



**LA VIDA MODERNA EN LA NUEVA CIUDAD DEL SIGLO XIX.
EL PARÍS DE HAUSSMAN, BAUDELAIRE Y WALTER
BENJAMIN.**

TRABAJO DE FIN DE GRADO 2021-2022

UNIVERSIDAD DE SEVILLA- FACULTAD DE COMUNICACIÓN

REALIZADO POR:

DAVID HEVILLA ORTEGA

TUTOR:

ANTONIO MOLINA FLORES

RESUMEN

El siguiente trabajo tiene como tema principal la modernidad en el siglo XIX. Concretamente, vamos a estudiar cómo la ciudad de París fue el epicentro de dicha modernidad, a través de un fenómeno concreto: La reforma de París por el barón Haussmann y Napoleón III. Con este acontecimiento como telón de fondo, analizaremos la relación que se establece entre el espacio urbano y la modernidad. Para ello, tendremos en cuenta la obra de Charles Baudelaire y su papel en la modernidad. Por último, estudiaremos la reflexión que Walter Benjamin realiza sobre la modernidad a partir de la obra de Baudelaire.

PALABRAS CLAVE

Modernidad, Paris, Haussmann, Charles Baudelaire, Walter Benjamin

ABSTRACT

The main topic of the following work is about modernity in the 19th century. Specifically, we aim to study how the city of Paris was the main centre of the modernity, through a concrete phenomenon: Napoleon III and Baron Haussmann's great reform of Paris. Having this event as background, we will analyze the links between modernity and the urban space. To help us, we will take into account the work of Charles Baudelaire and his role in modernity. Lastly, we will study the reflections on modernity that Walter Benjamin does from the work of Baudelaire.

KEY WORDS

Modernity, Paris, Haussmann, Charles Baudelaire, Walter Benjamin

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1.JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	4
1.2.OBJETIVO	5
1.3.METODOLOGÍA	5
1.4.ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	6
2. EL NACIMIENTO DE LA CIUDAD MODERNA.....	7
2.1.El concepto de modernidad	7
2.2.Contexto previo	8
2.3.Antecedentes urbanísticos a los Grands Travaux	10
2.4.Objetivos de los Grands Travaux	11
3. EL INDIVIDUO EN LA CIUDAD DEL SIGLO XIX.....	12
3.1.El plan Haussmann como herramienta de control.....	12
3.2.La importancia de los pasajes	14
3.3.Los paisajes urbanos de París	16
3.4.Fisiologías del flâneur	19
4. BAUDELAIRE Y LA MODERNIDAD.....	22
4.1.Baudelaire, el poeta flâneur.....	22
4.2.Pensamiento estético	24
4.3.Pensamiento crítico de Baudelaire	25
5. ENTENDIENDO LA MODERNIDAD A TRAVÉS DE BENJAMIN	27
6. CONCLUSIONES.....	29
7. BIBLIOGRAFÍA - DESORDENADA.....	30

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La experiencia de deambular por las infinitas calles de París por primera vez, es difícilmente olvidable. Al pasear por París, nos sobrecogen los trazados interminables, que se alargan hasta donde la vista no alcanza, la disposición de las fachadas, una consecución que puede antojarse tan perfecta como repetitiva y en general, la constante sensación de estar visitando un decorado cinematográfico. Un aura místico rodea a la capital francesa. Y sin escondernos, reconocemos que esta afirmación proviene de una creencia que poco o ningún fundamento probado puede tener, mas allá de la experiencia subjetiva. De todos modos, señalar que en la cultura popular y el imaginario colectivo existe una imagen idealizada de la ciudad no es ninguna equivocación. Al pensar en la ciudad francesa, acuden a nosotros imágenes recurrentes, concretas y perfectamente dibujadas.

En nuestra opinión, la principal causa es la representación en el arte. El arte es capaz de transmitir ideas y sentimientos, propiciando en nuestro inconsciente colectivo que aparezcan ciertas construcciones. Estas construcciones, implican la asimilación de esas ideas y sentimientos hasta el punto de que las demos por hecho y las asociemos con ciertos símbolos. De esta forma, quedan atados a nuestro pensamiento, ya sea a causa de su repetición, a causa de la existencia de códigos comunes, o bien debido a su belleza o su poder para cautivarnos. París no es una excepción. Y es que, parece ser de obligado cumplimiento el uso de una serie de códigos audiovisuales concretos cuando se trata de la representación de la capital francesa.

Esta mitificación que rodea al entorno urbano, no es una cuestión reciente. Concretamente, tiene su génesis en un marco contextual e histórico determinado.

Así, nuestra investigación se aleja por completo del siglo actual para ilustrar el momento clave en el cual se dieron todos los factores y cambios necesarios para hacer de París el modelo de urbe ideal, moderna y mística que hoy en día la representan.

1.2. OBJETIVO

Una vez explicado lo que consideramos es el tema central de nuestra investigación, o al menos, señalado el caso de estudio, vamos a establecer el propósito del mismo. Como hemos mencionado, creemos en la existencia un fenómeno muy concreto, una asociación de imágenes e iconografía concreta relacionada con la ciudad de París. De igual modo, el imaginario colectivo conserva una concepción muy concreta y definida sobre la ciudad. Así, con el afán de descubrir aún más sobre la visión mítica de París, vamos a viajar a un momento concreto de la historia. La finalidad, mostrar cómo una ciudad puede ser la pieza clave para entender un momento histórico determinado y ser capaz de encarnar los valores, la mentalidad y la estética, en este caso, del siglo XIX.

De esta forma, vamos a estudiar la relación que la ciudad guarda con el mito de la modernidad. Por último, ahondaremos en la figura de Charles Baudelaire, figura de vital importancia para comprender el pensamiento decimonónico y sobre todo, para desgranar la estrecha relación que se da entre ciudad, modernidad y su obra.

1.3. METODOLOGÍA

Se ha señalado cuál pretende ser el objetivo del estudio, sin embargo, no se ha establecido una hoja de ruta clara. Así, nos disponemos a aclarar que procedimiento seguiremos a la hora de realizar nuestro trabajo. En primer lugar, cabe decir que el enfoque escogido tiene una clara influencia de los trabajos realizados por Walter Benjamin sobre Baudelaire y París. Esto no implica que el tratamiento de la información o el mensaje tenga una ideología o posicionamiento concreto. Benjamin, crítico de clara influencia marxista, realiza sus ensayos desde una postura muy específica. Nosotros nos alejamos de cualquier postura y tan solo recogemos los datos proporcionados por las fuentes escogidas para elaborar nuestra investigación. Nuestra labor, no es la de probar ninguna tesis o demostrar una proposición concreta. Mas bien, consiste en la observación y explicación de un fenómeno en particular. Habiendo mencionado esto, volvamos a Walter Benjamin. Su propuesta sobre París, Baudelaire y la modernidad fue el punto de partida para comenzar a recoger información.

A partir de esta fuente, comenzamos a recopilar numerosos escritos sobre otros aspectos a tener en cuenta para poner en pie nuestro estudio. Así, llegamos a otro de los temas principales, que a su vez sirve cronológicamente como arranque de nuestro trabajo. Así, los escritos sobre los *Grands Travaux* y su influencia en la confección del París moderno, tendrán un peso importante en nuestro texto.

1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para la realización de nuestro trabajo, hemos podido acudir a una diversa serie de fuentes. En primer lugar, de gran ayuda han sido los textos de Walter Benjamin sobre Baudelaire pues fue el punto de partida para comenzar a recabar datos. Se trata del conjunto de ensayos *Iluminaciones II, Poesía y Capitalismo*, publicado en 1980. De igual importancia han sido los estudios sobre el urbanismo de París de Antonio Pizza. Aquí señalamos dos obras: *Habitantes del abismo : literatura, arte y crítica en el París de Baudelaire*, publicado en 2017 y *Londres-París. Teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna. Tomo I*, publicado en 1998. Además se ha acudido a una serie de textos e investigaciones que ahondan en la cuestión que estas dos obras anteriores tratan. Por ello, de gran interés son los textos sobre urbanismo, modernidad y la obra de Benjamin. Entre otros destacan el de Sandra C. Valdetaro, *Lo urbano como experiencia de la modernidad. Baudelaire según Benjamin*, el texto *Benjamin y París. De las calles a las barricadas*, de Garikoitz Gamarra publicado en la revista *Bifurcaciones* y por último *París mito de la modernidad publicado por Mercedes Lopez Suarez* para la revista *Arte y Ciudad*.

Como segunda fuente principal, nos hemos servido de investigaciones y reflexiones acerca del pensamiento estético y los temas de Baudelaire, así como de dos de las obras principales del autor: *El spleen de París* y *Las flores del mal*, publicados, respectivamente en 1869 y 1857. En cuanto a los textos académicos previamente mencionados, podemos destacar *Las Ideas Estéticas en Baudelaire* de José M. del Aguila Gómez, publicado en la revista *A Parte Rei*, *Baudelaire, el romanticismo y la modernidad*, de Marta Rodríguez y por último, el texto de Ismael Omar Pavetti Ruíz Díaz *El irracionalismo, la modernidad y la ciudad en el pensamiento estético de Baudelaire*

2. EL NACIMIENTO DE LA CIUDAD MODERNA

2.1. El concepto de modernidad

Comencemos nuestra investigación estableciendo qué es lo que entendemos por modernidad. Lo cierto es que es un concepto que tiene diversas acepciones e interpretaciones. Se puede entender la modernidad como un periodo histórico, aunque también como una conciencia o una actitud. Nuestro trabajo estudiará esta segunda acepción. Sin embargo, nos parece adecuado aclarar las diferencias entre ambos, pues existen matices que deberíamos tener en cuenta a la hora de llevar a cabo el estudio. Veamos qué es lo que dicen sobre la modernidad algunos teóricos.

Como señala Rodríguez (1996) debemos discernir entre la época moderna y la edad moderna. (p.119) Para Guardini y Burekhardt:

“La modernidad es una edad que se contrapone a la edad media y tiene su único en el renacimiento (...) idea de sujeto e individuo como un factor determinante desde el cual se articulan relaciones definitivas con el estado, la naturaleza y la cultura”

(Rodríguez, 1996, pp.119-120)

En cuanto a la época moderna, hay diferencias respecto a su inicio y duración entre algunos autores. Por ejemplo, Octavio Paz fecha en 1850 el inicio de la época moderna, coincidiendo con el fin del romanticismo. Berman tiene otra perspectiva y concibe modernidad como fases, en particular, tres. Procedamos a enumerarlas y señalar alguna característica que la diferencie del resto:

- Desde el renacimiento al siglo XVIII: Carencia de conciencia de modernidad
- Desde la Revolución Francesa hasta finales del siglo XIX: Se caracteriza por una conciencia de cambio causada mayormente por la revolución industrial. También destaca por ser un periodo de individualismo.
- A partir del siglo XX: Expansión del proceso de modernización por todo el mundo

(Rodríguez, 1996, p.120-121)

Por último, destacan las visiones de Victor Hugo y Hegel. Para ellos, la modernidad comprende toda la Edad Media y nace con el cristianismo. Es una concepción cristiana de la modernidad la suya, que toma aspectos del sentimiento cristiano y se aleja de los valores clásicos. A su vez, toman como figura clave de la modernidad a Shakespeare, que representa los valores dramáticos de la misma. (Rodríguez, 1996, p.121)

2.2. Contexto previo

Señalábamos en las líneas introductorias que la ciudad de París se había convertido en un espacio mítico a lo largo del siglo XIX. ¿Cómo nace este fenómeno? ¿A qué se debe esa unión estrecha entre modernidad y ciudad? Debemos acudir a los comienzos de la Revolución Industrial para encontrar la génesis de la modernidad. La industrialización trae consigo un cambio en las conductas sociales, así como en la forma en la que el individuo percibe la realidad (Suárez, 2012, p.130) Uno de los rasgos de la modernidad es la concepción del espacio urbano. Y es que, en ruptura con la mentalidad dieciochesca, donde se concebía la naturaleza como ambiente ideal, ahora es la ciudad la que se impone como ambiente predilecto en el cual llevar a cabo la realización personal o artística. De esta manera, se expande una nueva sensibilidad en el pensamiento del siglo XIX. Se le comienza a dar valor a lo inmediato, lo nuevo y a la vez lo transitorio, fruto de un avance tecnológico implícito en los procesos industriales que acaban de nacer. Para entender cómo puede erigirse la ciudad como entorno mítico en la modernidad, recuperamos la reflexión de R. Callois (1938) : En cualquier civilización los mitos han respondido a las necesidades humanas más esenciales, por lo que es absurdo suponer que hayan desaparecido. (Suárez, 2012, p.130)

Bien traída esta reflexión por parte de la citada autora, pues identifica en la ciudad los mismos valores que se promulgarán de la modernidad del siglo XIX: Lo artificial, transitorio e industrial

Si echamos la vista atrás, es en la Revolución Francesa, donde se hallan los precedentes para comprender el París decimonónico. Y es que, durante el siglo XIX, por circunstancias económicas, sociales y demográficas, solo existían dos ciudades capaces de representar a la perfección los valores de la urbe moderna: Londres y París. Londres en su caso, por ser la cuna de la Revolución Industrial.

Sin embargo, esta función recae sobre la segunda, en gran parte debido a la influencia previa de 1789. Y es que, uno de los grandes rasgos de la mentalidad decimonónica es la recuperación de los valores de la Revolución Francesa, en ruptura con el idealismo romántico finisecular. Así, uno de los grandes cambios que se producen en este siglo, es el giro hacia el materialismo, que se traducirá en un auge de los medios tecnológicos y por tanto, de una concepción industrial extendida en la sociedad.

Ya hemos expuesto los referentes ideológicos palpables en la Revolución Francesa, pero ¿Cómo se traducen esas ideas en un plan de urbanismo concreto? Es aquí donde aparece la figura del arquitecto Cointeraux, que elabora un manifiesto para la reforma de París de acuerdo a los valores de la Revolución. Estas eran las claves sobre las cuales Cointeraux quiso cimentar su plan:

- Una reestructuración arquitectónica presidida por los edificios representativos de lo político-administrativo. Es decir, la configuración de un triángulo equilátero central donde se concentraban los edificios institucionales: tres pabellones (Unidad, Libertad e Igualdad)
- Una apertura de espacios (abatir muros internos) trazada de tal manera que favoreciera la intercomunicación urbana
- La configuración de espacios públicos: amplios jardines y paseos jalonados por hileras de árboles.

(Suárez, 2012, p.131)

No obstante, la planificación de Cointeraux se antojaba adelantada a su tiempo. La clave para conciliar el espacio urbano como símbolo de lo artificial y por ende, lo moderno, se encuentra en los avances tecnológicos que surgirán más adelante en la cronología. Como apunta Pizza (1998) la futura reforma de París emprendida por Haussmann redefine la realidad urbana, en tanto que los cambios urbanísticos fueron motivados por una mentalidad utilitaria en la arquitectura y el positivismo de la ingeniería. (p.178)

Como consecuencia de estos avances, un gran cambio tendrá lugar en París durante el siglo XIX. Son los *Grands Travaux* de Napoleón III y el Barón Haussmann. Lo que significó, que desde 1853 hasta el fin del II Impero en 1870, se llevó a cabo una agresiva reurbanización del núcleo de la ciudad para convertirla en lo que hoy día concebimos como el París moderno.

Siguiendo el criterio de Quijano (2011) vamos dedicar los siguientes párrafos a enumerar los antecedentes y causas que precedieron las reformas de Haussmann y que motivaron su puesta en marcha (pp. 2-4).

2.3. Antecedentes urbanísticos a los Grands Travaux

En cuanto a los antecedentes de los que hablábamos, comencemos por la necesidad acuciante de ampliar y mejorar las vías de comunicación. El aumento demográfico que experimenta la ciudad se traduce en un aumento del tráfico y un deterioro considerable del acerado y el pavimentado.

Por otro lado, se observó una aglomeración exacerbada de población en el centro de la ciudad. Esto derivó en un acelerado envejecimiento de los edificios. Añadiendo el hecho de que estos inmuebles eran habitados por las clases más desfavorecidas, se antojaba difícil su reparación o restauración. Otro de los antecedentes, de nuevo, producto de una situación en la cual un elevado número de personas se ven comprimidas en un espacio pequeño, es el de las epidemias. París acuciaba un serio problema de epidemias de cólera, dejando, entre 1832 y 1848 más de 20.000 víctimas.

Tampoco podemos obviar del clima de crispación social que se respiraba en las calles de París. Lo cierto es que entre 1789 y 1848, la inestabilidad política era la tónica dominante en Francia, en parte motivada por la actitud revolucionaria del pueblo francés. De este modo, asistimos a casi 4 cambios de régimen distintos en 60 años. La reforma de París nace, entre otros motivos, de una necesidad política de controlar a una masa que cada vez con más frecuencia comenzaba a sublevarse. Según Benjamin (1972) “La verdadera finalidad de los trabajos haussmanianos era asegurar la ciudad central la guerra civil. Quería imposibilitar en cualquier futuro el levantamiento de barricadas en París (...) La anchura de las calles hará imposibles su edificación y calles nuevas establecerán el camino más corto entre los cuarteles

y los barrios obreros” (p.188) Por último, deberíamos tener en cuenta la idiosincrasia y los valores del régimen de Napoleón II, que imprimen su carácter en los trabajos de Haussmann a través de la ideológica y la estética. (Quijano, 2011, pp. 2-4)

Hablamos de ideología, porque se intuye la influencia de los valores que el II Imperio promovía. Por lo general, el mandato de Napoleón III se caracterizó por políticas populistas, como por ejemplo, el aumento del gasto en obras públicas.

Solo con esta políticas se entienden los costosos y arriesgados *Grand Travaux*. En lo estético, porque supone una traducción visual del pensamiento napoleónico. Recuperación de la línea recta y en general un gusto por lo perfecto y ordenado.

2.4. Objetivos de los Grands Travaux

Una vez comentados los antecedentes al plan de reforma de París, vamos a dedicar este apartado para comentar algunos de los objetivos que pretendía Haussmann. Esto es, analizar los cambios que se produjeron en la fisonomía de la ciudad, estudiar el propósito de dichos cambios y determinar de qué manera contribuyeron a solventar el problema para el que se idearon.

Comencemos haciendo referencia al plan de modernización del país que Napoleón III quería acometer. La promesa de elevar la nación francesa a la cúspide mundial nace tras la proclamación del II Imperio. Es en 1852 que el emperador francés pone en marcha los *grands travaux*, apoyándose en la figura del barón Haussmann, precepto del Sena y principal impulsor ideológico del plan urbanístico. El primero de los propósitos de la reforma, tenía que ver con la actividad económica. Y es que, la destrucción casi total del centro de París mediante leyes de expropiación, vendría acompañada de una fuerte especulación inmobiliaria. Esto se traduce en un aumento de las rentas de las viviendas del centro, que acabará trasladando a las clases sociales más bajas a las afueras y atrayendo a una burguesía acomodada. Así, el centro de la actividad económica se traslada al centro. De igual modo, se promueve la expulsión del centro de edificios no representativos como hospitales, cementerios y prisiones. De este modo, se comienza a asociar al centro con la cultura, el comercio y el ocio. (Pizza, 1998)

Otro de los pilares del plan de Haussmann, es la concepción utilitaria del urbanismo. Así, se concibe la ciudad como una “máquina” que cumple determinadas funciones organizativas. Haussmann olvida cuestiones estéticas para ceñirse a un planteamiento funcional urbanista, concibe como la ciudad como una unidad indisociable que debe responder a un propósito pragmático. Se comienza así a imponer una serie de condiciones para la edificación en el nuevo centro de París:

“El objetivo irrenunciable será el mantenimiento de las mismas líneas de fachada, de forma que quede garantizada la continuidad de balcones, cornisas y tejados (...) Por lo general los inmuebles tienen cuatro pisos más la planta baja, con el último nivel superpuesto al de la cubierta, mientras que el frente principal está ocupado por hileras de cuatro o seis ventanas.

Se fija una trama rigurosa, en la que halla una ubicación precisa la puerta central de entrada y los balcones de hierro forjado, en tanto que decoraciones de estuco o de piedra adornan el “telón”, en ocasiones empleando pilares, pilastras y molduras de impronta clasicista.” (Pizza, 1998, pp. 182-183)

El afán de diseñar una ciudad con fines estratégicos se traduce en cambios que sustituyen la fisonomía de las calles. Así, la línea recta, además de ideal de perfección frente a lo desordenado y caótico, supone un método de conexión rápido entre varias comisarías o destacamentos del ejército. Además, las calles se ensanchan por lo que es más difícil levantar barricadas o por contra, se facilita el avance del ejército en caso de posible revuelta o ataque enemigo. Las famosas avenidas y bulevares, no son sino un mecanismo de control de las masas, perfectamente planificado y con una finalidad clara. (Gamarra, 2008)

3. EL INDIVIDUO EN LA CIUDAD DEL SIGLO XIX

3.1. El plan Haussmann como herramienta de control

Continuemos nuestro estudio de la modernidad en el París del siglo XIX acudiendo a un tema que aún está por explorarse en nuestra investigación. Anteriormente, nos ocupábamos de explicar y analizar en qué sentido la modernidad se puede expresar a través de una serie de cambios que se dieron en la ciudad de París, en este caso, relacionados con la materia del

urbanismo. Tras el plan de Haussmann, no hay sólo un ideal estético, sino un afán renovador y un propósito estratégico que estaba cuidadosamente ideado. Así, nuestra pregunta era, ¿En qué sentido los *Grands Travaux* de Haussmann era representativo de la modernidad?

Para responderla, acudimos a los mecanismos propios del plan urbanístico que se podían adherir a la modernidad. Ahora bien, necesitamos explorar otra cuestión de similar importancia. La nueva ciudad de Haussmann, cambiará por completo la manera en la que los ciudadanos se relacionan con el entorno urbano. Este es uno de los grandes tópicos de la modernidad, el individuo en la ciudad del siglo XIX. Así pues, prosigamos a su estudio.

Como punto de partida, tomemos como referencia la opinión pública en torno a los *Grands Travaux* que se mostró reacia y contraria a la demolición del centro histórico de la ciudad. Si queremos hablar de la relación entre ciudad y ciudadano, este es el primer paso. En primer lugar, tengamos en cuenta las críticas de los intelectuales de las épocas: Victor Hugo, Fournel, Zola o los hermanos Goncourt. Hugo acuñó para el prefecto del Sena un apodo que se mofaba de su propuesta estética, "*Attila de la ligne droit*".

En cuanto a Zola (*Lettres Parisiennes, 1872*), poco o nada a favor del nuevo París tenía que decir: "*El Paris de M.Haussmann es una enorme hipocresía, una mentira de un jesuitismo colosal (...) El yeso nuevo, la masilla, el repintado, taponan grietas horribles, ocultando la degradación de las casa, las llagas incurables, el derrumbamiento próximo.*"

Ante las críticas que argumentaban que el casco histórico de París había sufrido pérdidas irreparables, Haussman se defendía en sus memorias, citando constantemente el plan de reforma como "*Transfiguration de Paris*". Lo cierto es que el plan de Haussmann, más allá de su grandilocuencia, acusaba errores gravísimos.

Según Pizza (2017) los motivos que llevaron al odio a los *Grands Travaux* fueron la especulación inmobiliaria, la destrucción de patrimonio arquitectónico o la segregación social, entre otros. (p.128) Una de las críticas más comunes al nuevo trazado, surge a partir de su monotonía. (Fournel, 1865, como se citó en Pizza, 2017) Esta monotonía transforma al ciudadano, teniendo en cuenta su naturaleza artificial y abstracta. El nuevo entorno, aliena y reprime a todo aquel que lo contempla. Tras esta uniforme fisonomía urbana, se encuentra un afán por parte de Haussmann de concebir la ciudad como nivelador social definitivo, al ser una experiencia unitaria para todos los ciudadanos.

Otro mecanismo de control que se intuye en la planificación de Haussmann tiene que ver con la vivienda. Si bien mencionábamos en páginas anteriores las imposiciones que se habían dictado a la hora de planificar los edificios, no hemos comentado de qué manera esto se relaciona con el inquilino. En primer lugar, el aumento de las rentas conlleva que un determinado perfil de ciudadano se instale en las viviendas haussmanianas. Los burgueses serán los que ocupen estas nuevas viviendas. El diseño propio de los inmuebles en su interior promueve una fluidez y mecanización que pronto se instalará en las formas de vida cotidianas de sus habitantes. Así se consigue un ciudadano dócil, manso y destinado a vivir un proceso casi robótico y alejado de la realidad social.

Por otro lado, necesaria mención al nacimiento de otro nuevo fenómeno, fruto del trazado masivo de amplias avenidas: El tráfico en los bulevares. Una nueva forma de experimentar la ciudad nace. La apertura de vías de comunicación entre dos puntos de forma rápida y eficaz promueve una densidad de tráfico - vehículos y personas - que la ciudad no había conocido previamente. Por otro lado, el amplio acerado promueve el fomento de la actividad social y económica, colmándose este de cafés y restaurantes donde pasar el tiempo.

3.2. La importancia de los pasajes

En este nuevo contexto industrial en el que nos hallamos, surgen en la ciudad de París los nuevos pasajes. Concretamente, entre 1823 y 1828, donde se crean alrededor de veinte (Pizza, 2017, p.186). Serán de suma importancia para comprender muchos de los cambios que traerá consigo la modernidad.

De hecho, el nacimiento de los pasajes es producto de esta nueva mentalidad que enlazará el arte y la industria. Benjamin (1980) señala dos condiciones por las cuales estas nuevas construcciones prosperan (pp.173-174) . En primer lugar, coinciden con un auge del comercio textil. Y es que, los pasajes conformaban un espacio ideal para el desarrollo del comercio. Su propósito era facilitar al máximo la comodidad del comprador a través de techos de vidrio y grandes escaparates. El techado de cristal favorece la iluminación natural de día, mientras que para la noche, se comienza a usar la iluminación de gas. Como señala una guía ilustrada de París a la que cita Benjamin (1980) los pasajes era “una ciudad, un mundo en pequeño” (p.174)

Acudiendo a Pizza (1998): “Su consustancial “interioridad” los hace autónomos de los edificios que los albergan, otorgándoles un aura indudablemente onírica, enriquecida por las estructuras de hierro y cristal” (p.194) Los pasajes son un símbolo de esa modernidad decimonónica porque representan lo transitorio en el dibujo de su trazado. Al ser un espacio intermedio, se suprime la sensación de que tenga un principio o un fin. El pasaje se convierte aquí en un umbral, un espacio transitorio, de paso, el cual envuelve al transeúnte con sus encantos sensoriales (Pizza, 1998, p.194)

En segundo lugar, acudiendo de nuevo a Benjamin, debemos atribuir al auge de los pasajes la constante expansión que tuvo en el siglo XIX la arquitectura de hierro y cristal. Como hemos repasado anteriormente en nuestra investigación, la concepción haussmaniana de la arquitectura es plenamente utilitaria. Lo utilitario pasa por lo artificial y transitorio. “Se evitaba el hierro en la construcción de viviendas y se utilizaba en los pasajes, en los pabellones de exposiciones, en las estaciones, edificaciones todas que servían para una finalidad transitoria” (Benjamin, 1980, p.174) Los pasajes, conforman un espacio controlado, destinado a cuestiones mercantilistas, donde la luz se recrea a través el gas y el exterior se vuelve interior a través de unos entramados arquitectónicos construidos con elementos artificiales, el hierro y el cristal. Para Benjamin, será el comienzo de un universo fantasmagórico (Suárez, 2012)

En cuanto a esta forma arquitectónica, más tiene que añadir a la cuestión Pizza (2017) que trae a colación los pasajes como “un proceso de estetización del comercio y a la instauración de nuevas practicas sociales” (p.186) El pasaje es una reformulación del espacio público y de las nuevas formas de venta. Lo primero, debido a su apariencia. Lo que a priori puede ser concebido como un callejón angosto, se nutre de los nuevos avances tecnológicos para invitar al transeúnte. El alumbrado de gas y las fuentes naturales de luz proporcionan al espacio unas virtudes que permiten que su apariencia se muestre cómoda y segura a todo aquel que lo frecuente. En cuanto a las nuevas formas de venta, porque cambia la experiencia del usuario a la hora de adquirir una mercancía.

Como sugiere Pizza (2017) se reemplaza la necesidad por el deseo. Los grandes escaparates suscitan elegancia, grandeza y lujo. La existencia de los pasajes acercó la experiencia de contemplar las mercancías de cerca e incluso poder soñar con su adquisición.

Sin embargo, lo transitorio y novedoso fue lo que terminó acabando con la popularidad de los pasajes, al extenderse en la segunda mitad del siglo XIX por el paisaje urbano los elementos de los cuales gozaban en primicia: El alumbrado, el pavimentado de cemento y en general las construcciones que Haussmann llevó a cabo durante su reforma. Ante este fenómeno, Benjamin no duda en catalogar los pasajes como “catacumbas de la modernidad” (Pizza, 2017, p.188)

3.3. Los paisajes urbanos de París

Hasta ahora nos habíamos centrado en aspectos urbanísticos y arquitectónicos para explicar de qué maneras la modernidad podía expresarse. Pero aún nos queda por averiguar la huella que la modernidad imprimió en el resto de las artes visuales y la literatura. El siglo XIX será el siglo de los realismos. La técnica se ve influenciada por los avances tecnológicos y así, nacen disciplinas nuevas. Será así como surgirán el cine o la fotografía, por ejemplo. El caso más primitivo es el de los panoramas, “gigantescas pinturas circulares con una visión central de 360 grados que los espectadores contemplaban situados sobre una plataforma” (Suárez, 2012) En esta misma línea, aparecen también los dioramas, precedentes del cine. Su inventor, Daguerre daría nombre al primer dispositivo fotográfico, el daguerrotipo. Los dioramas consistían en la aplicación de determinados efectos artificiales sobre una pintura para simular sensación de movimiento. Por último, la fotografía, que surge alrededor de 1840, definitivamente confirmará la fiebre por combinar el arte y la técnica. Este furor se extiende al resto de disciplinas y no tardarán en materializarse a través de distintas formas que no se habían explorado previamente.

Si continuamos indagando un poco más podemos señalar que el precedente del cambio literario se encuentra en la prensa, alrededor de 1824, cuando comienza a desarrollarse el folletín como género. La literatura se transforma de nuevo para acoplarse a las nuevas formas de consumir y a su vez, de producir. El género del folletín nace bajo una serie de circunstancias contextuales que determinan su naturaleza.

En primer lugar, se comienza a notar un aumento de las suscripciones a los periódicos. Como señala Benjamin (1980) hubo entre 1824 y 1846 un ascenso de 47.000 suscriptores a 200.000 suscriptores. (p.39) Podemos atribuírselo a 3 factores determinados: Una considerable bajada

del precio de las suscripciones, la introducción de anuncios y de la novela por entregas. Estos cambios fueron introducidos por el periódico *La Presse*, dirigido por Émile Girardin. (Benjamin, 1980, p.39) El folletín es consecuencia directa de la nueva actitud entorno al consumo de literatura. Nace así una literatura de rápido consumo y que a su vez se produce de manera mecanizada e industrial. La novela por entregas se populariza y el oficio del escritor se convierte en una actividad bien remunerada. No es ningún secreto que Eugène Sue con su *Misterios de Paris* o Alexandre Dumas, amasaron una notable riqueza en los años de bonanza del folletín. Asistimos al nacimiento de los periódicos de gran tirada, que gracias los avances mencionados previamente, podrán permitirse asumir una serie de costes, entre ellos, pagar un sueldo a los escritores. Entre los periódicos mas notables, destacan *Le Siècle*, cuyo director era Dutacq, *Le Journal des Débats*, *Le Pays* o *Le Petit Journal*. (Bernat, Merlo, 2010, p.16) De popular conocimiento era, por otro lado, el elevado salario de Dumas, que cobraría 73.000 francos entre 1845 y 1850 por 18 volúmenes anuales. Por su parte, Sue obtuvo 100.000 francos por sus *Mystères de Paris*. En cuanto a Lamartine, ni más ni menos que 600.000 francos por *Historie des Girondins* (Benjamin, 1980, p.42) Semejante popularidad se veía reflejada en la posición privilegiada que algunos de estos escritores gozaban tras haber cumplido sus metas literarias. En el caso de Dumas, podemos aludir a la numerosa cantidad de obras que firmaba y de las que no tenía autoría o a su carrera política. El primer asunto se explica si tenemos en cuenta el elevado desembolso que realizaban los periódicos por determinadas obras.

La literatura se encarecía y desde la dirección de los diarios se ideó una manera de obtener beneficios seguros. Así, al adquirir los manuscritos, se guardaban el derecho a firmarlos con el nombre de otros autores populares. “Corrió la fabula de que Dumas ocupaba en sus sótanos a toda una compañía de literatos pobres” (Benjamin, 1980, p.43) En cuanto a su carrera política, su popularidad era tal que el gobierno francés le costeó una expedición con propósitos propagandísticos. Por desgracia, la expedición a Túnez supuso fue un despilfarro y un fracaso a partes iguales. Similar caso, aunque con diferente resultado, fue el de Sue. Este fue elegido diputado por el proletariado parisino en 1850. (Benjamin, 1980, p.44)

Ya hemos comentado los efectos de los avances tecnológicos en la producción literaria. Sin embargo, aún nos quedan cosas por decir sobre las formas de consumo en la modernidad del siglo XIX. De nuevo entra en juego la ciudad como una de las piezas de este rompecabezas.

Y es que no podemos entender el nuevo contexto literario sin el papel activo de los lectores en la ciudad moderna del siglo XIX. En París, los *boulevards* eran el epicentro de la actividad urbana, eran los puntos de encuentro, referencias visibles y claras que servían también para organizar a las multitudes. El bulevar acumulaba también la actividad cultural y de ocio. Los ciudadanos se reunirán entorno a los cafés e inevitablemente, la necesidad de estar informados conducirá a una lectura masiva de la prensa en estos establecimientos.

Los nuevos periódicos se acomodan a las costumbres parisinas. A su vez, nacen nuevas costumbres:

“La costumbre del aperitivo...se estableció junto con la llegada de la prensa de bulevar. Anteriormente, cuando solo existían los grandes periódicos serios...no se conocía la hora del aperitivo. Esta es consecuencia lógica de la “crónica parisina” y del cotilleo de la ciudad” (Guillemot,1868, como se citó en Benjamin, 1980)

Es a través del bulevar que el escritor conseguirá abrirse a la nueva mentalidad del siglo XIX y con la que tendrá que lidiar su generación. Y es así como, una vez familiarizada el escritor con su entorno, comienzan a popularizarse las *physiologies*. Benjamin se referirá a este fenómeno como “literatura panorámica” (Suárez, 2012) Y es que paralelo al auge de estas nuevas formas artísticas que se aprovechan de los avances tecnológicos, las disciplinas tradicionales comienzan a realizar un ejercicio similar. La representación de la realidad cotidiana con la mayor fidelidad posible se traduce en estas *physiologies*, obras que se escriben de forma conjunta y que tratan de hacer un retrato de la sociedad moderna. Ya de por sí, el nombre del subgénero acusa la tendencia decimonónica de acudir una y otra vez a las ciencias naturales.

Y es que, la *fisiología* es la “Ciencia que tiene por objeto el estudio de las funciones de los seres orgánicos” (Real Academia Española, 2014, definición 1) Destacamos "*Le Diable à Paris* o *Paris et les parisiens*, *Le livre de Cent-et-Un* y *Les Français peints par eux-mêmes*. Como apunta Benjamin (1980) su gran esplendor ocurrió alrededor de 1840 (p.49)

Estas obras contenían ensayos, descripciones de la ciudad y las tipologías de habitantes con el fin de conformar un retrato para la posteridad. Destacan las colaboraciones de los caricaturistas Gavarni y Honoré Daumier.

3.4. Fisiologías del flâneur

Llegados a este punto, nos parece fundamental hablar de la figura del *flâneur*, que conformará el arquetipo urbano definitivo de finales de siglo en París. El *flâneur* o *paseante* es la figura sobre la que todos los temas mencionados anteriormente confluyen, para dar lugar a un tipo de ciudadano concreto, sobre el que actúan los cambios que traerá consigo la modernización de la sociedad y la reestructuración urbana. Así pues, comencemos definiendo lo que es un *flâneur*: La palabra, deriva de *flânerie*, cuya traducción más aproximada en castellano es “vagabundeo, o callejeo”. La actividad de la *flânerie* consiste en deambular sin sentido o propósito alguno por las calles. Este acto, comienza a ser cada vez más frecuente en el París posterior a los *grands travaux*. Como se ha comentado en varias ocasiones, la apertura de grandes vías y avenidas promueve un aumento del tráfico urbano y con esto, surgen las masas urbanas. El *flâneur* es la víctima de todos los procesos industriales y sociales que trae consigo la modernidad y representa al inadaptado o marginado. Sin embargo, sucede un fenómeno particular y es que, lejos de alejarse o apartarse de la sociedad, el *flâneur* se refugia en las masas para pasar desapercibido. De esta forma, el *paseante* comienza a infiltrarse entre las multitudes y a observarlas. Pizza (2017) se refiere al acto de observar del *flâneur* como un acto peculiar:

“La practica de la toma de distancia es esencial para que el flâneur/pueda experimentar un estar simultáneamente "dentro y "fuera": desde el interior y el exterior de la masa de ciudadanos que pulula por los bulevares, así como de las dinámicas más amplias de la vida parisina de su siglo. El flâneur observa y escucha, lee (piedras y publicaciones), produce (textos y también dibujos).” (p.180)

Al distanciarse de esa sociedad por la que se siente rechazado, el *flâneur* puede escapar de cualquier tipo de tipificación social. Así, comienza a toparse con distintas tipologías urbanas y ambientes dispares: “*Navega por todo el territorio urbano, atraviesa diferentes barrios, se encuentra a sus anchas entre prostitutas y damas de la aristocracia*” (Pizza, 1980, p.195)

Y pese a que asociemos al *flâneur* con las avenidas, los boulevards y las masas, hay un espacio urbano que define y representa la dualidad del *flâneur*; concretamente, el pasaje. Y es que como se mencionó en anteriores líneas, el pasaje representa *una inextricable ambigüedad: la de ser al mismo tiempo un interior y un exterior, calle y casa, publico y*

privado. (Pizza, 1980, p.192) La idea de que el pasaje sea un espacio intermedio, un “umbral” entre dos puntos se identifica con la actitud del *flâneur*; que pasea sin rumbo, sin principio o final. Una vez los pasajes desaparecen del panorama urbano parisino, el flâneur debe refugiarse en otros espacios. Así, comienza a frecuentar las aceras de las calles, un espacio simbólico que representa el límite entre dos tipos de sociedades. En el acerado, el peatón, la masa o la multitud, una sociedad que transita a pie. En el pavimento, los cada vez más frecuentes vehículos, símbolo de una sociedad industrializada y robotizada:

“La experiencia del flâneur "en la" calle podría considerarse también concreción física, representación icástica de una verdad espiritual. Por lo demás, el cordón que separa la superficie peatonal de la del tráfico rodado constituye un área residual, una frontera a la que se ve constreñido nuestro "paseante", entre la irrupción incontenible del tráfico automovilístico y la difusión generalizada del sistema capitalista del comercio, ambos letales para un tipo urbano en vía de declive y en trance de desaparecer para siempre.” (Pizza, 1980, p.195)

La actividad del *flâneur* representa el cambio en las dinámicas urbanas también. El inevitable avance de la sociedad capitalista traerá consigo nuevas actividades y así las masas se movilizarán de manera organizada con un interés mercantilista. Se abandona el motivo lúdico que pudiera haber tenido en algún tiempo pasado la actividad de pasear por la ciudad y se sustituye por un propósito concreto:

“No será difícil observar al flâneur como alguien que juega y se entretiene, pues de hecho es la figura del ocio llevada al último extremo del farniente, tal y como se consignó el verbo flâner en la jerga parisina del primer capitalismo: «hacer nada», ir de acá para allá perdiendo el tiempo, establecer una conexión entre el tiempo y el espacio fundada en nada más que su gasto inútil.” (Gonzalez, 2016, p.239)

La *flânerie* nace como respuesta a esto. El *flâneur* además sufre una alienación en dos frentes. En primer lugar, alienado respecto a una sociedad cambiante en la que no encaja. Pero por otro lado, sufre una alienación respecto a sí mismo. El flâneur, era capaz de amoldar su personalidad a las masas y en cierto modo, podía sentirse identificado con ciertos

ambientes. Sin embargo, la rápida transformación de la sociedad le sorprende y deja de reconocerse en estos ambientes en los que anteriormente cuajaba. (Pizza, 1980, p.196)

El *flâneur* adopta una posición contraria a los altos ritmos que se imponen en la sociedad y los sustituye por paseos sin rumbo y una actitud de bajo perfil. En contraposición al aprovechamiento máximo del tiempo, el *flâneur* opta por ser improductivo (Pizza, 1980, p.196) Otra de las características del *flâneur* es su habilidad para devolver a la ciudad el ambiente laberíntico que la caracterizaba antes de la reforma de Haussmann. A través de la infiltración entre las masas, el *flâneur* recupera la sensación de extravío que pudo haber tenido deambulando por el París anterior a 1850. El *flâneur* se ampara en sus hábitos para abstraerse en la sociedad mercantilizada, negando la actitud de moverse con un propósito y sustituyendo por el deambular sin sentido. (Pizza, 1980, p.198)

Asociado al *flâneur*, encontramos la figura del *dandy*. El *dandy*, sin embargo, tiene una estatus en la sociedad, pues es aquel que dicta la moda y el modelo de referencia. El *dandy*, al igual que el *flâneur*, necesita que las masas existan, pero a diferencia de este, que se sumerge entre ellas, el *dandy* busca distinguirse del resto y por ello, cuida su apariencia y tiene adeptos seguidores que le idolatran como modelo a seguir. (Pizza, 1980, p.201)

4. BAUDELAIRE Y LA MODERNIDAD

A estas alturas de la investigación consideramos de vital importancia destacar la figura de Charles Baudelaire, pues es otro de los pilares fundamentales sobre los cuales nuestro trabajo se cimienta. Baudelaire, la modernidad y la ciudad de París, forma un conjunto inseparable. Su obra y su pensamiento estético y crítico, no podrían existir sin el París del siglo XIX. De la misma forma, nuestra concepción de la modernidad no puede entenderse sin la obra de Baudelaire ni el París decimonónico. Así, vamos a tratar de desgranar el papel del poeta francés en el asunto y analizar de qué manera su figura y su obra están ligados al resto de cuestiones que hemos tratado a lo largo de nuestra investigación.

4.1. Baudelaire, el poeta flâneur

Si algo podemos señalar con total seguridad, es que Charles Baudelaire (1821-1867) representará el ideal de poeta urbano en el siglo XIX. Sus temas, su estilo y su pensamiento están relacionados con la modernidad y el espacio urbano de forma indisoluble. Si tuviésemos que señalar el tema principal de su obra, podríamos acudir a Pizza (2017) que señala que la principal preocupación de Baudelaire es averiguar “cómo el arte puede eclipsar a la Angustia” (p.25)

El *spleen* o *angustia* no son sino la sensación que el poeta acusa al conflicto entre urbe moderna y la alienación que esta produce en el individuo. (Pizza, 2017, p.26) El *spleen*, puede también entenderse como una sensación de melancolía que busca en el pasado. Ese pasado, es el París que Haussmann destruyó. El presente es motivo de horror para Baudelaire y es por ello que recurre con tanta asiduidad a personajes, ambientes y situaciones terroríficas. A menudo la ciudad en Baudelaire es tenebrosa y oscura. También acude Baudelaire al día. La luz diurna expone la falsedad de una sociedad con unos valores que pronto entrarán en quiebra. A su vez, la noche es paraíso de los desterrados y los reprimidos, que se refugian en la oscuridad para liberar sus opresiones. (Pizza, 2017, p.27)

Por otro lado, Baudelaire, que asistió al fin del Romanticismo, retoma muchos de los tópicos románticos y los relaciona con la nueva estética de la modernidad.

Baudelaire será, a su modo el nexo de unión entre dos estilos muy diferentes: El idealismo romántico y el materialismo realista.

¿Cómo se traduce esto en la poesía de Baudelaire? Por un lado, acude a la relación con la naturaleza que el poeta romántico establece, pero la traslada al espacio urbano. (Julia Manzano Arjona - Poesía y filosofía, s. f., p. 104) Baudelaire, recoge el culto a la naturaleza para sustituirla por lo artificial. Lo cierto es que Baudelaire rehuye de la concepción romántica de la naturaleza. También rehuye del arte como imitador de la naturaleza, por lo que se refugia en la ciudad, que representa lo artificial (Díaz, 2017, p.27) La obra de Baudelaire tiene como tema principal el espacio urbano porque este es clave para entender el cambio en la sociedad del siglo XIX, una sociedad que Baudelaire retrata en sus poemas, como si de un fisiólogo se tratara. Sin embargo, no comparte con estos su afán tipificador, sino más bien su espíritu observador. Así, Baudelaire centra su atención en lo nuevo, en lo imprevisto, canta a personajes anónimos de la vida cotidiana, retrata la vida común (Díaz, 2017, p.28) El poeta ilustra una sociedad que evoluciona a un ritmo acelerado y en decadencia. Esta sociedad se materializa en la multitud, la masa. Y así, Baudelaire, *dandy*, se muestra como un héroe ante esta decadencia.

París comienza a introducirse en la poesía de Baudelaire a través de sus *Tableaux Parisiens*. Esta serie de poemas, publicados entre 1857 y 1860 aparecerían más tarde en su obra capital, *Les Fleurs du Mal*. En esta colección, Baudelaire ilustra unos ambientes fantasmagóricos, decadentes y ruinosos:

*"Por entre los rincones de las antiguas urbes,
donde, incluso el horror, con hechizos da vueltas,
yo acecho, a mis humores fatales obediente,
a encantadores seres, singulares, decrepitos." (Baudelaire, 1868, p.353)*

El desasosiego y la angustia que se observan en la relación entre la sociedad moderna y Baudelaire también se puede comprobar si tenemos en cuenta la consideración hacia la poesía que existía en el siglo XIX. El siglo del materialismo olvidará la lírica para centrarse en la novela, de carácter realista mayormente.

El poeta flaneur se identifica con una figura como la de la prostituta, que aúna dos cualidades en sí misma, la de vendedora y a la vez de mercancía. Por su parte el flâneur cumple la función de espectador y espectáculo frente a las masas. (Pizza, 2017, p.30) También recupera Baudelaire, aunque imprimiendo su estilo propio, la concepción romántica del París del siglo XVII. Este París es un lugar donde confluyen los males, la depravación y la inmoralidad.

4.2. Pensamiento estético

En cuanto a su pensamiento estético, cabe decir que Baudelaire es el iniciador de una sensibilidad que a día de hoy aún perdura. Lo primero que podemos mencionar, retomando la idea del dandismo, es como Baudelaire, desde su afán por ser original, se ampara en una concepción estética de lo místico e universal. Gran parte de su obra, pese a ser recordado por ser un poeta oscuro, tiene como propósito recuperar esa inocencia que se ha perdido tras la decadencia de la sociedad.

Su concepción del arte se basa en el rechazo al realismo, entendido como la corriente artística que predominaba a mediados del siglos XIX. Por otro lado, teniendo en cuenta que lo artificial supone para el la verdadera naturaleza, antepone aquello que considera verdadero a lo que se considera bello. (Gómez, 2005, p.2) Así, la naturaleza no puede ser creada poéticamente, sino que debe ser imitada. Sin embargo, Baudelaire se separa de la pintura o la fotografía como disciplinas artísticas, puesto que en ellas, el artista deja de sentir y se limita a pensar. (Gómez, 2005, p.3) El poeta francés se enmarca dentro del Romanticismo, pero rechaza la forma en la que se concibe tradicionalmente. Del Romanticismo tomará la sensibilidad y la exaltación de las pasiones humanas. Sin embargo, Baudelaire tendrá en cuenta la angustia que el progreso causa en el individuo y los cambios constantes de un mundo en el que no se siente cómodo. Así, algunos de los temas románticos por antonomasia que recupera para darles un giro personal serán el tópico del *paraíso perdido*, la insatisfacción del ser humano o la recuperación de lo exótico en contraposición con la monotonía del ahora. De nuevo, volviendo a su condición de *dandy*, la rebeldía y la blasfemia y por ultimo, lo fantasmagórico, que se aprecia en la vida cotidiana. (Gómez, 2005, p.3)

Hemos comentado antes su concepción supernalista del arte, pero, ¿Qué significa esto? Pues bien, acudiendo a Gómez (2005) podemos tener una visión más clara de lo que esto significa: “*El arte ni imita ni reproduce la Naturaleza, sino que la obra es el resultado de una organización subjetiva, de una visión interior. La obra de arte responde a una labor de idealización que transforma lo natural en “supranatural”*” (p.3)

Baudelaire se muestra por otro lado un detractor del academicismo, en tanto que este constriñe la creación poética y la reduce a una serie de normas. De esta forma, lo Bello no puede apreciarse sino mediante la admiración y la ingenuidad. También rechazará Baudelaire los formalismos, pues la forma, destruye el poder revelador del arte. (Gomez, 2005, p.5) Continuando con su pensamiento, de notable importancia es la obra *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863) Aquí deposita más de su teoría de la dualidad del arte. Para el poeta, dos componentes forman parte de lo Bello: Lo eterno e Ideal, por un lado y lo temporal e histórico. En relación con la dualidad del arte, Baudelaire también desarrolla una teoría de correspondencias, en este caso, entre lo material y sensible y lo eterno. (Gómez, 2005, p.5)

4.3. Pensamiento crítico de Baudelaire

Muy acorde a su visión artística y estética, es su concepción de la crítica. Baudelaire concibe la crítica como una “labor de meditación para intentar comprender el efecto que la obra produce en la sensibilidad y el espíritu del espectador” (Gómez, 2005, p.8) La crítica, según Baudelaire, tendrá la labor de descifrar la impresión espiritual que provoca el mensaje de la obra en sí mismo. Baudelaire llevó a cabo una prolífica carrera como crítico de arte y fueron celebres sus ensayos para los *Salons* de la Academia. Estos ensayos, nos vienen muy a mano para descifrar el pensamiento de Baudelaire a lo largo de los años, pues en cada uno de los diferentes *Salons* existe una visión distinta de la crítica por parte del poeta. Así, mientras que en el *Salon* de 1845 y 1846 el crítico de arte se muestra muy comprometido con el labor y expone fervientemente sus ideas, en el *Salon* de 1859, percibimos a Baudelaire mucho menos preocupado por esta cuestión, centrándose más en otros temas. (Gómez, 2005, p.9)

En conclusión al apartado, podemos enumerar una serie de cualidades que caracterizan a los trabajos críticos de Baudelaire. Para ellos, acudimos de nuevo a Gómez (2005):

- Defensa de una poesía centrada en la expresión y la búsqueda de la Belleza
- Exaltación del trabajo del artista y la imaginación por encima de la pasión que somete a la obra de arte
- El artista debe abrirse a numerosos temas, no estancarse en el arte como expresión del misterio de la vida
- La poesía no puede ser científica, pues sus objetivos son extracientíficos.

(pp.10-11)

5. ENTENDIENDO LA MODERNIDAD A TRAVÉS DE BENJAMIN

La labor de Walter Benjamin descifrando el significado de la modernidad fue de una importancia capital y su influencia perdura a día de hoy. Gran parte del propósito de este trabajo, nace de la increíble labor casi detectivesca que Walter Benjamin realiza analizando el papel de Baudelaire y París en la concepción de la modernidad en el siglo XIX. Así pues, dediquemos las siguientes líneas a desgranar el trabajo de Benjamin.

En primer lugar, debemos decir que partimos de Benjamin como pivote central de la investigación, puesto que Benjamin, pretende elaborar una teoría de la modernidad. Así, se fija en Baudelaire para ello. De igual forma, y a una escala mucho menor, nosotros nos fijamos en el trabajo de Benjamin para vertebral nuestro trabajo. Pese a tomar a Benjamin como modelo a seguir, hemos obviado su visión marxista de la modernidad. Así pues, Benjamin realiza, en primer lugar una labor periodística, casi un trabajo de campo. Se involucra en el contexto histórico y nos detalla algunas cuestiones como era el contexto de los *chiffonniers*, el impuesto de los vinos, o la *flanerie*. Acudiendo a Valdetaro (2000): “*Su tarea será encontrar esas “correspondencias” entre lo antiguo y lo moderno, el “eterno retorno de lo sempiterno” en lo nuevo, en la producción de mercancías como fantasmagoría.*” (p.87)

Cabe mencionar que la obra de Benjamin se caracterizó por el análisis materialista del arte y la tecnología, y sus derivaciones sociales, políticas y culturales. (Valdetaro, 2000, p.88) Es así que Benjamin acude a Baudelaire en la modernidad, porque esta es la época en la cual el arte comenzará a ser reproducido de manera tecnológica de manera masiva. Benjamin estudia el fenomeno por el cual, a partir de la reproducibilidad del arte, la obra adquiere dos tipos de valores al ser recibida. En primer lugar, un valor exhibitivo, y por otro, un valor cultural. A su vez, la tecnología favorece un distanciamiento técnico entre el productor y el espectador, que produce un “shock perceptivo”. De esta forma, se produce un desdibujamiento entre el recogimiento y la diversión. (Valdetaro, 2000, p.88)

Walter Benjamin incide a su vez, en las nuevas formas literarias, refiriéndose a la literatura de folletín y el avance tecnológico en la prensa. También, se fija en cómo cambia la relación con el lector a partir de esto. Llega así Benjamin a uno de los temas de la modernidad por antonomasia, la experiencia de la vida urbana. Así, acude a temas como el surgimiento de un público masivo que nace con los nuevos formatos, la ciudad como escaparate, o la *flanerie*. Benjamin se considera un *flâneur tactil* pues, como señala Valdetaro (2000) :

“La mirada del flâneur a que apunta Benjamin no es la mirada lineal y unidireccional del ojo que lee, sino que se asemeja más bien a una mirada que navega por la superficie porosa de los objetos, con lo cual podríamos decir que, en Benjamin, también lo óptico adquiere características táctiles. “ (p.90)

Por otro lado, señala Benjamin que la reproducibilidad del arte la desacraliza, anula la distancia entre su existencia y la del espectador. También acude a los pasajes para elaborar su teoría de la producción de imágenes. Así, analiza la ciudad cambiante del siglo XIX y los cambios arquitectónicos del París de Haussmann:

“Su análisis estaba emplazado en un contexto más amplio que consistía en un examen concreto de la producción de las imágenes, y no sólo en la fotografía, la litografía, o el cine, sino también en los espejos, en el alumbrado urbano y en materiales de construcción como el hierro y el vidrio”. (Valdetaro, 2000, p.90-91)

Como vemos el análisis materialista de Benjamin es palpable, y de esta forma, Benjamin señala que el arte que se masifica, pierde su autenticidad, o como el la llama, “atrofia del aura”. Continúa Benjamin con el concepto de shock, que explica como una “disrupción de los sentidos” que sufre el hombre urbano, al encontrarse con lo distinto. (Valdetaro, 2000, p.91) Por último, nos queda analizar los textos de Benjamin analizando a Baudelaire en su ensayo *París, capital del siglo XIX* . Aquí, elaborará una teoría de las muchedumbres, en la cual destacará como se puede desintegrar la capacidad de experimentar por las transformaciones que genera en la percepción la transformación urbana.

6. CONCLUSIONES

Una vez expuesta nuestra investigación, ¿Qué conclusiones podemos obtener de todo lo que hemos trabajado? En primer lugar, teniendo en cuenta las fuentes a las que hemos acudido, hemos podido verificar que la modernidad nace gracias a un proceso mediante el cual los avances tecnológicos contribuyen a que la sociedad se redistribuya, se organice y comience a moverse por una serie de intereses mercantilistas y capitalistas. Así, surge el elemento diferencial, la ciudad. Y en nuestro caso, hemos estudiado la importancia del París decimonónico en todo este proceso, pues no fue una más, sino que como hemos estudiado, fue la primera en actuar en dicho proceso. ¿Como influyó en la modernidad? Pues bien, ahora debemos tener en cuenta la reforma de Haussmann. La reforma de Haussman, se explica desde dos vertientes: En primer lugar, es producto de los avances tecnológicos, per por otro lado, juega un papel decisivo en la conformación de una nueva sociedad. Esto lo consiguió a través de una serie de mecanismos urbanísticos de control que ya hemos mencionado, mediante los cuales, se produjo un cambio social notable.

En segundo lugar, nos queda la intervención de Baudelaire. Como se ha mencionado, Baudelaire es necesario para entender cómo esta modernidad se tradujo a otras formas artísticas. En este caso, la poesía. La influencia de la obra de Baudelaire es tal, que no se entiende la concepción moderna de París sin su figura y su labor en todo el proceso.

Por último, recogemos el testigo de Walter Benjamin, al que consideramos encargado de concebir la idea de aglutinar todas las ideas que a priori podrían parecer dispersas, para elaborar una teoría de la modernidad. Para ello, se apoya en el personaje definitivo de la época que estudia, y analiza los cambios que se produjeron, relacionándolos, siempre, con su visión materialista del arte.

7. **BIBLIOGRAFÍA - DESORDENADA**

LIBROS

- Baudelaire, C. (2010). *Las flores del mal* (13.a ed.). Cátedra.
- Baudelaire, C., & Alba, J. A. M. (2005). *Pequeños poemas en prosa*. Cátedra.
- Benjamin, W., & Aguirre, J. (1980). *Poesía y capitalismo*. Taurus.
- Pizza, A. (2017). *Habitantes del abismo : literatura, arte y crítica en el París de Baudelaire*. Ediciones Asimétricas.
- Pizza, A., Aragón, D., Pla, M., & Torres, M. (1998). *Londres-París 1841–1909*. UPC
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.).

TEXTOS

- del Aguila Gómez, J. M. (2005). Las Ideas Estéticas en Baudelaire. *A parte Rei (Revista de Filosofía)*, Mayo.
- Díaz, I. O. P. R. EL IRRACIONALISMO, LA MODERNIDAD Y LA CIUDAD EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE BAUDELAIRE.
- Gamarra, G. BENJAMIN Y PARÍS.
- González, D. L. (2016). *El "Ennui" en la escena revolucionaria. París, 1830-1848* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid)
- Ramos, D. Q., & de Mijas, I. S. (2011). Causas y consecuencias de los Grands Travaux de Haussmann en París. *Clío: History and History Teaching*, (37), 1-17.
- Rodríguez, M. (1996). Baudelaire, el romanticismo y la modernidad. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, (3), 117-128.
- Suárez, M. L. (2012). París: mito de la modernidad. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*.
- Valdetaro, S. (2000). Lo urbano como experiencia sobre la modernidad: Baudelaire según Benjamin.

ARTÍCULOS WEB

- Julia Manzano Arjona - *Poesía y filosofía*. (s. f.). Recuperado 7 de septiembre de 2022, de http://logicae.usal.es/julia_manzano/poesia9.html