



## Creador y creación en la Francia del siglo XIX

Isabel Veloso Santamaría

Universidad Autónoma de Madrid

---

Este artículo pretende reflexionar sobre las cambiantes relaciones que a lo largo del siglo XIX se entablaron entre los diversos polos de la creación artística: creador, obra, realidad y público y su trascendencia hasta nuestra época.

Repasaremos no solo esta evolución en lo que a literatura se refiere, sino también en lo tocante a otras artes como la pintura y la música, puesto que todas ellas estuvieron en un contacto muy estrecho durante todo el siglo. Así tendremos ocasión de partir del primer *mal du siècle* y del individualismo romántico para llegar al simbolismo finisecular y el artista maldito, pasando por los condicionamientos del público burgués hacia la música, la novela y la pintura de mediados de siglo.

Todo ello nos llevará a las puertas mismas del arte moderno, tal y como lo consideramos hoy.

El siglo XIX, con todas sus convulsiones políticas, sociales e ideológicas, consiguió encaminar a Francia hacia la modernidad, también en el ámbito artístico. En este campo, como en los otros, el camino no fue fácil, pero, en medio de todas las trabas, podemos destacar una constante, un motor que impulsó la creación artística hacia nuevos horizontes. Esa constante se compone, a nuestro parecer, de dos movimientos:

- la transversalidad de las artes
- la transformación de las relaciones entre autor, creación y público.

## **La transversalidad de las artes**

Las interrelaciones estéticas constituyen una corriente que fluye lenta pero imparable a lo largo del siglo, rompiendo la compartimentación de las artes. A lo largo de esos años la pintura, la arquitectura, la literatura y la música tienden a salir de ellas mismas en busca de la obra de arte total que encontrarían en el sincretismo estético de finales de siglo. Del mismo modo que las correspondencias sinestésicas de Baudelaire, las artes en el siglo XIX dialogan en una fértil conversación como muestran algunos de los muchos ejemplos que podemos encontrar a lo largo del siglo XIX.

En lo que respecta a la arquitectura, (interior y exterior) la época decimonónica la convirtió literariamente en una fuerza actancial de primer orden, al adquirir, especialmente en las novelas de mediados de siglo, tanto o más protagonismo que los personajes que vivían en sus espacios. Recordemos las páginas naturalistas donde los grandes almacenes, las casas de vecinos, los mercados, o las iglesias pasan de ser el mero teatro donde tienen lugar los acontecimientos, a convertirse en uno de los elementos de mayor poder simbólico. Especial relevancia tienen, desde esta perspectiva, las estaciones de ferrocarril. En el centro de la polémica entre arquitectos e ingenieros, la estación se convirtió en el símbolo del progreso decimonónico, no solo arquitectónicamente hablando, sino en otras manifestaciones artísticas como la pintura -las series de la *Gare de Saint-Lazare* de Monet, donde el progreso se encarna en el intento de dominar el espacio-tiempo- y en inolvidables páginas narrativas, como *la Bête humaine* de Zola, en las que la máquina y el hombre se alían simbióticamente.

Por otro lado, y sin abandonar el contexto arquitectónico, no debemos olvidar que todo el patrimonio francés se hallaba por aquellas fechas en manos, no de gestores políticos, ni siquiera de arquitectos, como cabría esperar dada la amplia plantilla funcional y técnica existente, sino a cargo de poetas, como Prosper Mérimée [1]. Es bueno saber que si Francia puede presumir hoy por hoy de tener uno de los patrimonios arquitectónicos más ricos del mundo es gracias a la encendida labor conservadora de escritores como Chateaubriand, Víctor Hugo y el mencionado

Merimée, que defendieron apasionadamente, desde la literatura, la prensa y la administración pública, la conservación de unos monumentos en peligro no sólo por obra de la Revolución, sino también por el urbanismo feroz desatado desde mediados de siglo, y que hoy por hoy parece haber resurgido con fuerza renovada, como todos conocemos.

Si de pintura se trata, son ya conocidas las relaciones personales entre novelistas, poetas y pintores, hasta el punto de descubrir en algunos lienzos la inspiración de memorables páginas literarias, como las de *l'Assommoir*, a partir de los cuadros de Degas, o de *l'Oeuvre*, respecto a obras de Manet o Cézanne, por poner sólo unos ejemplos.

En el caso de la música, su contacto estrecho con la literatura se va difuminando para adquirir una naturaleza diferente, desde la música programática del romanticismo, esa música abrazada a poemas de Lamartine, Gautier o Hugo, hasta la música finisecular de Debussy, Ravel o Satie, inspirada en poemas simbolistas de Mallarmé o Verlaine para luego abandonar cualquier relación literaria expresa. Sin embargo, la relación entre simbolismo y música trasciende la eventual musicalización de determinados poemas: la música se transformará, para los poetas finiseculares, en el arte por antonomasia, el arte que ofrece a los poetas uno de sus tesoros más preciados: el silencio.

Estos ejemplos ponen de manifiesto esa transversalidad, esa contaminación artística orientada al nacimiento de un nuevo arte moderno y mestizo resultado, asimismo, de una interesante evolución de las relaciones entre el creador, la realidad, la creación y el público que entra de lleno y en masa en el proceso artístico, condicionándolo, para bien y para mal.

## **Relaciones entre autor, realidad, creación y público**

El cuestionamiento del papel que juegan el yo y la realidad en la producción artística fue objeto de las reflexiones más obsesivas durante toda esta época.

A la hora de responder a la pregunta sobre si el arte es su propio fin o es un medio para conseguir otro, en el siglo XIX, al amparo de la generalización de los valores estético-sociales de la burguesía triunfante, coexistieron dos tendencias interpretativas en torno a la naturaleza artística: la de un arte con vocación funcional, trascendente y útil, y la de un arte inmanente, perfecto, social e ideológicamente inútil.

A lo largo de la historia estas opciones se han ido alternando según los acontecimientos sociales e históricos, pero muy pocas veces se contempló entonces la posibilidad de reflexionar sobre lo relativo de la obra de creación, relatividad capaz de transformar el propósito primero de un creador, una vez que la obra se ha desligado del contexto histórico que la vio nacer. ¿Acaso Zola pensó en algún momento que la posteridad se interesaría tanto por el nivel estilístico y diegético de unas novelas valoradas, en su momento, solo por su fiel reflejo de las condiciones sociales del Segundo Imperio?

En el siglo XIX, concretamente en su segunda mitad, se exacerbaron las posturas entre los que defendían un arte al servicio de propósitos extrínsecos -morales, religiosos, políticos, mimético, etc.- tal y como lo concebían Hugo, Lamartine, Balzac, Zola, y los que pretendían independizarlo de cualquier elemento funcional, como encontramos en los poetas del Parnaso o del simbolismo, por ejemplo. Solo la

figura de Flaubert supo encontrar el punto de inflexión entre ambas tendencias aunando un arte con densidad estética y una escritura mimética, un arte capaz de trascender la realidad, pero también de inventar la realidad, un arte poliédrico que asentaría por eso la base de toda la modernidad literaria.

De estas polémicas se nutrió la corriente que podríamos denominar de “independencia estética”, que llevó a todas las artes a converger en la necesidad de prescindir de la servidumbre respecto a factores extrínsecos -normas y reglas académicas, carga biográfica, moral o científica - para llegar a la creación por antonomasia [3]. El primer paso en pos de esa inmanencia artística lo encontramos en el Romanticismo, la cuna innegable de la modernidad.

En su *Histoire du romantisme* (1854) Gautier personificó las bases estéticas del romanticismo francés en Héctor Berlioz, Victor Hugo y Eugène Delacroix. Según Gautier, los tres compartían su ruptura con los moldes clásicos y la introducción de valores propios de la subjetividad del artista.

“... il (Berlioz) représente l'idée musicale romantique: la rupture des vieux moules, la substitution de formes nouvelles aux invariables rythmes carrés, la richesse compliquée et savante de l'orchestre, la fidélité de la couleur locale, les effets inattendus de sonorité, la profondeur tumultueuse et shakespearienne des passions, les rêveries amoureuses ou mélancoliques,..., et ce quelque chose de plus que tout, qui échappe aux mots et que font deviner les notes. Ce que les poètes essayaient dans leurs vers, Hector Berlioz le tenta dans la musique (...). » (Gautier, *Histoire du romantisme*, p. 260)

En efecto, a imagen de lo que se venía produciendo en Alemania o Inglaterra, en Francia, el individualismo romántico y el existencialismo sensuista con que las conciencias de principios de siglo intentarían paliar ese primer *mal du siècle*, introdujeron las primeras grietas en el edificio clásico. Tanto en música como en pintura o literatura se defiende entonces una estética de la creación en lugar de una estética de la imitación, en lo que eran los primeros movimientos para lograr la auténtica liberalización del arte. De esta época hemos heredado nosotros el culto a la originalidad, convertida por los románticos en el valor esencial de cualquier creación artística, que debía ser, por definición, diferente, nueva y transgresora. No es de extrañar que también date de esta época la mitificación del artista - poeta, intérprete, cantante, compositor, novelista o pintor- y de su excepcionalidad, mitificación que hoy, en su versión más degradada, reconocemos por doquier.

Sobre la base de estos pasos románticos, el arte finisecular de Baudelaire a Mallarmé, de Fauré a Debussy, de Odilon Redon a Gauguin se vio capaz de trascender el servilismo artístico para evocar otra realidad diferente que el espectador debía reconstruir activamente. Y el término “evocar” no es baladí porque, a partir de entonces, el arte busca su libertad en el progresivo alejamiento de la evidencia para adentrarse en la sugerencia, en la sutileza que invita a descubrir lo que se oculta tras la realidad sensible, ya sea el “supernaturalismo” o la Idea.

Pero hay un factor que no podemos pasar por alto en esta somera revisión de las artes del siglo XIX: el papel jugado desde entonces por el público.

Desde la caída del Antiguo Régimen, hay una serie de hitos ideológicos que van marcando la evolución del siglo: uno de los más destacados es el sufragio universal, auténtico caballo de batalla de los sucesivos enfrentamientos entre progresistas y conservadores, hasta casi el siglo XX. Pues bien, el sufragio universal, no es sino la concreción política de un imparable viento democrático que se extendería desde 1789

también a las artes, encontrando, en el campo estético, el mismo tipo de oposiciones que el político o social.

Fue la última fase del Romanticismo la que abrió el arte al gran público, primero a la clase media -firmemente asentada ya tras las revoluciones de 1830 y 1848- luego, a las clases populares. En música, se crean grandes salas de conciertos y conciertos populares [3] extendiendo la música más allá de los estrechos límites aristocráticos; en pintura y escultura los Salones representaban la única opción del artista de ser conocido y de poder vender sus creaciones, no solo a instituciones sino a clientes privados; en literatura, las novelas empiezan a publicarse por entregas en los periódicos, convirtiéndose en todo un acontecimiento mediático, etc.

A partir de entonces se inaugurará una curiosa relación entre el artista y el público. Recordemos que el siglo XIX es la época de emergencia de la burguesía y de su *modus vivendi* basado en el orden, el dinero y la familia. Era una clase que, a diferencia de la aristocracia, carecía de referentes artísticos sólidos, algo que determinaría su vuelta a modelos clásicos, apostando, ante la duda, por lo seguro. Si unimos esto a su pánico respecto a cualquier cambio asociado siempre a la idea de inestabilidad, es fácil reconocer las relaciones difíciles que mantuvieron con la modernidad artística.

Al detentar el poder económico, pensaron que podrían utilizarlo para extender sus gustos artísticos y, en parte, lo consiguieron. Consecuencia de ello fue la mediocridad artística que cundió por la literatura, especialmente por el teatro de Scribe, Augier o Ponsard; por la pintura deslavazada y terriblemente cursi de Dubufe o Bouguereau; por el panorama musical dominado por la opereta de Offenbach, la música acomodaticia de Massenet, el melodrama histórico de Giacomo Meyerbeer y Fromental Halévy o la ópera cómica de François Auber y Adolphe Adam; por la decoración y la arquitectura sumidas en la ostentación, las apariencias y las imitaciones.

Todos ellos fueron los auténticos triunfadores, los más adulados por una clase media que demandaba un arte no de conmoción sino de distracción, un arte figurativo y moralmente adecuado.

Es obvio que muchos intelectuales de la época respondieron con acritud ante la mediocridad que la burguesía instauró en las artes. Baudelaire, en sus críticas de los Salones, arremetía contra una pléyade de artistas mezquinos comprados con el dinero de los mecenas miopes, financieros sin gusto ni criterio que contribuían así a taponar la emergencia del genio auténtico. El arte, según él, naufragaba en un mar carente de imaginación, de magnificencia y de originalidad, en el que solo se salvaba el correcto artesano y se ahogaba el verdadero artista. De ahí que cuando surgía una figura extraordinaria fuera inmediatamente incomprendida.

Decía a propósito de Delacroix:

Jamais artiste ne fut plus attaqué, plus ridiculisé, plus entravé («Eugène Delacroix» in Exposition Universelle 1855).

Pero las conciencias artísticas más innovadoras lograron conseguir que música, pintura y literatura se desarrollasen *à rebours* de los gustos mayoritarios, hasta poder encontrar un público más afín, liberado de lastres tradicionales y capaz de comprender la “deformación subjetiva” que el creador lleva a cabo en su creación. Un público capaz de disfrutar de una música sin que ésta se apoye en un programa, sin un motivo que guíe la audición; un público capaz de valorar sutilezas melódicas, plásticas y poéticas alejadas de toda voluntad mimética, de toda normativización. La

liberalización que llevó a cabo Debussy en la música, la llevaría Mallarmé en la poesía, Maeterlinck en la dramaturgia, o Gauguin en la pintura.

No es gratuito que, a finales de siglo, la música, la más abstracta de las artes, se convirtiera en el modelo estético por excelencia. La literatura simbolista aspiraba a hacer suyo el poder evocador de la música y su empleo del silencio, tan determinante como el sonido. Pero no de la música wagneriana que dominó en cierto momento el panorama socio-cultural, sino de una música menos grandilocuente, como la del mencionado Debussy o la de Ravel. De ahí que, por ejemplo, los poemas de autores simbolistas como Mallarmé, dieran un valor inédito a los espacios en blanco o a los caracteres tipográficos, en un intento de hacer de la página poética una partitura.

Estas escuetas reflexiones nos llevan a considerar el siglo XIX como el crisol donde reaccionaron las diferentes tendencias para disponer las bases de una nueva estética de la que somos actualmente deudores.

La impronta del público determina desde entonces gran parte de la producción artística: como empezó a suceder a finales del XIX, sigue existiendo hoy la dicotomía entre el artista de éxito y el artista “minoritario”; un arte “comercial” y otro, de culto; uno peyorativamente entendido como “convencional” (como ya hicieran los románticos) y otro, positivamente considerado, debido a su originalidad, etc.

Gracias a las innovaciones del XIX se pudo apostar además por una coexistencia pacífica de arte y técnica, que tantas polémicas levantara en su momento, y que nos permite hoy disfrutar de nuevas artes como cine, fotografía o música grabada sin que literatura, pintura o conciertos hayan por ello desaparecido, tal y como algunos temieron en su tiempo.

## Notas:

- [1] Prosper Mérimée fue el verdadero impulsor del cargo de Inspector General de los Monumentos Históricos, cargo que enriqueció sobremanera con sus vastos conocimientos históricos y arqueológicos.

Fue él el responsable de establecer las bases de la administración del patrimonio histórico con la creación de la *Commission des monuments historiques* compuesta por arqueólogos, arquitectos, políticos y un gran número de delegados por toda la geografía francesa para informar puntualmente del estado de los edificios históricos. Se encargó también de modernizar las restauraciones para las que contó con los servicios del que sería uno de sus mejores amigos: el arquitecto Eugène Viollet-el-Duc con el que trabajó estrechamente durante muchos años. También debemos a Mérimée la creación de la profesión de « arquitecto de monumentos históricos » y el inventario que realizó, prácticamente en solitario, de todos los monumentos franceses.

- [2] Con el tiempo, esta línea de pensamiento se fue aplicando también a otras disciplinas como la crítica literaria que pugnaba por deshacerse de esos mismos factores a la hora de interpretar un texto, tal y como sintetizó Marcel Proust en *Contre Sainte Beuve*.

- [3] Especialmente los organizados por Jules Pasdeloup y Charles Lamoureux para el fomento de la música sinfónica entre el gran público, algo inaudito hasta entonces.

© Isabel Veloso Santamaría 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

