

## La literatura como reflexión estética: *La Fanfarlo* (1847) de Charles Baudelaire

**Santiago Andrés Ibañez<sup>1</sup>**

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,  
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[santiagoibanez209@gmail.com](mailto:santiagoibanez209@gmail.com)

Recibido 05 de septiembre de 2023, aprobado 08 de noviembre de 2023

**Resumen:** en la *nouvelle* de Charles Baudelaire *La Fanfarlo* (1847) — contemporánea a la escritura de *Las flores del mal* (1857) y, a la vez, anterior a *El pintor de la vida moderna* (1863)— se configura y explicita la teoría estética del autor. En particular, es en el personaje de la actriz, la Fanfarlo, en el se plasma la concepción de lo bello para Baudelaire. Para fundamentar esto, se analizarán diferentes poemas de *Les Fleurs du mal*, los escritos *Le Peintre de la vie moderne*, los *Salons* de 1846 y 1859 y *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846), porque “entre el Baudelaire crítico y el Baudelaire poeta existe una relación de complementariedad” (Del Águila Gómez, 2005, p. 2). La teoría expuesta en *La Fanfarlo* traza correspondencias con la teoría que se encuentra en *El pintor de la vida moderna*, de modo que la metodología que se empleará será comparada y hermenéutica. Este trabajo sostiene que la línea y el atractivo —en cualquiera de las variantes terminológicas empleadas por Baudelaire— conforman el elemento circunstancial de lo bello, es decir, hacen al recubrimiento material que busca revelar y satisfacer la necesidad de infinito (Boe Hyslop, 1979; Black, 1988; Serrano, 2014).

**Palabras clave:** estética literaria, elemento eterno, elemento circunstancial, línea, atractivo.

### Literature as Aesthetic Reflection: *La Fanfarlo* (1847) by Charles Baudelaire

**Abstract:** In Charles Baudelaire’s *nouvelle* *La Fanfarlo* (1847) —contemporary to the writing of *Les Fleurs du mal* (1857) and, at the same time, prior to *Le Peintre de la vie moderne* (1863)— the author’s aesthetic theory is configured and made explicit. In particular, it is in the actress character, La Fanfarlo, that Baudelaire’s conception of beauty is captured. To substantiate this, we will analyze different poems in *Les Fleurs du mal*, the critical pieces *Le Peintre de la vie moderne*, the *Salons* of 1846 and 1859, and *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846), because “between Baudelaire, the critic, and Baudelaire, the poet, there is a relationship of complementarity” (Del Águila Gómez, 2005, p. 2). The theory expounded in *La Fanfarlo* establishes correspondences with the theory explained in *Le Peintre de la vie moderne*, so the methodology to be employed will be comparative and hermeneutic. This paper argues that line and attractiveness —in any of the terminological variations used by Baudelaire— make the circumstantial element of beauty, that is, they make up

<sup>1</sup> Con aval de la Lic. Julieta Videla Martínez, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

the material coating that seeks to reveal and satisfy the need for infinity (Boe Hyslop, 1979; Black, 1988; Serrano, 2014).

**Keywords:** literary aesthetics, eternal element, circumstantial element, line, attractiveness.

---

### Consideración respecto a *La Fanfarlo*

*La Fanfarlo* es una *nouvelle* publicada en 1847. Como remarca Carmen Camero Pérez (2006), esta obra contiene un fuerte cariz autobiográfico<sup>2</sup>. Los rasgos físicos y las descripciones relativas a los hábitos del personaje de Samuel Cramer son identificables con los del propio Baudelaire. Según lo planteado por Carlos Pujol (2000) en su introducción a *Las flores del mal*, en el escritor francés se da un gesto en que la estética y la altivez lo subliman todo. De igual forma sucederá con el protagonista de la *nouvelle*.

Sin embargo, este trabajo, más que trazar relaciones entre el autor y el personaje, buscará evidenciar cómo Baudelaire concibe al lenguaje literario —es decir, a la propia *nouvelle*— como lugar de pensamiento y reflexión estética, con lo cual se da una relación directa entre su obra literaria —ya sea poética como narrativa—, y sus escritos teóricos y críticos.

### Conformación de lo bello: elemento eterno y circunstancial

En *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire establece una teoría histórica de lo bello en la que lo define, en toda época, como conformado por dos elementos: el elemento eterno e invariable, y el elemento circunstancial y relativo. Con respecto al primero, se explica que solo es indigerible y no apropiado, por lo que el elemento circunstancial funciona como el recubrimiento que adapta al elemento eterno para que pueda ser apreciado por la naturaleza humana. Entonces, lo relativo es el recubrimiento por el cual se presenta lo absoluto. Ante esto, Serrano, en el capítulo dedicado al autor francés en su libro *Naturaleza muerta* (2014), dice que lo circunstancial es la expresión de la dimensión que Baudelaire llama lo eterno (p. 113).

Luego de explicar su concepción de lo bello, Baudelaire remarca que ya lo ha hecho en otras ocasiones. Se infiere que una de esas se da en el *Salón de 1846*, en el que define a las artes como: “siempre lo bello expresado por el

<sup>2</sup> El trabajo de Carmen Camero Pérez dedicado a la *nouvelle* se detiene en este aspecto y en las vinculaciones de *La Fanfarlo* con la tradición y el género de la novela corta.

sentimiento, la pasión y la ensoñación de cada cual, es decir, la variedad en la unidad, o los diversos aspectos de lo absoluto” (Baudelaire, 2005b, p. 102). Entonces, esto permite entender, primero, que para Baudelaire las artes en sí son un asunto de belleza y, segundo, que la teoría presente en *El pintor de la vida moderna* formaba parte de la teoría estética de Baudelaire en el momento de la escritura del *Salón de 1846*. Así, esta cita explica que lo único absoluto que habrá en la variedad que hace al recubrimiento relativo será el elemento eterno.

### **El elemento eterno**

Más allá de que este trabajo no se ocupa de las nociones y relaciones de Baudelaire con el Romanticismo<sup>3</sup>, es atinente para este análisis lo que el autor plantea sobre este concepto: “para mí, el Romanticismo es la expresión más reciente, la más actual, de lo bello”; “quien dice Romanticismo dice arte moderno —es decir, intimidad, espiritualidad, color, *aspiración al infinito* [énfasis agregado]— expresados por todos los medios que contienen las artes” (Baudelaire, 2005b, pp. 103-104). En este punto, se vuelve necesario especificar que en la poética de Baudelaire lo bello es aspiración al infinito, y el elemento eterno —es decir, aquello unitario y absoluto entre la variedad de lo relativo— será lo infinito. Por ello, se comprende que no pueda ser captado, sino por medio de un recubrimiento circunstancial capaz de evocarlo.

Cuando Baudelaire dice que el arte moderno o Romanticismo implica intimidad, espiritualidad, color y aspiración al infinito, permite dilucidar un aspecto esencial con respecto al elemento eterno de lo bello: el autor francés lo entiende como una proyección del alma del artista. Esto se percibe también en ciertos poemas de *Las flores del mal*, como “El hombre y el mar”: “el mar es tu espejo: en él ves tu propia alma, / el despliegue infinito de sus olas, tu espíritu / no es abismo que tenga amarguras menores. / Te complace el hundirte en lo que es como tú” (Baudelaire, 2000, p. 25). Es decir, el elemento eterno será no más que un reflejo del absoluto e infinito del alma del artista, y por eso Baudelaire considera de suma importancia que se plasme la intimidad y espiritualidad de cada cual en las expresiones de lo bello. En el mismo *Salón de 1846*, cuando se refiere al fracaso de quienes se llamaron románticos, dice: “han buscado fuera, y sólo dentro era posible encontrarlo” (Baudelaire, 2005b, p. 103). Esto es, no fueron capaces de satisfacer su aspiración al infinito por

<sup>3</sup> Para dichas relaciones (tal vez un tanto problemáticas, en tanto que Baudelaire, influenciado por Gautier y Poe, se siente parte del espíritu romántico), véase Serrano (2014); Lévy-Bertherat (1994); Bozal (2000); Bourget (2008).

buscarlo en el exterior y no en el alma de cada individuo<sup>4</sup>. Por lo tanto, se ve una correspondencia y complementariedad entre la obra poética y los escritos críticos del autor que permiten comprender este aspecto de lo bello. Esto se debe remarcar debido a que, como explican algunos autores, entre ellos David Carrier (1995), es sumamente difícil definir qué es el elemento eterno para Baudelaire, porque en su obra crítica no hace más que caracterizarlo de forma externa al centrarse, principalmente, en el elemento circunstancial y relativo.

En consonancia con lo anterior, en el poema “Sueño parisiense”, dedicado a Constantin Guys (el artista en quien se basa *El pintor de la vida moderna*), se entiende que el arte se construye, en gran parte, a partir de la individualidad del autor: “por un capricho singular / del espectáculo borré / vegetaciones discordantes / ... en mi visión saboreaba / aquel ensueño tan monótono / ... De mis ensueños arquitecto, / podía hacer siempre a mi antojo / ... hasta las cosas más negruzcas / eran brillantes e irisadas” (Baudelaire, 2000, pp. 144-145). El artista, en su ensueño o imaginación, crea objetos bellos a partir de las impresiones que le produce el entorno que lo rodea. Pero no traduce el entorno, que por sí mismo no es bello, porque lo que debe evocar lo bello no se halla más que en el alma del artista. A su vez, esto traza vínculos con lo que afirma Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* con respecto a que un verdadero artista pinta partiendo de sus impresiones, es decir, de su imaginación. Entonces, un buen artista dibuja, no a partir del modelo, sino a partir de la impresión que le genera con sus consiguientes imágenes: “todos los buenos y verdaderos dibujantes dibujan a partir de la imagen escrita en su cerebro, y no según la naturaleza” (Baudelaire, 2005a, p. 40). Sobre la imaginación, el escritor señala en el *Salón de 1859* que es la facultad principal de todo artista e incluso la relaciona con el infinito y, por lo tanto, con el elemento eterno de lo bello: “la imaginación es la reina de lo verdadero, y lo posible es una de las provincias de lo verdadero. Está positivamente emparentada con el infinito” (Baudelaire, 2005b, p. 236). Es decir, lo esencial en el arte es la facultad imaginativa individual de cada autor, porque el elemento eterno de lo bello es un reflejo del alma del artista, de su necesidad de infinito. A este respecto, en un pasaje del *Salón de 1859*, Baudelaire se cuestiona qué es lo que dirían los artistas imaginativos sobre su arte: “quiero reflejar las cosas con mi espíritu y proyectar su reflejo a otros espíritus” (Baudelaire, 2005b, p. 242).

El elemento eterno de lo bello —esto es, la satisfacción de la necesidad

<sup>4</sup> Serrano también reconoce que el elemento eterno será un reflejo del alma: “la belleza no está en la realidad, sino que tiene que producirla el poeta desde su interior” (2014, p. 114).

de infinito— es el tema principal en el poema *La belleza*:

Soy hermosa, oh mortales, como un sueño de piedra,  
y mi pecho en que todos encontraron su herida  
nació para inspirar al poeta un amor  
silencioso y eterno [énfasis agregado] como lo es la materia.

El azul [énfasis agregado] es mi reino, soy esfinge secreta ...  
Porque yo sé hechizar al amante y esclavo  
con espejos purísimos que hacen más bello al mundo:  
¡Estos ojos [énfasis agregado] tan grandes de fulgores eternos!  
(Baudelaire, 2000, p. 28)

Tanto el color azul como el tema de los ojos se repetirán en otros poemas, ambos asociados al infinito y al elemento eterno. El azul representará estos conceptos y, a la vez, será el color del mar, espejo del alma del artista. Por medio de los ojos de la belleza se percibe lo eterno e infinito, y funcionan como reflejo del alma del individuo. De igual forma se da en el poema “Himno a la belleza”: “tus ojos, sonriendo, van a abrirme la puerta / de un ansiado infinito que jamás conocí” (Baudelaire, 2000, p. 33). En este segundo poema, además, se expresa lo circunstancial de la materialidad de lo bello: “de Satán o de Dios, ¿qué más da? Ángel, Sirena, / ¿qué más da si al fin tornas —hada de ojos nocturnos, / ritmo luz y perfume, oh mi reina y señora—/ menos ruin este mundo y este tiempo más leve?” (Baudelaire, 2000, p. 33). En el poema “El gato” también se repite la figura de los ojos, pero en este caso se hace hincapié en que es un reflejo del propio artista: “cuando siento mis ojos atraídos / como un imán hacia ese gato amado, / y poso en él sumisa mi mirada / y me miro a mí mismo [énfasis agregado]” (Baudelaire, 2000, p. 71).

En la obra de Baudelaire, el color azul y la percepción del infinito mediante los ojos de la belleza serán temas recurrentes que acompañarán al elemento eterno, es decir, la evocación del absoluto del alma del artista.

Por lo tanto, todo esto se puede percibir en *La Fanfarlo* con respecto a la actriz:

Le parecía ver el infinito tras los ojos [énfasis agregado] claros de

aquella belleza ... Por lo demás, como suele sucederles a los hombres excepcionales, con frecuencia estaba solo en un paraíso que nadie podía compartir ... Su amor comenzaba a entristecerse y a enfermarse de la melancolía del azul [énfasis agregado]. (Baudelaire, 1981, pp. 52-53)

La Fanfarlo, al igual que lo bello definido en otros textos y poemas de Baudelaire, refleja el absoluto del alma de quien contempla la obra, razón por la cual se aclara que Samuel estaba solo en ese paraíso evocado por la materialidad de la actriz. Además, este pasaje cuenta con la presencia de elementos que simbolizan al elemento eterno en la poética de Baudelaire como el azul o la vista del infinito por medio de los ojos de la belleza. Burguera Nadal (2001), a partir de los *Diarios Íntimos* de Baudelaire, señala que la melancolía es el mejor acompañante de la belleza, en consonancia con Serrano (2014), quien plantea que el pesimismo y el escepticismo acompañan a lo bello en la poética analizada.

### **Lo sublime o lo infinito**

En *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), Kant menciona que lo sublime puede producir tanto terror como melancolía o admiración. Además, en *Crítica del juicio* (1790), sostiene que aquello que da una idea de infinidad no surge del objeto en sí que produce tal idea, sino del propio espíritu de quien lo contempla<sup>5</sup>. Kant relaciona la experiencia de lo sublime con la imagen del mar.

En relación con esto, Edmund Burke, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), plantea que lo infinito tiende a llenar la mente con un “horror delicioso” (1987, p. 54). A su vez, esa experiencia será la que caracterice a lo sublime según este autor, por lo cual hay una relación directa entre lo infinito y lo sublime.

Antoine Compagnon, en su libro *Los antimodernos* (2007), vincula lo sublime con la Revolución. El crítico francés sostiene que “la Revolución es «incomprensible» y «admirable»” (p. 177) —lo sublime, así como la Revolución,

<sup>5</sup> “Se ve también con esto, que la verdadera sublimidad no debe buscarse más que en el espíritu del que juzga, no en el objeto de la naturaleza, cuyo juicio ocasiona este estado. ¿Quién llamará sublimes las montañas informes apiñadas unas sobre otras en un desorden salvaje, con sus pirámides nevadas, o un mar lóbrego y tempestuoso, u otras cosas de esta especie? Pero el espíritu se siente elevado en su propia estimación, cuando contemplando estas cosas sin atender a su forma, se abandona a la imaginación y a la razón, la que, uniéndose a la primera sin objeto determinado, da por resultado hacerlo más extensivo” (Kant, 2003a, p. 63).

será incomprensible y admirable— y, más adelante, dice: “lo sublime es la experiencia misma de la reversibilidad: éxtasis y horror” (p. 206). Edmund Burke también asociará lo sublime con estas experiencias:

La pasión causada por lo sublime ... es el asombro, y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror ... El asombro es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto. (Burke, 1987, p. 42)

Entonces, lo sublime para Compagnon, Burke y Kant será un estado en el que la mente de quien vive tal experiencia se encuentra sobrepasada por aquello que la genera, por lo que se produce un estado de horror o éxtasis. Estos autores también lo relacionan con la admiración, el asombro o la melancolía.

Lo mencionado por estos críticos con respecto a lo sublime se corresponde con el elemento eterno en la poética de Baudelaire. Así, mientras para Kant el mar se vincula con lo sublime, para Baudelaire lo hará con el elemento inmaterial de su teoría estética, como se analizó más arriba. En este trabajo se postuló que el elemento eterno era no más que un reflejo de la propia infinitud del artista, así como Kant sostiene que la idea de sublimidad surge del espíritu de quien experimenta tal sensación<sup>6</sup>.

En cuanto a los sentimientos vinculados con lo sublime, estos hallan su semejanza con las sensaciones experimentadas por Samuel Cramer cuando contempla a la Fanfarlo. Por ejemplo, la melancolía que puede producir lo sublime, según Kant, se remarcó también con respecto a lo bello en la obra de Baudelaire y, en particular, con el personaje que da nombre a la *nouvelle*. Es más, el sentimiento de melancolía en Samuel Cramer solo se dio al contemplar el elemento eterno, es decir, al contemplar el infinito por medio de los ojos de la belleza. Además, la primera vez que el poeta ve a la actriz y ella se dirige a él le ocasiona un asombro tal que es incapaz de decir nada más que unas palabras para luego llorar: “el impudor sublime de esta frase fue directamente hacia el corazón de Samuel” (Baudelaire, 1981, p. 45). Posteriormente, cuando

<sup>6</sup> Allí radica el placer de lo sublime para Kant, en la capacidad del sujeto de sobreponerse al temor o angustia que le suscita la idea del objeto, debido a que, como también va a sostener Burke, para que se dé el sentimiento de lo sublime es necesaria cierta distancia que anule el peligro real. Así, el individuo percibe la potencia de la razón, que se constituye como superior a la naturaleza. En Baudelaire, como se desarrolló en los apartados previos, la constatación de que la infinitud parte del espíritu de quien contempla el objeto bello produce el pesimismo y melancolía derivados de no hallar el ideal en el afuera.

ve una de las representaciones de la Fanfarlo, se dice que:

El poeta estaba encantado ... con gusto hubiera brincado en su habitación de una manera ridícula ... de la loca *embriaguez* [énfasis agregado] que lo dominaba ... Nuestro hombre expresaba su *admiración* [énfasis agregado] por medio de besos mudos que le aplicaba con fervor. (Baudelaire, 1981, pp. 47-48)

Por lo tanto, con la actriz se experimentan los efectos producidos por lo sublime según los autores mencionados a este respecto, como el asombro, la admiración y la melancolía. Así, el elemento eterno de lo bello traza claras correspondencias con ciertos aspectos de lo que Burke o Kant entendían por sublime<sup>7</sup>.

En suma, se comprende que lo circunstancial implica la materialidad o el cuerpo de la obra de arte —la forma, según Serrano—, y lo eterno o el alma implica el absoluto o infinito —que se expresa por medio de dicha forma—. Hyslop (1979) y Black (1988), en sintonía con esta explicación, comprenderán que el valor principal y esencial de lo bello —y, por lo tanto, del arte— recae en su capacidad de evocar el infinito. Pero, como es solo por medio del recubrimiento circunstancial que se proyecta lo absoluto, se produce una obsesión por la materialidad de la obra semejante a la obsesión por el ideal. Es decir, la necesidad de infinito solo se satisface por medio de aquello que es capaz de evocarlo: el elemento circunstancial.

### **Elemento circunstancial**

En *La Fanfarlo*, el narrador explica con respecto a Samuel Cramer: “en la belleza, que es la causa del amor, había según él, dos elementos: la línea y el atractivo” (Baudelaire, 1981, p. 52). En este pasaje se explica que lo bello, en su materialidad, se compone a su vez de dos elementos: línea y atractivo. El atractivo será nombrado con el término *color* en el *Salón de 1846*. Así, Baudelaire señala que el arte que se realiza en detrimento del color o en detrimento de la línea “acusa una gran ignorancia de los destinos particulares”, debido a

<sup>7</sup> Más allá de las similitudes mencionadas en este trabajo sobre las concepciones acerca de lo sublime en Burke y Kant, es necesario tener en cuenta que no son completamente análogas. Para profundizar en sus diferencias, como el hecho de que para Burke en el sentimiento de lo sublime los razonamientos se hallen anticipados y, por tanto, excluidos, o la postura de Kant según la cual lo sublime no radica en ninguna cualidad de los objetos, sino de forma total en el estado espiritual del sujeto, véase Scheck (2009); (2013).



que “ignoráis en qué dosis ha mezclado la naturaleza el gusto por la línea y el gusto por el color ... cuyo resultado es un cuadro” (Baudelaire, 2005b, p. 102).

Se entiende, entonces, que el recubrimiento circunstancial debe componerse tanto de la línea como del atractivo/color para satisfacer la necesidad de absoluto. La importancia de ambos elementos en el plano de la materialidad de la obra de arte se hace explícita en el poema “El rescate”: “Para que el hombre pague su rescate, / dispone de dos campos ... Uno es el Arte y el Amor el otro ... habrá que presentarle ... flores bellas / que tengan una forma y un color / que merezcan el aplauso de los ángeles” (Baudelaire, 2000, p. 214). Es decir, tanto el amor como el arte son asuntos que corresponden a la apetencia de belleza —como también se expresa con respecto a Samuel Cramer— y, por medio de la forma y el color, esas flores —o sea, objetos bellos— serán capaces de merecer el aplauso de los ángeles, es decir, de evocar el infinito. Entonces, para que lo bello sea capaz de reflejar el infinito del alma del artista deberá poseer una forma y un color que así lo merezca.

### La forma

Para Baudelaire, la forma o línea se compone de elementos dispares entre sí que generan una armonía, es decir, a partir de oposiciones y de lo enfrentado<sup>8</sup>. Este tipo de figuras abundan tanto en *La Fanfarlo* como en *Las flores del mal* y, a este respecto, cuando Baudelaire se refiere al trabajo diario y a la inspiración en el proceso de escritura, explica en *Consejos a los jóvenes literatos*: “estos dos contrarios no se excluyen más que los restantes contrarios que constituyen la naturaleza” (Baudelaire, 1981, p. 106). Además, en el *Salón de 1846*, cuando se expresa sobre la escultura, dice que la línea es lo más cercano a lo natural, esto es, los contrarios reunidos en una unidad forman parte de la naturaleza, según Baudelaire.

En *La Fanfarlo*, la actriz que da nombre a la *nouvelle* también es caracterizada de esa manera y, con respecto a su pierna, se dice:

Larga, fina, fuerte, robusta y nerviosa a la vez, tenía toda la corrección de la belleza y todo el atractivo libertino de lo bonito ... Una verdadera pierna de hombre resulta demasiado dura y las piernas femeninas dibujadas por Devéria son demasiado delicadas comparadas con las de la Fanfarlo. (Baudelaire, 1981, pp. 44-45)

<sup>8</sup> Merita Blat en su estudio “La alegoría en Baudelaire” (2019) también remarca esto con respecto a la forma, y lo generaliza para la belleza moderna en su conjunto.

Más adelante, el propio Samuel Cramer expresa en sus escritos: “los ángeles son hermafroditas y estériles” (Baudelaire, 1981, p. 52).

Es decir, en la teoría estética de Baudelaire, la línea del cuerpo humano será una armonía conformada por elementos dispares entre sí, como lo es la figura andrógina que menciona Black (1988) en su estudio sobre la figura del dandi. Este mismo autor remarca la posición esencial del gato en la poética de Baudelaire y señala que por medio de su mirada trae la visión de la eternidad, como se planteó en los apartados previos acerca del poema “El gato”. En dicho poema, la descripción del animal también se compone de contrarios reunidos, pero, para Baudelaire, las oposiciones que conforman una unidad son los componentes de lo armónico: “gato tan extraño / en quien todo es, igual que son los ángeles, / tan armonioso como sutilísimo” (Baudelaire, 2000, p. 70). Otro poema en el que se relaciona lo armónico con la unidad formada por elementos dispares entre sí es “Toda entera”: “de entre las cosas negras o rosadas / que componen su cuerpo delicioso, ... demasiado exquisita es la armonía / que rige la belleza de su cuerpo” (Baudelaire, 2000, p. 59).

Con respecto a *La Fanfarlo*, resulta llamativa la descripción acerca de las pinturas que se encuentran en la habitación de la actriz: “pinturas de voluptuosidad española: carnes muy blancas sobre fondos muy negros” (Baudelaire, 1981, p. 51)<sup>9</sup>.

## El color

Como se argumentó en el apartado dedicado al elemento eterno de lo bello, la individualidad del poeta es aquello que lo determina. Es su alma lo que se refleja en la necesidad de infinito. Así, el color asume un papel determinante en la poética de Baudelaire, porque es el componente que transporta y materializa en la obra de arte el temperamento y los sobresaltos en la conciencia del artista: “el estilo y el sentimiento en el color provienen de la elección, y la elección proviene del temperamento” (Baudelaire, 2005b, p. 109). Entonces, lo absoluto e invariable de lo bello será el reflejo del alma del artista, lo que lleva a la preponderancia del color y, a su vez, deviene en la variabilidad de la obra de arte, porque el color, materialización del temperamento, será completamente relativo y momentáneo.

Al referirse a los alumnos de Delacroix, Baudelaire dice que el color se halla ligado al ideal, cuando explica acerca del defecto que ve en las obras

<sup>9</sup> El estudio mencionado de Merita Blat traza vínculos entre el barroco y la belleza moderna, en la cual incluye el autor a Baudelaire.

de los artistas, “sin embargo su color tiene, por lo general, el defecto de no pretender más que lo pintoresco y el efecto; el ideal no es su ámbito” (Baudelaire, 2005b, p. 126). El término *ideal* lleva a un punto esencial de la teoría estética de Baudelaire que se infiere a partir de que lo infinito no se halla en la naturaleza, sino en la intimidad e imaginación: lo artificial es superior a lo natural. El color o atractivo, en oposición con la línea —lo más natural en la materialidad de lo bello— está ligado a la imaginación y al ideal del artista. Este elemento del plano circunstancial cumple el fin de dotar de intensidad a la obra, de elevarla del plano natural en el que se encuentra la insuficiente línea, algo que se percibe también en *El pintor de la vida moderna* cuando se refiere a las modas y al maquillaje:

Las modas son ... un nuevo esfuerzo ... en pos de lo bello, una aproximación cualquiera de un ideal ... La mujer está en su derecho, e incluso cumple una especie de deber al dedicarse en parecer mágica y sobrenatural ... Debe entonces pedir prestado a todas las artes los medios de elevarse por encima de la naturaleza. (Baudelaire, 2005a, pp. 73-74)

De esta manera, la dicotomía entre línea-forma y atractivo-color responde a la idea presente en Baudelaire en torno a que el infinito no se halla más que en el propio artista y no en la naturaleza. Sin embargo, la línea es uno de los componentes que hacen al elemento circunstancial de lo bello y es tan necesaria como el atractivo, aunque por sí sola resulta insuficiente.

Gracias a la teoría expuesta en *La Fanfarlo* con respecto a Samuel se puede comprender al atractivo y al color como un mismo concepto: “debió sentir predilección por el carmín y el albayalde, la crisocola y los oropeles ... para él el atractivo, por lo menos aquella noche, se concentraba en el rojo. La Fanfarlo reunía pues la línea y el atractivo” (Baudelaire, 1981, p. 52). Para que la actriz fuera objeto del amor de Samuel —entendiendo al amor como un asunto de lo bello—, él necesitaba que hiciera uso de los atavíos fantásticos y de su maquillaje, lo que, según su temperamento, se materializaba momentáneamente en el rojo.

Como explica Camero Pérez (2007), el rojo en Baudelaire se asocia a propiedades estimulantes y excitantes. Representa la intensidad, en contraste con las rosas pálidas que no colman la necesidad de ideal del corazón del poeta. Esto se halla en el poema “El ideal”: “pues no voy a encontrar entre

rosas tan pálidas / una flor que se acerque a mi rojo ideal” (Baudelaire, 2000, p. 29).

### **La línea sin color**

La línea por sí sola resulta carente en el plano de lo bello para Baudelaire, necesita del color y del temperamento del artista, algo que se remarca y forma un tema resonante en el *Salón de 1846*, cuando considera insuficiente al arte de la escultura: “la escultura, para la que el color es imposible y el movimiento difícil, nada tiene que ver con un artista a quien preocupan sobre todo el movimiento, el color y la atmósfera” (Baudelaire, 2005b, p. 119). Además, en referencia al arte de Victor Hugo, Baudelaire dirá: “es un trabajador más correcto que creativo ... deja ver en todos sus cuadros, líricos y dramáticos, un sistema de alineamientos y contrastes uniformes ... Demasiado material, demasiado atento a las superficies de la naturaleza” (Baudelaire, 2005b, pp. 116-117). Estas reflexiones permiten vislumbrar, primero, que al considerar las obras literarias del escritor francés como cuadros, Baudelaire plantea sus conceptos de línea y color no solo para pinturas, sino también para otras artes; y, segundo, que Victor Hugo posee un claro dominio de la composición de la línea (sistema de alineamientos y contrastes), pero no así con respecto al color. La redundancia con la que Baudelaire establece la insuficiencia de la línea no termina en el *Salón de 1846*, sino que también se dará en *La Fanfarlo*.

El personaje de Mme. de Cosmelly tiene una importancia determinante en lo alusivo a la concepción de lo bello en la teoría estética de Baudelaire. Ella será la oposición de la Fanfarlo, la tradicional y romántica mujer virtuosa y angelical, como sostiene Camero Pérez. Esto se explicita en dos escenas, cuando se describe a la dama: “Samuel advertía con frecuencia, ... una *forma* y una *figura* [énfasis agregado] que había amado en provincias a la edad en que se ama el amor. Sus rasgos ... poseían la gracia profunda y discreta de una mujer honesta” (Baudelaire, 1981, p. 21), y cuando la esposa abandonada relata sus tormentos a Samuel:

He preguntado ... a mi conciencia, a mi espejo, si yo era tan hermosa como ... la Fanfarlo ... me respondieron: sí ... ¿Qué encanto mágico otorga el vicio a ciertas criaturas? ¿Qué apariencia torpe y repugnante oculta la virtud de otras? (Baudelaire, 1981, p. 37)

Por lo tanto, se advierte que Mme. de Cosmelly posee la línea o forma, pero no el atractivo que, únicamente, forma parte del plano de lo artificial, razón por la cual no solo su esposo se enamora de la Fanfarlo, sino también Samuel, quien, de todas maneras, percibe la gracia de su forma.

De igual modo ocurre con la propia actriz cuando Samuel la prefiere con sus atavíos fantásticos a verla en su desnudez: “«¡quiero a Colombina, devuélvemela tal como apareció la noche en que me enloqueció con su atavío fantástico y su corpiño de saltimbanqui!»” (Baudelaire, 1981, p. 51). Entonces, la línea es insuficiente porque es lo más cercano a lo natural y necesita del color para elevarse del plano en el que se encuentra. En este caso, el cuerpo desnudo de la actriz será la línea por sí sola, sin sus atavíos y, en definitiva, sin su ideal.

## Conclusión

El personaje de la Fanfarlo funciona como ejemplo de lo bello en la teoría estética de Baudelaire, porque, al igual que el arte, el amor es un asunto de belleza para este autor. Funciona, por lo tanto, como nexo entre lo planteado sobre este tema en *El pintor de la vida moderna* —elemento eterno y circunstancial— y en la propia *nouvelle* —línea y atractivo—, más allá de la diferencia temporal entre ambos escritos. Así, la Fanfarlo en su materialidad se conforma tanto por la línea —su figura andrógina (o sea, una armonía de contrarios) relacionada con la concepción de Samuel Cramer sobre los ángeles como hermafroditas y estériles—, como por el atractivo —sus atavíos fantásticos y maquillajes—, y ese recubrimiento circunstancial refleja el infinito de quien la contempla, como ocurre con Samuel. También se perciben en este personaje algunos planteos acerca de lo sublime por parte de Burke, Kant y Compagnon, además de los temas recurrentes que suelen acompañar a lo infinito en Baudelaire, como el color azul, la percepción del elemento eterno por medio de los ojos, o la melancolía y el pesimismo.

En este trabajo, a partir del diálogo entre la poesía y la narrativa con los textos teórico-críticos, se intentó demostrar cómo las reflexiones y pensamientos estéticos se dan en la misma literatura. Porque más allá de que este procedimiento —en el que Baudelaire hace de la literatura el lugar de las reflexiones teóricas sobre lo bello— se da en su máxima expresión en la *nouvelle*, también se pudo observar en poemas de *Las flores del mal*. Entonces, tomando como base el análisis realizado sobre el personaje de la Fanfarlo, se puede decir que Baudelaire construye su aparato teórico en sus obras y que gran parte de sus pensamientos sobre lo bello se dan, justamente, en lenguaje

literario.

## Referencias

- Baudelaire, C. (1981). *La Fanfarlo y otros cuentos*. Trad. de Cristina Peri Rossi. Montesinos Editor.
- Baudelaire, C. (2000). *Las flores del mal*. Introducción y Trad. de Carlos Pujol. Editorial Planeta.
- Baudelaire, C. (2005a). *El pintor de la vida moderna*. Trad. de Julio Azcoaga. Alción Editora.
- Baudelaire, C. (2005b). *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. de Carmen Santos. Antonio Machado Libros.
- Black, L. C. (1988). Baudelaire As Dandy: Artifice and The Search for Beauty. en *Nineteenth-Century French Studies*, 17(1/2) pp. 186-195.
- Bozal, V. (2000). *Historia de las ideas estéticas*. Vol. 1. La balsa de la Medusa.
- Bourget, P. (2008). *Baudelaire y otros estudios críticos*. El copista.
- Burguera Nadal, M. (2001). Valle-Inclán y Baudelaire: aproximación a sus principios estéticos y literarios. En *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Núm. 12. pp. 73-90.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. de Menene Gras Balaguer. Editorial Tecnos.
- Camero Pérez, C. (2006). La nouvelle de un poeta: *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire. En *El relato corto francés del Siglo XIX. Anales de Filología Francesa*, vol. 14. pp. 69-81.
- Camero Pérez, C. (2007). Charles Baudelaire: de la crítica de arte a la transposición pictórica. En *Littérature, langages et arts: rencontres et création*.
- Carrier, D. (1995). Baudelaire's Philosophical Theory of Beauty. En *Nineteenth-Century French Studies*, 23(3/4). pp. 382-402.
- Compagnon, A. (2007). Lo sublime. En *Los antimodernos*. Trad. de Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado. pp. 175-216.
- Del Águila Gómez, J. (2005). Las ideas estéticas de Baudelaire. En *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. N° 39.
- Hyslop, L. B. (1979). Baudelaire 's "hymne à la beauté". En *Nineteenth-Century French Studies*, 7(3/4). pp. 202-212.
- Kant, I. (2003a). Libro segundo. Analítica de lo sublime. En *Crítica del juicio*.

- Biblioteca Virtual Universal. Editorial del Cardo. pp. 55-117. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>
- Kant, I. (2003b). *Lo bello y lo sublime*. Biblioteca Virtual Universal. Editorial del Cardo. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>
- Lévy Bertherat, A. D. (1994). *L'Artifice romantique*. France: Klincksieck.
- Merita Blat, L. (2019). La alegoría en Baudelaire. En *Cartaphilus: Revista de investigación y crítica estética*, n.º 17. pp. 237-263.
- Scheck, D. O. (2009). Lo sublime en la modernidad. De la retórica a la ética. En *Revista Latinoamericana de Filosofía* v.35 n.º 1. pp. 35-83. Disponible en: <https://rlfcif.org.ar/index.php/RLF/issue/view/27/29>
- Scheck, D. O. (2013). El espectador y lo sublime: condiciones estéticas y exigencias éticas en Addison, Burke y Kant. En *Boletín de Estética* n.º 22. pp. 32-71. Disponible en: <https://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/197/134>
- Serrano, V. (2014). Capítulo V: Baudelaire y la estética del capitalismo. En *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto moderno*. Editorial UV de la Universidad de Valparaíso. pp. 105-119.