

“EL MAL COMO VÍA DE RETORNO A LO BELLO: DOS INTERPRETACIONES DE LAS FLORES DEL MAL”

Verónica Fryga – Nadia Segovia – Paula Soliani - María de los Ángeles de Rueda
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Historia del Arte VI

Resumen

La siguiente investigación indagará en los recursos plásticos, retóricos y simbólicos presentes en dos versiones de la obra literaria “Las Flores del mal” de Charles Baudelaire (1821), ambas encuadernadas por Charles Meunier (1865) durante el siglo XIX. Para ello, se tomarán dos láminas de cada versión: la primera titulada “La destrucción” ilustradas por Carlo Schwabe esboza los poemas del poeta maldito de forma enérgica, sombría e incluso satánica; mientras que la segunda titulada “Frontispicio” grabada e ilustrada por Félix Bracquemond traza una estética oscura, audaz y espontánea.

El escenario en que se inserta la obra de Baudelaire es en sí mismo un espacio decadente, agitado por las convulsiones de un fin de siglo que genera incertidumbre, conmoción y profunda melancolía, en dicho contexto aparece el recurso del libro. La obra literaria acompañada por múltiples imágenes encarna los sentimientos y pensamientos de la época, impactando en el imaginario colectivo casi como un arma de fuego que destruye todo, pero genera utopías y nuevas esperanzas apoyadas en el sentido de trascendencia que subyace en las imágenes.

Abstract

The following investigation will investigate the plastic, rhetorical and symbolic resources present in two versions of the literary work "The Flowers of Evil" by Charles Baudelaire (1821), both bound by Charles Meunier (1865) during the 19th century. To do this, two sheets of each version will be taken: the first entitled "The destruction", illustrated by Carlo Schwabe outlines the poems of the cursed poet in an energetic, somber and even satanic way; while the second entitled "Frontispiece", engraved and illustrated by Félix Bracquemond traces a dark, bold and spontaneous aesthetic.

The scenario in which Baudelaire's work is inserted is in itself a decadent space, agitated by the convulsions of a turn of the century that generates uncertainty, commotion and deep melancholy, in this context the resource of the book appears. The literary work, accompanied by multiple images, embodies the feelings and thoughts of the time, impacting the collective imagination almost like a firearm that destroys everything and, in turn, generates utopias and new hopes supported by the sense of transcendence that underlies the images.

Palabras clave: simbolismo, flores del mal, ilustración, grabado, decadentismo.

En 1857 Charles Baudelaire publica en París la recopilación de su obra poética bajo el título “*Las flores del mal*” luego de catorce años de espera y cinco meses de proceso editorial debido a la obsesión correctora del artista. Los poemas no solo esbozan el retrato de su propia vida turbulenta, sino que ponen de manifiesto el *decadentismo* presente en la sociedad burguesa de la época. Por esta razón, poco después de la publicación fue acusado por el gobierno francés de atentar contra la moral pública, política y religiosa; calificando su obra como “un hospital abierto a todas las demencias del espíritu y a todas las podredumbres del corazón” (Mogollón; 2018). A consecuencia de esto, el poeta fue multado y seis de sus poemas fueron eliminados de las ediciones posteriores, la censura no logró

levantarse hasta el año 1949. Inicialmente contenía 151 poemas articulados por capítulos, el primero de ellos dedicado al lector abría las diferentes secciones: Spleen e Ideal, Cuadros Parisinos, El vino, Las Flores del Mal y por último La Muerte.

Al margen de la controversia, la obra de Baudelaire ha horado profundo en la producción artística del siglo XIX; considerándola el libro más novedoso e influyente de la época, por instaurar una estética abordada por el romanticismo y el movimiento simbolista. La innovación recayó principalmente en los temas basados en conceptos como la búsqueda de la belleza ideal, la afirmación del yo a la libertad, la huída de la realidad nefasta, la rebeldía, la entrega a las pasiones, lo morboso, la perversión y la difusión del concepto del “*Spleen*”. Este término refiere a un estado melancólico del ser, asociado con la teoría fisiológica de los cuatro humores cardinales o fluidos del organismo: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra; se creía que el equilibrio de dichos fluidos repercutían en la salud del individuo. Para Baudelaire el *Spleen* va más allá de estos conceptos y adquiere un sentido de hastío existencial producto de la ausencia de estímulos, desinterés e incluso sensación de muerte, coincidiendo con la tensa situación socio política que atravesó el siglo y repercutió sobre la mirada de muchos artistas y poetas tildados de malditos.

Tomando como punto de partida lo recién expuesto en primera instancia abordaremos el contexto histórico del siglo XIX en donde el soporte libro aparece como dispositivo de difusión de ideas y formación del gusto estético. Atendiendo a los conceptos de decadentismo y simbolismo, pensando a éste último como el principal movimiento literario y pictórico que tiene su apoyatura teórica en Las flores del Mal y por lo tanto, funciona como columna vertebral de ambas versiones ilustradas. Para ello recurriremos a fuentes directas e indirectas: material de archivo disponible en bibliotecas virtuales de cada Museo, bibliografía propuesta por la cátedra y artículos referentes al tema. En segunda instancia se analizará comparativamente la lámina del “Frontispicio” perteneciente a la versión de 1861 ilustrada y grabada por Félix Bracquemond con la obra que ilustra el poema “La destrucción” realizada por Carlo Schwabe en 1900. Se tendrá en cuenta el método de la ilustración y el grabado como recursos plásticos utilizados, los aspectos formales, la puesta en página y la iconografía e iconología de las mismas. A su vez, se hará énfasis en la personalidad de Charles Meunier quien encuadernó ambas versiones estableciendo a partir de él un nexo conductor entre ambas obras.

PARTE I Contexto Histórico: Las flores del mal y su nexa con el simbolismo y el decadentismo

Las Flores del Mal se inserta en dos principales corrientes de pensamiento presentes en la época: el decadentismo y el simbolismo; aunque también mantiene correspondencias con el romanticismo.

La versión ilustrada por Carlo Schwabe atiende a una estética simbolista; mientras que los grabados de Bracquemond mantienen aún aspectos románticos, pero también opera mediante símbolos específicos. La encuadernación de ambos es decorativa, responde a uno de los principales rasgos del simbolismo: la búsqueda de lo bello en sí.

En términos de Lucie Smith el simbolismo fue uno de los movimientos literarios más importantes de finales del siglo XIX, se originó en Francia y Bélgica y su apoyatura teórica aparece en un manifiesto publicado en 1886 por Jean Moréas donde expresa que el mundo es un misterio para descifrar y es el poeta u/o artista quien debe trazar las correspondencias ocultas que unen los objetos terrenales con lo transcendental e intangible. El movimiento simbolista está asociado principalmente a la literatura, pero se ha extendido a todas las artes (Smith; 1991).

Otros teóricos afirman que el movimiento pudo haber tenido sus orígenes en la obra Las flores del mal de Baudelaire y en los escritos de Edgar Allan Poe; la estética simbolista fue desarrollada por Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine en la década del 70' y para los 80', había atraído a toda una generación de jóvenes artistas cansados de las corrientes realistas. Entre sus rasgos principales los simbolistas tenían especial interés por el ocultismo, el misticismo y el hermetismo; cabe mencionar que el conocimiento de lo oculto

se revelaba solo a unos pocos privilegiados, por esta razón reinaba cierto esnobismo intelectual y social dentro de los grupos. El culto al “dandy”, al cual Baudelaire adhirió y fomentó producía más que un exótico personaje; el decadentismo, el dandismo y el esnobismo pueden asociarse con una intención de rechazo, mostrando una visión negativa del clima emocional del simbolismo; ésta era su manera de oponerse al avance de la modernidad y a temas como el moralismo, el racionalismo, el materialismo, la industria y el consumo desmedido que prevalecía a finales de siglo diecinueve.

Por otro lado, el decadentismo originado en Francia emerge como corriente filosófica y artística; principalmente literaria; su carácter irónico y crítico pone de manifiesto un sentimiento finisecular, en donde el concepto del *Spleen* es clave para comprender el profundo estado de melancolía que abarcaba todo. Arremetían contra la moral y las costumbres burguesas buscando la evasión de la realidad cotidiana, enalteciendo el heroísmo individual y explorando regiones más extensas de la sensibilidad. También destacaba el gusto por lo artificioso y lo exagerado, lo moderno es pensado como hostil al símbolo, por ello renuncian a la idea de progreso en términos materiales; inclinándose por lo trascendental, frente a la crisis existencial vigente se da una indagación de lo espiritual desde el arte. Detrás de las formas se concibe otro orden de significados, el símbolo existe por derecho propio e influencia el entorno afectando todo, produciendo efectos no predecibles. La síntesis aparece en oposición al análisis, es un esfuerzo para combinar elementos del mundo real, incluso prestado de otras disciplinas artísticas a fin de producir una realidad diferente y autosuficiente.

La emergencia del libro como medio de difusión y comunicación de las ideas.

Siguiendo a Cavallo y Chartier sabemos que la historia de la lectura se dio con mayor fuerza entre los XVI y XIX; las prácticas de lectura emergieron durante las revoluciones históricas, inscribiéndose dentro de los vínculos con la cultura de coyunturas de alfabetización en la actividad editorial, en el comercio de librería y en el mercado del libro.

En el ámbito lingüístico o cultural, la lectura constituía el centro de un proceso histórico, donde los lectores y escritores se veían obligados a soslayar las censuras de la Iglesia y los Estados que pretendían poner trabas en la difusión de ideas consideradas “peligrosas” para la autoridad católica y para los soberanos; tal es el caso de *Las Flores del Mal*. La primera transformación de las prácticas de lectura en la Edad Moderna fue meramente técnica, los modos de reproducción de los textos y de elaboración del libros, anteriormente copiados a mano, pasaron a ser resueltos por la gráfica; en base a ello, se instauró una jerarquización de los formatos, que distinguía entre libro de gran formato, libro universitario o de estudio; libro humanista más maleable y en formato mediano y por último el libro libellus, portátil, de bolsillo de cabecera (Cavallo y Chartier; 2001).

“Al llegar el siglo XIX, la historia de la lectura entra en la sociología de las diferencias; aparecieron códigos de lectura, que atendían a sus propias reglas y límites y pretendían producir efectos, dictar una postura, obligar al lector, otros eran coactivos y subvertidos, venían dados por la imagen, la cual solía acompañar al texto impreso e instruí un protocolo de lectura que debía anunciar con otros signos, pero dentro de una misma gramática o bien ayudar a ver en un lenguaje específico lo que la lógica del discurso carecía de fuerza para mostrar, la ilustración es la encargada de guiar a la interpretación despegada de la letra donde es la creadora de su propio espacio” (Cavallo y Chartier; 2001: 120).

Teniendo en cuenta esta cita, podemos afirmar que ambas versiones ilustradas atienden a este principio sociológico de la lectura apelando a la incidencia sobre el imaginario colectivo, no para imponer una única interpretación de los hechos narrados, sino para ofrecer una imagen más acertada de lo que se intenta transmitir. A continuación veremos cómo funciona este recurso en las dos versiones analizadas.

PARTE II: Las flores del mal: dos interpretaciones atípicas

La primer versión fue producto de una elaboración conjunta entre Charles Baudelaire, quien todavía vivía, el encuadernador Charles Meunier, el editor Auguste Poulet-Malassis y el grabador Félix Bracquemond. Se trata de un ejemplar completo con la faltante lámina de “Feurs” y “Captieux”, todas las láminas poseen la marca de Premier. La encuadernación está colocada en una caja tabernáculo firmada por Charles Meunier y consta de un retrato de Baudelaire grabado al agua fuerte por Bracquemond y de dos dibujos originales del mismo para el Frontispicio. También posee dos estados totalmente diferentes del Frontispicio al agua fuerte y una carta dirigida por el Bracquemond a Champfleury; 74 fotografías y florones inéditos en negro y en color grabados en madera por encargo del editor Malassis y por último, una nota del Sr. Champfleury detallando las tensiones que hubo en la preparación de la obra.



Imagen I y II Portada del libro y caja realizada por Charles Meunier.

Disponible en http://www.deproyart.com/img/cms/DE_PROYART-BAUDELAIRE-CAHIER-20.pdf

El proyecto proponía abandonar la mera utilización de caracteres tipográficos dando protagonismo a la imagen; de esta forma el libro ilustrado saldría de su dimensión clásica en donde el texto tenía más preponderancia, para pasar a funcionar en conjunto con la imagen. Ésta última prevalecía permitiendo mediante alegorías y simbolismos la inmersión en el mundo del poema; el proyecto reflejaba además, las últimas ambiciones de Baudelaire, aunque la publicación fue fallida y hoy día el ejemplar permanece en manos privadas. Este proyecto de edición está ampliamente documentado por Baudelaire en las cartas que escribió a su amigo Nadar y a su madre en donde redacta detalles de su libro “marchito”. La versión de 1857 se dividía en seis partes: opinión al Lector y 5 partes llamadas Spleen e Ideal, Flores del Mal, el Vino, Rebelde y La Muerte; la articulación debía mantenerse en el proyecto ilustrado y grabado por Félix Bracquemond, quien realizó dos versiones, ambas rechazadas por Baudelaire, quien escribe a su madre el 10 de julio de 1861:

“tengo que vigilar frontispicio, retrato, florones y lámpara, para una tercera edición de las Flores a 25 francos que el editor quiere arriesgar ¡singular idea y creo que es mala! ¡Cuál es la madre que dará Las Flores del Mal a sus hijos!” (Correspondencia II; pág. 178)

Para la tercera edición remodeló la estructura del libro dividiéndolo en siete partes: al Lector, Spleen e Ideal, Tablas parisienses, El vino, Flores del mal, Rebelde y La muerte; Bracquemond desarrolló una ornamentación tipográfica que Baudelaire desaprobó una vez más. Luego pidió que el proyecto sea supervisado por Poulet Malassis, quien quiso presentar la edición de lujo en la Exposición Universal de Londres prevista para el verano de 1862, pero una vez más Baudelaire interviene en la elección iconográfica:

“Para el florero del vino: la serpiente que bebe en una copa. Para el coronario de la Muerte, una cabeza de muerte con los atributos de la libertad, con el sombrero de la fiera para Revolución” (Correspondencia II; p.179).

Bracquemond continuaba trabajando arduamente en el frontispicio, como escribió a Champfleury el 13 de marzo de 1862 pero la quiebra de Poulet-Malassis en julio de 1862 puso punto final al proyecto editorial que de haber salido a la luz hubiese ofrecido otra perspectiva sobre Las Flores del Mal, exponiendo una forma innovadora de presentar el libro ilustrado.

Charles Meunier incorpora un repertorio de trucos de encuadernación que incluye incrustaciones, ilustraciones, pintura, dorados, marmolados y cuero cincelado dando como resultante un vivo ejemplo de la encuadernación francesa de finales de siglo.

El libro está colocado dentro de una caja tabernáculo de 188 mm por 118 mm, el diseño es de estilo marroquí y se articula en dos solapas estampadas con líneas orgánicas simulando nervaduras, lonchas doradas con botones de motivos florales de cobre y guardabarros de terciopelo rojo. La tapa está resuelta en tonos dorados y plateados; diseñada de forma simétrica, contiene en la parte superior dos flores de cardo trepadoras, dos calaveras, serpientes, dos trompetas, un reloj de arena, una antorcha encendida, un búho y dos palomas sobre la cabeza de un diablo laureado ubicado en el centro de la composición, dos búhos y dos cráneos dispuestos en ambos laterales y dos jarrones de donde brotan las flores. Todo el volumen puede leerse desde una estética macabra, tanto por los tonos rojizos utilizados, así como también por la iconografía; si bien introduce algunos símbolos que podrían interpretarse como religiosos, como el corazón con la antorcha similar al de la orden de los agustinos y las estrellas de seis puntas o estrellas del David. Creemos que esta peculiaridad podría tratarse de un recurso hábilmente utilizado por los autores para despistar y permitir la difusión sin censura del libro. El forro esta rematado con el lema “amor y muerte”, mientras que en el lomo se observa el título de la obra en el centro, el corazón rojo con la antorcha y un reloj de arena con alas en la parte superior; una calavera enmarcada y un jarrón con flores orgánicas en el cuadrante inferior, todo el fondo está decorado con pequeñas estrellas de seis puntas blancas (Ver imagen I y II).

A continuación, se muestran dos láminas pertenecientes al Frontispicio de Félix Bracquemond compuesto por tres dibujos originales y tres estampas firmadas con lápiz por el artista. En las artes gráficas, el frontispicio o frontis es la ilustración decorativa diseñada para aparecer en la hoja que antecede a la página del poema, suele representar una escena de cierta relevancia. En la imagen III puede observarse el proceso de diseño en grafito y la imagen IV muestra la versión final del poema número 56 titulado “Canto de Otoño”, cuya traducción al español dice lo siguiente:

***“Pronto nos hundiremos en las frías tinieblas;
¡Adiós, viva claridad de nuestros menguados estíos!
Escucho ya caer con resonancias fúnebres
La leña retumbante sobre el empedrado de los patios
Todo el invierno va a penetrar en mí ser: cólera,
Odio, estremecimientos, horror, trabajo duro y forzado;
Y, como el sol en su infierno polar, Mi corazón no será más que un bloque rojo y
helado. Escucho temblando cada leño que cae; El patíbulo que erigen no tiene eco
más sordo. Mi espíritu se asemeja a la torre que sucumbe
Bajo la arremetida del ariete infatigable y pesado.
Me parece que, mecido por este chocar monótono
Clavaran con gran prisa en alguna parte un ataúd,
¿Para quién? Ayer era verano; ¡he aquí el otoño!
Este ruido misterioso repercute como un adiós”***

Baudelaire (1857)



Imagen III y IV “Frontispicio”, ilustración y grabado al agua fuerte de Félix Bracquemond

Disponible en <http://www.deproyart.com/img/cms/DE-PROYART-BAUDELAIRE-CAHIER-20.pdf>

La técnica empleada es aguafuerte, previamente Bracquemond realizó bosquejos en grafito, debido a las continuas correcciones del poeta; etimológicamente el término agua fuerte proviene del latín *aqua fortis* y hace referencia al ácido nítrico por ser uno de los mordientes más utilizados. Consiste en realizar líneas y tramas mediante una punta o *échope* que descubre el barniz o brea protectora esparcida previamente sobre la plancha de metal, luego dichas zonas son ahuecadas por el mordiente. Los metales empleados suelen ser cobre o bronce. Sobre dicha superficie se coloca a modo de impermeabilizante barniz negro o en la actualidad brea derretida con la ayuda de un pincel de cerda; luego se seca sobre un caliente planchas expuesto a fuego. Una vez secada la superficie se transfiere la imagen espejada sobre el barniz y se procede a realizar el dibujo. Al sacar la plancha del ácido debe derretirse el barniz y limpiar con desengrasante la superficie grabada. El entintado puede hacerse con una raqueta, la tinta debe estar mezclada con aceite para que ingrese en todas las zonas grabadas. La estampación se hace sobre un papel previamente humedecido al que se habrá dejado escurrir. La plancha entintada se coloca boca arriba encima del tórculo o prensa y el papel se coloca arriba, se cubre con un fieltro y se pasa bajo la presión de los cilindros del tórculo.

La composición es central, el foco de atención recae sobre el esqueleto que extiende sus brazos metamorfoseados en alas, la mano izquierda sale del marco de encierro generando una ruptura con el campo plástico tradicional a través de una diagonal ascendente. Compositivamente el cuadrante superior destaca por el contraste generado a través de múltiples tramas agrupadas generando un negro pleno que realza el cráneo blanco. En cada lateral se disponen tres plantas que simulan ser cardos y flores, todos tienen la misma altura, excepto la flor ubicada en el lateral derecho que es más baja. En la parte inferior se observan 4 florcillas de reducido tamaño formando una corona; en la primera versión se incluía el título de la obra (Ver imagen III) pero el artista decidió suprimirlo incorporando múltiples líneas que acentúan la sombra. La principal diferencia con la ilustración “La destrucción” de Schwabe es la ausencia de color, el grabado es monocromático, mientras que la ilustración es cromática; a su vez en esta última predominan los planos, mientras que en la versión de Félix predomina la trama que da textura visual y volumen a toda la

composición. El marco de encierro de la ilustración está dispuesto de forma apaisada, mientras que en el grabado es vertical.

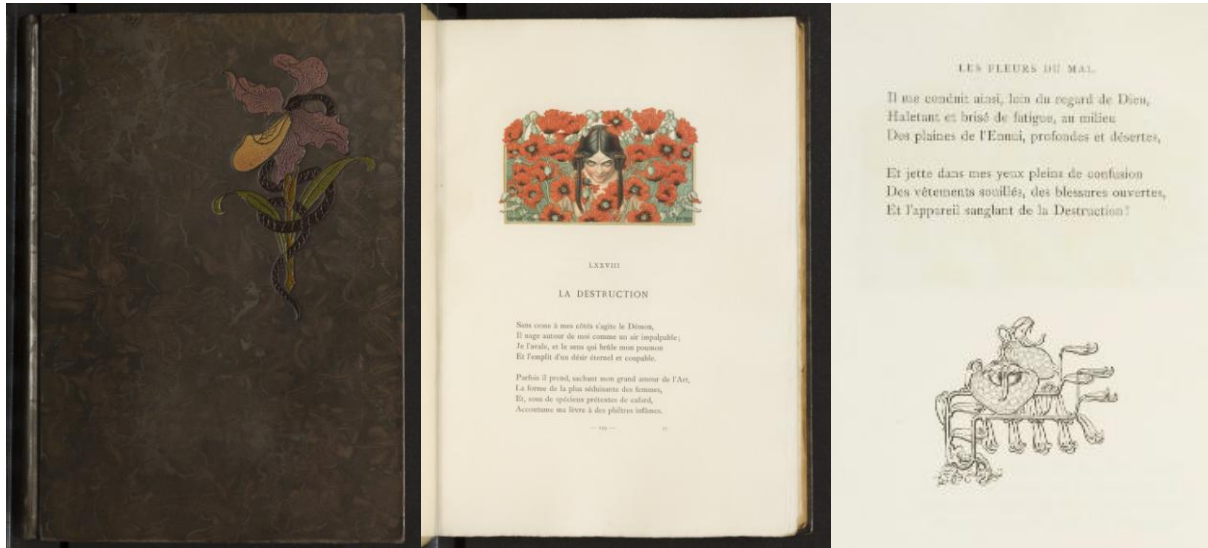


Imagen V Tapa realizada por **Imagen VI y VII** Páginas 129 y 130 Capítulo 78 Charles Meunier Ilustración número diez: “La destrucción”

Disponibles en <https://www.vmfa.museum/piction/108734640-122466599/>

La segunda versión fue ilustrada por Schwabe Carlos (1866-1926) publicada y editada por Charles Meunier en el año 1900, en Paris, Francia. Actualmente hay una copia disponible en la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Virginia (VMFA).

Carlos Schwabe fue un pintor simbolista alemán nacido en Altona, Holstein; el proyecto lo realizó en conjunto con Charles Meunier quien lo editó y se encargó una vez más de la encuadernación realizada en cuero con un sutil detalle de flor impresa en el lateral superior derecho resuelta en tonos rosados, verdes y amarillos con una serpiente enroscada. Se trata de un diseño simple a comparación de la encuadernación realizada para la edición fallida analizada anteriormente (Ver imagen V).

La puesta en página funciona de forma equilibrada, el poema se articula con la imagen dispuesta de forma apaisada a modo de encabezado, aparece centralizada la numeración del poema en números romanos LXXVIII y debajo de ésta el título “La destrucción” haciendo referencia a la iconografía a la que responde la ilustración (Ver imagen VI) su traducción al español dice lo siguiente:

**“Sin pausa a mi lado el Demonio se agita,
Él flota a mí alrededor como un aire impalpable
Me lo trago, y el significado que arde
Lleno de un deseo eterno y culpable
A veces toma, conociendo mi gran amor por el Arte,
la forma más seductora de mujeres
Y, bajo pretextos engañosos de cucarachas,
Acostumbraba mis labios a pociones infames.
Me lleva tan lejos de la mirada de Dios,
Jadeo y brisa de fatiga, en el medio
Llanuras de aburrimiento, profundas y desiertas,
Y tira en mis ojos llenos de confusión
Ropa suave, lesiones abiertas
y el sangriento aparato de la Destrucción”**

Baudelaire (1857)



Imagen IV “La destrucción” (detalle) Disponible en <http://librosgratis.es/las-flores-del-mal/>

El recurso de la ilustración debe pensarse como medio de comunicación cuyo principal objetivo es evidenciar aquello que el texto no puede comunicar e impactar en el imaginario del lector quien asociará el texto con la imagen de manera espontánea, por ello debe operar mediante símbolos y figuraciones que se correspondan con el texto; en palabras de Jallen Grove

“La ilustración es un puente perfecto entre la imaginación que genera el texto escrito y la verosimilitud de la imagen con la realidad” (GROVE; 2013; p. 295).

Se trata de una construcción que requiere planificación e integración sistemática, el dibujo funciona a modo de estructura, pero el diseño debe estar sumamente pensado. El poema de Baudelaire se articula y corresponde con la obra de Schwabe, quien a su vez introduce un ornamento final a modo de cierre del poema (Ver imagen VII) de esta manera busca introducir diseños que faciliten la lectura volviéndola más dinámica. Se trata de una abstracción de flor resuelta a través de formas orgánicas, sinuosas y retorcidas y algunas pocas líneas rectas en cuyos vértices aparecen capullos.

Al igual que en el grabado de Bracquemond la composición es central, el punto de mayor jerarquía es el rostro representado en primer plano de una joven de cabellos oscuros enmarcado por dos serpientes que salen de los pezones de sus pechos desnudos en ambos laterales simulando ser trenzas. Gracias a la utilización del negro se integran fácilmente con el pelo de la joven generando una ilusión óptica. La mirada de la muchacha es pregnante levanta la vista y esboza una ligera sonrisa con sus labios finos y coloreados con tonos rojizos en consonancia con el color de las mejillas ruborizadas. Rodeando el rostro de rasgos juveniles, pero a la vez macabros, se observan flores rojas dispuestas en varias posiciones algunas están de frente, otras de perfil todas ellas enmarcan la figura la contienen y contrastan. Destacan dos capullos representados de perfil en ambos laterales inferiores que salen del marco de encierro generando dinamismo. La paleta de color utilizada se reduce a tres colores y sus variantes: rojo para las flores y verde azulado

grisáceo para el fondo, los tallos y hojas de las plantas; el uso de ambos colores genera alto contraste por ser complementarios. El tono de la piel de la joven es pálido, tiende al blanco, en la zona del torso y al rojo en el rostro.

Todas estas características plásticas, dan cuenta de la libertad presente en la representación del demonio que hace Schwabe, se trata de una jovencita; y no es casual que la mujer durante este período era vista como símbolo de pecado e incitación a las pasiones. Según Walter Benjamín, las figuras femeninas descritas en *Las flores del mal* estarían aludiendo a un amor lésbico:

“la mujer que habla de dureza y de masculinidad esta penetrada por una imagen histórica, de la grandeza en el mundo antiguo. El puesto de la mujer lesbiana es inconfundible en “La flores del mal” (Benjamin; 1972:6)

Es posible que la técnica empleada haya sido la combinación de tres recursos plásticos: el grafito utilizado para el dibujo estructural y el gouache o acuarela para colorearlo. La técnica del gouache es similar a la de la acuarela, pero más opaca; la transparencia o pregnancia del color se consigue a partir de la mayor o menor intensidad con que se apliquen los colores, el artista puede trabajar partiendo de una base oscura aplicando primero los colores opacos y añadiendo luego los más claros. Al igual que en la acuarela, su medio o agente aglutinante es la goma arábica, en algunos casos se incorpora pigmento blanco haciendo más sólida la pintura. También permite la mezcla a partir de los tres colores primarios rebajándolos con agua, sin incorporar blanco o negro; la saturación o desaturación se logra superponiendo capas, consiguiendo innumerables variantes de tonos. El gouache se diferencia de la acuarela porque tiene menos luminosidad es muy apropiado para pintar temas que requieren mucha elaboración. La técnica de la acuarela, por su parte, se basa en la superposición de capas transparentes o “lavados” utilizando la blancura del soporte para obtener efectos de luz a medida que se superponen más lavados el color se hace más pregnante. El color de la acuarela se puede modificar añadiendo o quitando agua, usando pinceles, esponjas o trapos. La técnica del lavado permite crear degradados o planos uniformes e incluso la superposición de colores. Generalmente se pinta sobre un soporte previamente humedecido, también se pueden realizar lavados del pigmento una vez que está seco, la limpieza con esponja u otro elemento absorbente son algunos ejemplos de las amplias posibilidades que ofrece la acuarela. A diferencia del gouache, utiliza pigmentos finos o tintas, mezcladas con goma arábica para darle cuerpo y glicerina o miel para darle viscosidad y unir el colorante a la superficie. Schwabe pudo haber combinado ambas técnicas para lograr la calidad de su obra y los tonos vivos que se mantuvieron intactos con el correr del tiempo.

Consideraciones finales

Tras el análisis de las obras podemos afirmar que ambas están resueltas a través de una iconografía cargada de múltiples significados atendiendo a la estética simbolista y decadentista de finales del siglo XIX y manifiestan la resistencia al avance de la estandarización moderna. Otro rasgo importante es que la ilustración aparece como consecuencia de un período histórico en el que el arte buscaba establecerse en territorios más accesibles, dirigiéndose a un público más amplio. Inicialmente cumplía un fin meramente informativo, se reducía su campo de acción a “decorar” o representar a raja tabla lo escrito por el autor; esto queda ejemplificado en la edición fallida, donde Baudelaire censuraba continuamente las creaciones del Félix Bracquemond.

Pero la morfología de los personajes así como también los poemas al cual aluden, evidencian una búsqueda subjetiva y creativa por parte de los artistas. Ambas versiones devuelven a la ilustración la condición de obra de arte tan añorada por Baudelaire, dotándolas de cierta autenticidad; se apartan de la mera reproducción mecánica propia del libro moderno ofreciendo un repertorio de ilustraciones y grabados que están resguardados por un ejemplar único e irreplicable, encuadernados de forma totalmente innovadora. Si por

un lado la encuadernación industrial estaba asumiendo una fase creativa y producía impresiones de calidad de editor, por otra parte, la encuadernación de lujo, despreciaba los logros de las nuevas tecnologías, conservando un estilo tradicional. La versión grabada por Bracquemond y encuadernada por Meunier es testigo de ello, se trata de un libro de lujo que hoy día es conservado a modo de tesoro. La versión de Schwabe no es tan rica en la encuadernación, pero sí lo son las ilustraciones todas pintadas a mano; es ésta la principal diferencia con el grabado del Frontispicio, ya que éste si tiene posibilidad de reproducirse seriadamente. Otro rasgo sumamente importante en la versión de Schwabe es la imagen de la mujer demonio, una joven que se impone y ocupa todo el centro de la composición intimidando con su audaz mirada al espectador.

Durante el siglo XIX aún la ilustración no era pensada como expresión artística, pues no entraba en la categoría de arte por ser realizada por encargo para comunicar a una gran masa de personas mensajes específicos, en ese sentido se asumía que la creatividad estaba limitada por la correspondencia con el texto narrativo. Pero como hemos visto, ambas versiones destruyen esta visión, construyen mensajes críticos, rompen estereotipos de época y se imponen como de obra de arte. Tanto la narración literaria: los poemas, como la narración visual: las imágenes destacan por su originalidad, voluntad artística, función estética y poética transmitiendo infinidad de mensajes.

El hombre del siglo XIX al sentirse enajenado de su entorno quedaba paralizándolo y huía hacia la muerte, lo moderno tenía que estar en el signo del suicidio, en el ámbito de las pasiones. Baudelaire ofrece este repertorio rico en iconografía del cual los artistas venideros beberán para dar rienda suelta a su imaginación, enalteciendo un ideal, mostrando aquello que el progreso censuraba, haciendo uso de lo subjetivo, volviendo a la búsqueda de la belleza que no tiene forma predeterminada, sino que oscila entre lo agradable y lo horroroso.

Bibliografía

BENJAMÍN; Walter: "Iluminaciones II. Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo". Editorial Taurus, 1972; Madrid.

CAVALLO, Guglielmo y Roger Chartier, "Historia de la lectura en el mundo occidental", Editorial Taurus, 2001, Madrid.

DEBRAY, R.: "Vida y Muerte de la imagen", Editorial Paidós, 1992, Barcelona. JORDI Catafal y Olivia Clara, "El Grabado"; Editorial Parramón; 2002; Barcelona.

MEDINA Arjona E, Recepción de Baudelaire en España, Rapsodi revista de literatura pág. 128 – 134.

MOGOLLÓN Zapata, J.M: De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de las flores del mal. Revista literatura: teoría, historia crítica. pág. 16-189

SIERRA, Ballén Eduard Leonardo; Helioth Sánchez Rodríguez: "La Ilustración: dilucidación y proceso creativo", Revista KEPES, N° 13 enero, páginas 265- 296; 2016; Bogotá, Colombia.

SMITH, E. Lucie (1991) "El arte simbolista", Barcelona: Destino (selección)

TORO Henao, Diana Carolina: "Texto ilustrado o imágenes textualizadas. Un acercamiento al Papel Periódico Ilustrado desde la relación entre arte y literatura"; HALLAZGOS N° 23; 2014; Bogotá, Colombia.

Páginas Web

<https://www.vmfa.museum/piction/108734640-122466599/>

http://www.deproyart.com/img/cms/DE-PROYART-BAUDELAIRE-CAHIER_20.pdf

<http://librosgratis.es/las-flores-del-mal/>