Gautier, con quien experimentó diversas drogas, cuyo consumo prolongaría, entre otras cosas, para paliar los dolorosos efectos de la sífilis incurable que contrajo en esos años. Todo ello motivó la decisión de sus padres de que un tutor Judicial supervisase sus gastos, incapacitación que vivió como una humillación y que lo impulsó a intentar ganarse la vida como un crítico joven y relativamente convencional (Lorente, 2006, p. 107), antes de derivar en su actividad poética genuinamente moderna y provocadora con *Las flores del mal* (1857).



Figura 5. Litografía de Honoré Daumier: “La madera es cara y las artes no dan dinero” (1835) <http://www.daumier-register.org/>

La bohemia posterior a la derrota de las ilusiones revolucionarias de 1848, igualmente definida por su rechazo al filisteísmo burgués, tanto respecto a su cuestionable criterio artístico como respecto a sus valores, se recrea escandalizando a la moral burguesa con una obra inspirada en ambientes marginales y en las emociones más perturbadoras. Los artistas desarrollaron un modo de vida opuesto a la moral y los

hábitos del ciudadano *comme il faut*, un estilo de vida que transcurre entre *brasseries* (Fig. 6) y locales nocturnos, compuesto de “fantasía, el retruécano, la broma, las canciones, la bebida y el amor en todas sus formas” (Bourdieu, 1997, p. 91). Mucho antes de que el café sustituyese a los ceremoniales salones como lugar de tertulia privilegiado, durante la *belle époque*, los artistas parisinos los habían elegido como un espacio de libre intercambio de ideas y de expresión en el siglo XVIII. Llegarán a convertirlo en un hábito consustancial a su modo de vida, de tal manera que a finales del siglo XIX: “el café representaba un ritual que podía absorber la mayor parte del día” (Shattuck, 1991, p. 25). Además de los cabarets y de los cafés, los artistas se reunirán en tertulias organizadas por ellos mismos, como los *mardis* de Mallarmé o el *grenier* de los Goncourt, donde las personas cultivadas crean una alternativa a los cenáculos oficiales.



Figura 6. Litografía de Honoré Daumier: Á la brasserie. “La esquina de los poetas devastados” (Publicada en *Le Charivari*, 7 de enero de 1864). <http://www.daumier-register.org/>

Baudelaire procura su huida de la desesperanza a la que parece irremediablemente abocado, –no en vano el *spleen* protagoniza la primera parte de *Las Flores del Mal* (“Spleen e idéal”) y su obra póstuma, *El spleen de París* (1869)–, refugiado en su actitud de *l’art pour l’art*, y en el consumo de sustancias que lo ayuden a evadirse, pasa del alcohol, al opio –cuyo consumo se hizo habitual en la Europa de los siglos XVIII y XIX– al hachís (Fig. 7) y al láudano, cuyos efectos narró en *Los paraísos artificiales* (1860). Estos hábitos escenifican la prerrogativa de artista moderno de experimentar con aquello que la moral imperante prohibía. Exonerado de los valores que ataban la sociedad biempensante, a pesar de la censura y las estrecheces, incluso Baudelaire, que nunca hizo la mínima concesión al mercado, disfrutó de la ambigua situación de la bohemia que, en palabras de Pierre Bourdieu (1997):

(...) inspira sentimientos ambivalentes, incluso entre sus más encarnizados defensores. En primer lugar, porque se opone a la clasificación: próxima al “pueblo” cuya miseria comparte a menudo, ésta separada de él por el arte de vivir que la define socialmente y que, aun cuando se enfrenta ostensiblemente a las convenciones y las conveniencias burguesas, la sitúa más cerca de la aristocracia o de la gran burguesía que de la pequeña burguesía formal, especialmente en el orden de las relaciones entre los sexos donde experimenta a gran escala todas las formas de transgresión, amor libre, amor venal, amor puro, erotismo, que en sus escritos convierte en modelos. Y ello no resulta menos cierto en lo que atañe a sus miembros más desvalidos, que, asentados en su capital cultural y en su naciente autoridad de *taste makers*, consiguen garantizarse, a muy bajo costo, los audaces atuendos, las fantasías culinarias, los amores mercenarios y los placeres refinados que los “burgueses” tienen que pagar a alto precio (pp. 92-93).



Figura 7. Litografía de Honoré Daumier: *Les Beaux Jours de la Vie.* “Los fumadores de hashish” (1864) <http://www.daumier-register.org/>

La transgresión forma parte de la obra, pero también del comportamiento del artista moderno, no se trata sólo de mostrar su genio en la rapidez de pensamiento, en el “retruécano y las bromas” a las que alude Bourdieu, que constituye otro de los elementos constituyentes de la leyenda del artista¹⁰: “El primero que llegue, mientras

¹⁰ En general, la respuesta rápida y el chiste indican una destreza que opera basándose en el enfoque inesperado de algo usual, mostrando así el dominio del entorno y la superioridad sobre el público en general que no sólo caracterizan en alto grado al artista. sino que también son atributos de muchas personalidades destacadas (Kris y Kurtz, 1995, pp. 90-91)

sepa divertir, tiene derecho a hablar de sí mismo” afirmaba Baudelaire (Baudelaire, 2009, p. 7). Su legítima cualidad de artista no sólo le permite, como mencionábamos, obviar los mandatos de la cortesía que obsesionaban a la clase burguesa, sino que hace de esta excepcionalidad un signo de distinción. Y así seguirá siendo, todavía de forma más radical a principios del siglo XX, cuya postura antiburguesa y los gestos de declarada mala educación serán casi un mandato para el artista de las vanguardias. Como afirma Rouvillois en el capítulo de su *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours* titulado, significativamente, *Les Angles Morts Du Savoir-Vivre* (Rouvillois, 2006, pp. 316-362).

Esta tolerancia, que las Altezas disfrutaban, se extiende a los príncipes del espíritu, a los grandes creadores. La superioridad reconocida de su genio también los dispensa, en cierta medida, de los rigores del *savoir-vivre*. Entre ellos, a menudo muestran una familiaridad extrema, y Victor Hugo, con su fría y meticulosa cortesía, su lado caballeroso, se percibe como una excepción en este ambiente «donde las celebridades más importantes –observan los Goncourt–, te reciben en la primera visita con un atronador “¡Hola, eres tú, viejo! (Ibid. P.443)”¹¹ [Traducción de la autora].

Como advierte este autor, la rudeza o la mala educación del artista es una fachada que tiene una función, ya que sólo cobra sentido cuando se muestra en público, debe ser expuesta como síntoma de la superioridad que les otorga su cualidad de genio¹².

¹¹ “Cette tolérance dont bénéficient les Altesses s’étend aux princes de l’esprit, aux grands créateurs. La supériorité reconnue de leur génie les dispense eux aussi, dans une certaine mesure, des rigueurs du savoir-vivre. Entre eux, ils se montrent fréquemment d’une extrême familiarité - et Victor Hugo, avec sa politesse froide et minutieuse, son côté gentleman, est perçu comme une exception dans ce milieu “où les plus grandes célébrités, notent Goncourt, vous reçoivent à la première entrevue avec un “Tiens, c’est toi, ma vieille”! tonitruant” Ibid. P. 443

¹² Así lo ilustra la siguiente anécdota que Hippolyte Taine pone en boca de un célebre modisto en *La Vie Parisienne*: “En todo artista hay un Napoleón. Cuando el Sr. Ingres estaba pintando a la Duquesa de A ..., le escribí por la mañana: Señora, la necesito esta noche en el teatro, con un vestido blanco, con una rosa en medio del peinado. La duquesa canceló sus invitaciones, se puso el vestido, mandó llamar al peluquero, y fue al teatro. El arte es Dios, los burgueses están hechos para seguir nuestras órdenes” [Traducción de la autora] “Mais cette grossièreté de façade se manifeste surtout à l’égard des autres. “Dans tout artiste, remarque un grand couturier mis en scène par Hippolyte Taine, il y a du Napoléon. Quand M. Ingres peignait la duchesse d’A ..., il lui écrivait le matin : Madame, j’ai besoin de vous ce soir au théâtre, en robe blanche, avec une rose au milieu de la coiffure. La duchesse décommandait ses invitations, mettait la robe, envoyait chercher la coiffure, allait au théâtre. L’art est Dieu, les bourgeois sont faits pour prendre nos ordres” M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme* cit. en Ibidem.



Figura 8. Grabado de Émile Durandeu: *Messieurs de la Lyre*. “Las Noches del Señor Baudelaire” (publicada en *Le Boulevard*, 1 de diciembre de 1864) <http://parismuseescollections.paris.fr>

4. Conclusiones

El cambio esencial de perspectiva que supone la modernidad, la nueva sensibilidad que genera la época de “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” captada por Baudelaire, responde a un contexto agitado por fundamentales transformaciones en todos los ámbitos. El mundo del arte, profundamente afectado tanto en su recepción por las instituciones y la crítica, como por un público y clientela formados por la dominante clase burguesa, percibe una creciente amenaza a una legitimidad y una autonomía recientemente adquiridas que apuntalaban la distinción del artista moderno. Ante ello exhibirá una rebeldía formalizada en actitudes que simbolizan una libertad que se considera prerrogativa de la esencial e inherente distinción del artista. Esta voluntad de distinción se exterioriza en hábitos ritualizados que se despliegan en los escenarios públicos de la metrópolis retando a la moral conservadora, como el caminar sin rumbo por la ciudad.

El rechazo del artista moderno a los valores convencionales impulsa el desarrollo de formas de distinción que ponen de manifiesto la vulgaridad y la hipocresía de unos cánones sociales limitadores de la expresión del verdadero arte, en la obra y en la vida. Su modo de vida, opuesto a estos cánones, es la manifestación del rechazo a pertenecer a este mundo: la reivindicación del *flâneur* que se recrea en el paseo entre las calles, avenidas y parques tomados por las temidas multitudes, la excentricidad y la elegancia exhibida por el dandi a la mirada propia y del otro, la vida alternativa de la bohemia en los cafés y barrios bajos parisinos, constituyen actos simbólicos a través de los cuales el artista muestra públicamente su distinción en los escenarios urbanos de la modernidad. En este sentido adquieren la función performativa vinculada al valor ritual que Baudelaire otorga a estos actos surgidos del culto a la capacidad visionaria del artista, pues están dirigidos a perturbar el contexto en que se celebran, y cuya reacción distará de legitimar tales exhibiciones. Como evidencia la obra de los caricaturistas, estos signos identitarios fueron leídos por el público general e, inevitablemente, en su proceso de distinción el propio artista se convierte en una mercancía más, observada y consumida por una cultura popular que no duda en devolverle la imagen paródica de su ideal (Fig.8).

Referencias

- Balzac, H. de (2011). *Tratado de la vida elegante*. Impedimenta
- Baudelaire, Ch. (1943). *Diarios íntimos*. Traducción y prólogo de Rafael Alberti. Bajel.
- Baudelaire, Ch. (2009). *Mi corazón al desnudo*. Maldoror.
- Baudelaire, Ch. (2013). *El pintor de la vida moderna*. Taurus.
- Baudelaire, Ch. (2017). *Las flores del mal. Los paraísos artificiales. El Spleen de París*. Penguin Clásicos.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Frisby, D. (1992). *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Visor.
- Harvey, D. (2008). *Paris, capital de la modernidad*. Akal.
- Kris, E. & Kurz, O. (1995). *La leyenda del artista*. Cátedra.
- López, F. (2014). El mundo a tres kilómetros por hora. En Gottlob Schelle, K. *El arte de pasear*, pp. 5-19. Díaz y Pons
- Lorente, J. P. (2006). *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*. Prentas universitarias.
- Rouvillois, F. (2006). *Histoire de la politesse de la Révolution de 1789 à nos jours*. Flammarion [E-Libro, epub].
- Segalen, M. (2005). *Ritos y rituales contemporáneos*. Alianza Editorial
- Shattuck, R. (1991). *La época de los banquetes. Orígenes de la Vanguardia en Francia*. Visor
- Souriau, E. (2010). *Diccionario Akal de estética*. Akal