

Representaciones de la mujer en la poesía y las artes visuales: la imagen de la prostituta en Baudelaire y Spilimbergo

Silvia Inés Tomas

Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Como señaló Jean Laude (1972: 484), los vínculos entre un poeta y su ilustrador no son evidentes. Este trabajo busca esclarecer los lazos y tensiones que se desarrollan en un caso particular de representación literaria y visual.

Se analizará un conjunto de poesías y de textos críticos de Charles Baudelaire, junto a un grupo de imágenes que el artista argentino Lino Enea Spilimbergo realizó para una edición ilustrada de *Les Fleurs du mal*, publicada en Buenos Aires por la editorial Viau, en 1943.

Spilimbergo y Baudelaire comparten su interés por el tema de la mujer en su papel de prostituta, lo que nos permite establecer un triángulo entre las imágenes propuestas por el artista, los textos previos del poeta, y el referente de la mujer prostituida, para poder así indagar en las modalidades de representación puestas en juego, que están atravesadas por la tradición de las ediciones ilustradas, pero también por el desarrollo de las tendencias modernas en las artes, que permitieron reformular los vínculos entre la literatura y las artes visuales.

Palabras clave

Relaciones interartísticas – Baudelaire – Ilustración – Spilimbergo – Mujer

Introducción

Nos ocuparemos en esta oportunidad de un caso particular en el que la representación literaria y la representación visual encuentran modos específicos de relacionarse. Nuestro objeto de análisis está constituido por un conjunto de textos del poeta y crítico de arte francés, Charles Baudelaire (1821-1867), y por un grupo de tres imágenes que el artista argentino Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) realizó para una edición ilustrada de *Les Fleurs du mal*, que publicó en Buenos Aires la editorial Viau, en 1943.

Entre los escritos de Baudelaire, se tendrán en consideración un conjunto de poemas de *Les Fleurs du mal* (que serán citados según esa edición de Viau), sumados al capítulo XII de *El pintor de la vida moderna (Le Peintre de la vie moderne)*.

En cuanto a las imágenes de Spilimbergo, además del diálogo que establecen con sus referente textual, nos interesaron particularmente porque insisten en su selección temática sobre el tópico de la mujer en su papel de prostituta, personaje también reiterado a lo largo de la obra de Baudelaire, lo que nos permite establecer una tríada entre las imágenes propuestas por el artista, los textos previos del poeta, y el referente de la mujer prostituida, para poder así indagar las modalidades de representación literaria y visual puestas en juego.

Como ha señalado Jean Laude (1972: 484), los vínculos entre un poeta y su ilustrador no son evidentes. El poeta que emprende la edición de un libro ilustrado durante su vida y busca para ello un artista que lo acompañe, sólo podrá elegir entre aquellos que le son contemporáneos. En cambio, un artista que elige ilustrar la obra de un poeta puede retrotraerse en el tiempo los años que quiera, y en la elección del texto y del autor, el pintor, dibujante o grabador, está hablando también de sus decisiones estéticas.

Nos proponemos entonces, precisar qué implicancias se pueden deducir en el caso de Spilimbergo y sus trabajos para el poemario de Baudelaire, y, a su vez, qué conceptos están involucrados en la representación que el poeta hizo de la prostituta.

Algunas precisiones sobre las relaciones entre imágenes y palabras.

Al ocuparnos de un caso en el cual las imágenes aparecen ilustrando un texto, resultan incluidas una serie de problemáticas con una larga historia, que se remonta a la tradición englobada bajo el lema horaciano *ut pictura poesis*.

El canónico estudio de R. Lee, "*Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*", despliega el complejo proceso de legitimación del vínculo jerárquico entre las dos disciplinas, que se creía que compartían su poder mimético frente a la realidad

así como algunas de las estrategias retóricas para que esa mimesis fuera más persuasiva y verosímil. En este marco, cuando los artistas se abocaban específicamente a la tarea de la ilustración de un libro, ésta estaba comprometida más que nunca con un programa verbal, y se daba por supuesto que la “illustration punctuates a verbal text and brings it to periodical halts [...] relieves the strain [...] by supplying a readymade equivalent for the reader’s mental picture”, en palabras de Frye (1990: 186 y 189).

Por otra parte, la écfrasis, que desde su noción más acotada y tradicional se define como “elaborate descriptions of paintings” (Frye 1990: 188), o “use of words to give us the experience of visual artefacts” (Baker-Smith 1991: 994), y que ha sido ampliada para pensarse, en términos más generales, como “the verbal representation of visual representation” (Mitchell 1994: 152), pensamos que puede ser considerada como un fenómeno complementario y paralelo al de la ilustración: lo que corresponde que el buen ilustrador logre con sus imágenes, debe por su parte conseguirlo el escritor, o el crítico de arte, con sus textos ecfrásticos.

Por supuesto, en una mirada clásica sobre las artes, esto marcaba la obligación de ser fiel a su respectivo original (textual o visual), mientras que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, “after breaking away from the art of illustration and divorcing it from the literary spirit, painting [...] achieves major expression” (Laude 1972: 477).

Asimismo, como ha señalado Frye (1990), en el ámbito de las artes verbales la incursión en la écfrasis por parte de los escritores fue vista como signo de decadencia en aquellos momentos en que los préstamos entre las artes eran cuestionados. Pero, para mediados del siglo XIX, esta práctica ecfrástica se convierte en un desafío y un terreno fértil para los literatos.

Baudelaire se mostrará partidario del fortalecimiento de los vínculos entre las artes, ya que considera que “there is a universal poetry that is reflected in everything [...] an unascertained and fundamental aesthetic, or order, of which poetry and painting are manifestations” (Stevens 1984: 160), y a partir de esto desarrolla su teoría de las correspondencias.

Paralelamente, la noción de ilustración es reemplazada por la de traducción: el artista no buscará imitar el texto original, deberá buscar un equivalente, traducir el texto en imágenes. Y lo más novedoso en Baudelaire es que también concibe el camino inverso: el escritor, a la misma altura que el pintor, e imposibilitado de reproducir con palabras lo que se ha expresado en imágenes, encuentra en el espacio de la crítica de arte un ámbito para la traducción. Como señaló Sara Pappas (2005: 333), “through art criticism as a space of translation and through the aid of the concept of translation, Baudelaire strives to create the ‘flux,’ which results in a sort of purity, so that he can relate poems to images”.

Las prostitutas de París.

Durante la segunda mitad del siglo XIX tendrá lugar la incorporación de un repertorio temático moderno en el ámbito de las artes, y esto se encuentra en estrecha relación con las transformaciones políticas, económicas y sociales que se dieron en torno la Revolución Industrial.

A un ritmo acelerado, la población rural comenzó a disminuir y se produjo una aglomeración en las ciudades capitales. Andreas Huyssen (2006: 45) analiza, respecto a estos años, la irrupción violenta de la industrialización del cuerpo humano y la consecuente mercantilización de la fuerza de trabajo, así como la mercantilización del tiempo, del espacio y de los diferentes ámbitos de la cultura.

Es entonces cuando las contradicciones de la sociedad moderna salen a la luz, y el arte comienza a identificar y representar nuevos tipos sociales, que condensan “intensas visiones de la vida moderna” (Huyssen 2006: 45). Entre esos tipos sociales, nos interesa en esta oportunidad el que personifica a la mujer en su papel de prostituta: es en Baudelaire donde “París se hace por primera vez tema de poesía lírica”, y construirá una visión particular del tópico de la meretriz, pues en el poeta, “las imágenes de la mujer y de la muerte se compenentran en una tercera, la de París” (Benjamin 1972: 184-185).

Baudelaire convierte a las mujeres de sus poemas en entidades dicotómicas: pueden encarnar el Bien o el Mal, ser diosas o animales, la amada ideal o una mujer fatal devoradora, estallar de vida o encarnar la muerte. Estas representaciones contradictorias se manifiestan incluso al interior mismo del personaje de la prostituta, ya que puede identificarla como una musa (y entonces estas mujeres se convierten en “herramientas cuyo uso correcto permite la visión de un camino interesante” [Azúa 1999: 60]), o puede la prostituta aparecer como la encarnación de la muerte, un cadáver viviente, y ser así despojada de toda su pasión, resultando desvitalizada, esqueletizada.

Como ejemplo de estas representaciones, en el poema “La Muse vénale” representa una visión de la prostituta que podríamos calificar de positiva, ya que una musa tiene un aspecto divino, le hace un favor al poeta al servirle de fuente de inspiración. Él, con cariño, la llama “muse de mon coeur, amante de palais”, y parece preocuparse por el futuro que le espera durante el invierno, le resulta digna de compasión. También la representa como una obrera, una trabajadora que “pour gagner ton pain de chaque soir”, debe mostrarse como una mercancía que consumirá el público vulgar.

En cambio, en el poema XXXII, “Une nuit que j'étais”, aparece una mirada negativa de la misma figura, bajo el estereotipo de la prostituta judía, que reflota el prejuicio antisemita del judío bebedor de sangre, sumándole el componente sexual. En este caso, la descripción agrega más elementos malignos, este “corps vendu” se convierte en un cadáver (sustantivo que Baudelaire repite dos veces en el segundo verso) y atemoriza al poeta como “reine des cruelles”.

También se convierte en cadáver la “courtisane imparfaite” del poema “Remords Posthume”, a quien le dice que, ya en la tumba, “le ver rongera ta peau comme un remords”.

Pero no podemos ignorar que este regodeo en la descomposición sobre la cual insiste, no sólo en relación con las mujeres, sino también en otros textos, resulta ser para la prostituta baudelairiana un último refugio, un postrero consuelo, ya que en su carácter decrépito se marca la expulsión del círculo de la mercancía. La muerte aparece como la única escapatoria al modo de vida que otros le imponen.

Mientras la prostituta mantenga su condición de objeto de consumo, compartirá con el poeta y con el artista parte de sus desgracias, ya que, en el contexto de la cultura de la segunda mitad del siglo XIX, a medida que la literatura y las artes van ganando en autonomía, el poeta comienza a padecer nuevas formas de dependencia, y deberá “enfrentarse al mercado y padecer sus imposiciones y sanciones anónimas” (Bourdieu 1995: 90). El poeta y la prostituta desempeñan el mismo papel, seduciendo desde las tablas o desde el papel, a los posibles compradores de su producto.

A esto se debe que Baudelaire, en el ensayo crítico, *Le Peintre de la vie moderne*, dedique el capítulo XII a “Les femmes et les filles”, “Las mujeres y las mujerzuelas” según traducción de Solana (Baudelaire 1999). Comienza allí a describir a las mujeres que pertenecerían a los cuadros y dibujos de Constantin Guys, aunque esto no es restrictivo, ya que, como ha señalado Raser (1993, 310), en *Le Peintre de la vie moderne* se construye una ficción literaria a partir de la excusa del texto efrástico.

En primer lugar, menciona a las “muchachas de la mejor sociedad”, aristocráticas, que se pasean por las avenidas o se dejan ver en los teatros, engalanadas con joyas y del brazo de un caballero. Pero, “emergiendo de un mundo inferior” (Baudelaire 1999: 387), surgen otras féminas, adolescentes, frágiles y enfermizas, amantes vacías y tontas. Así comienza a adentrarse en un mundo de decadencia, hasta llegar a oscuros tugurios donde reina la cortesana, que “representa bien el salvajismo en la civilización. Tiene su belleza que le proviene del Mal” (Baudelaire 1999: 388).

Raser (1993: 314) interpreta este capítulo como la construcción cronológica de un relato secuenciado, que recorre un camino de progresión descendente, que lo lleva a afirmar que el ensayo de Baudelaire es una nueva versión de la *Divina Comedia*. A medida que Baudelaire recorre los círculos de este infierno moderno, se encuentra primero con la amante, luego con la cortesana, la comediente, la mujer rebelde y, por último, con las esclavas, “ninfas macabras y muñecas vivientes” (Baudelaire 1999: 390).

Al compartir su condición de “objeto de placer público”, se explica que “por un lado, la comediente toca con la cortesana, por el otro, limita con el poeta” (Baudelaire 1999: 391). Le reconoce así su condición de artista, y el hecho de que se crea a sí misma.

En Baudelaire, artista, poeta y prostituta, así como el *dandy* y el *flâneur*, se auto-construyen como personajes y se marginan de una sociedad que les ha mostrado su costado más oscuro.

Las ilustraciones de Spilimbergo.

A mediados de enero de 1943, vio la luz una publicación en francés de *Les Fleurs du mal*, editado por Domingo Viau en Buenos Aires. El editor era un personaje afamado de la cultura argentina de esos años, que estaba interesado en dar un impulso a las artes gráficas y el arte editorial.

En cuanto al momento de la vida del artista, se trata de una etapa en la cual, como ha señalado Diana Wechsler, Spilimbergo es reconocido como un representante consagrado de la pintura moderna. Wechsler (1999: 69) señaló también que la década del 30 había sido una época en la que la realización de obras para el salón convivió con otras “búsquedas paralelas”. Entre estas exploraciones, nos interesan particularmente dos series de grabados: “Breve historia de Emma” (1935-36, realizada por medio de 36 monocopias), y los aguafuertes que acompañarán a *Interlunio* (1937), de Oliverio Girondo. Estas dos producciones se constituyen en antecedentes relevantes para la consideración de las imágenes que hemos seleccionado.

“Breve historia de Emma” nos muestra el interés del artista por el arquetipo encarnado en la prostituta, que le permite dar cuenta de las consecuencias negativas de la vida en la gran ciudad, espacio capaz de corromper a una joven “obediente y servicial”, que cae en la desgracia de una vida de explotación sexual, para acabar suicidándose.

Las imágenes de los grabados son perfiladas con líneas blancas sobre un oprimente fondo negro, y en una estructura donde los “planos rebatidos, los espacios distorsionados, las figuras que pierden en su inclinación el eje de equilibrio desestabilizan cada composición” (Wechsler 1999: 69).

Así, la serie de “Emma”, además de anticipar a la “Ramona Montiel” de Antonio Berni, también da cuenta de varios de los recursos plásticos que Spilimbergo aplicará al momento de ilustrar a Baudelaire: la monocromía, los contrastes de blanco y negro, los planos oblicuos, las figuras grotescas y esqueléticas, el expresionismo a través de los rostros y los cuerpos.

Pero, si desde lo formal se aprecian similitudes, también se observa una diferencia. En la serie de “Emma” llama la atención la inclusión de breves referencias textuales, tales como “en su hogar”, “era obediente y servicial”, “Emma tenía 30 años”, que acentúan el carácter narrativo de la secuencia, por lo que podemos pensar que esta producción de Spilimbergo permanece aferrada a una concepción tradicional sobre la función de la ilustración, es decir, una tarea asociada a la representación

visual de las secuencias narrativas, que se fragmentan en los eventos más importantes.

En cambio, en el caso de las imágenes para *Interlunio*, los textos de Girondo y las imágenes del artista plástico conviven dentro de un vínculo que no se ciñe a la narratividad de las imágenes o a la ilustración directa, y el resultado son escenas con espacios distorsionados, imágenes surrealistas y sugerentes, que, aunque refieren al conflicto que agobia al personaje dando a entender un desdoblamiento de su figura, por otra parte, construyen un discurso visual más independiente de la narratividad.

Los aguafuertes para *Interlunio* resultan ser antecedentes de las obras que nos ocupan ahora, por un lado, por su conexión temática a través de la reiteración del repertorio de personajes cadavéricos, por otro lado, porque dan cuenta de un reposicionamiento del artista respecto de los vínculos posibles con la literatura, que se muestran ahora más lejanos de la noción tradicional de ilustración de lo que podía establecerse según la "Breve historia de Emma".

Nos centraremos en este momento en las tres imágenes que ilustran *Les Fleurs du mal*, y comenzaremos por señalar que no se las puede asociar directamente a un poema, sino que estarían tratando de dar cuenta de aspectos generales del poemario, y la figura que aparece como privilegiada será la mujer prostituida.

En concreto, hablamos de tres dibujos trazados con tinta negra sobre el fondo blanco del papel, que explotan los valores generados por las tramas de mayor o menor densidad, generando marcados contrastes entre las zonas de luces y sombras. Las figuras están claramente delineadas, y su realismo expresionista se acerca a la estética de la Nueva Objetividad alemana.

En el primero de los dibujos, se observan tres mujeres. Una de ellas, en primer plano, con cabellos ondulados, mira hacia adelante, pero su macabro rostro cadavérico tiene un ojo abierto y el otro cerrado, como haciendo un guiño al espectador. Además, sostiene lo que parece un espejo de mano, con el que se cubre la boca.

La dama que se encuentra en segundo plano, a la izquierda de la imagen, se cubre los ojos con la mano izquierda, que también luce una pulsera en la muñeca, al mismo tiempo que exhibe uno de sus senos.

En un plano posterior, hacia la derecha, se ubica de espaldas la tercera mujer que, como para compensar el inquietante guiño de la primera figura, vuelve su rostro con los dos grandes ojos abiertos y con un gesto amargo en la boca.

El conjunto, al mostrar una figura que se tapa la boca y la otra los ojos, puede sugerirnos una reformulación del tema de los monos sabios, que pretenden no ver, no oír y no decir, y que se suele entender como no ver el Mal, no escuchar el Mal, y no decirlo. Si esta lectura es correcta, podría existir una contradicción entre Spilimbergo y Baudelaire, ya que el ilustrador estaría construyendo un discurso con cierto aspecto moralizante, con el cual el poeta francés probablemente disentería. Para Baudelaire, el

poeta es un privilegiado precisamente por poder ver y escuchar el Mal, y decirlo a través de sus poemas.

La segunda lámina es una reformulación de la composición para el grabado número VII de la serie “Breve historia de Emma”, que mostraba una especie de pasarela, en la cual dos mujeres desfilaban atemorizadas por un hombre-esqueleto.

En la ilustración para *Les Fleurs du mal*, el esqueleto ha pasado al segundo plano dentro del espacio de la imagen. Se lo ve de la cintura para arriba, y conserva el mismo gesto ansioso que en la imagen precedente. En esta prostituta ha desaparecido el gesto de temor que se veía en la imagen de 1935, su rostro de perfil mira hacia el vacío con un gesto resignado.

Finalmente, la tercera lámina también es una reformulación de un dibujo previo de Spilimbergo, de la serie titulada “Toilette de la cortesana”, de 1930. Nos muestra a dos mujeres sentadas frente a un espejo de tocador. La dama de la derecha sostiene a su vez un espejo de mano. Su rostro tiene un ojo remarcado, como si se tratara de una marca de la violencia o, nuevamente, de la cuenca de una calavera.

A partir de esta lámina podemos remontarnos al “desdoblamiento” que mostraba el personaje principal de *Interlunio*, ya que el perfil de la dama de la derecha se ve repetido en los dos espejos de la escena, y muestra tres caras diferentes de la misma mujer.

Cabe recordar aquí que la tradición iconológica de la alegorización de la melancolía estableció un vínculo entre ésta y el espejo, lo que fue a su vez retomado en diferentes oportunidades a lo largo de la poesía de Baudelaire, tal como lo ha analizado Starobinski (1990).

Por esto, podemos pensar que Spilimbergo ha detectado que una de las propiedades atribuibles a las prostitutas baudelairianas, es la de la actitud melancólica frente a la vida, y el artista estaría representando este sentimiento a través de la multiplicación del rostro en los espejos. El espejo, que por un lado podría asociarse a la coquetería de la mujer, se convierte así en un instrumento de la verdad, pues logra mostrar como simple reflejo a la belleza material, y revela también su carácter perecedero y fútil.

Finalmente, si tomamos este conjunto de imágenes del artista argentino y las sumamos a otras obras suyas que conocemos, como la mencionada serie de “Emma”, o la del “Toilette de la cortesana”, nos parece posible pensar que Spilimbergo agrega un aspecto de crítica social en sus referencias a la prostitución, un comentario que condice con su postura política de izquierda, pero que estaría marcando una diferencia con la posición de Baudelaire, que, en general, se mostró contrario a la ideologización del arte.

Las prostitutas de Spilimbergo nos hablarían de una mujer sufriente, que debería ser rescatada, mientras que en Baudelaire la representación de este tema es más ambigua y contradictoria, como ya hemos visto.

Conclusiones.

Nos propusimos con este trabajo un acercamiento a un conjunto de escritos de Baudelaire con la mirada puesta en aquellas manifestaciones que representan el tópico de la mujer como prostituta.

Las descripciones ecrásticas al respecto, en el marco del ensayo *Le Peintre de la vie moderne*, reflejaron una mirada heterogénea sobre los distintos tipos de mujeres, entre los cuales las meretrices no son las menos valoradas por el poeta, y cuya variedad se repite en el caso de los textos poéticos del mismo autor.

Tal vez teniendo esto en cuenta, casi cien años después, el artista argentino Spilimbergo se aboca a ilustrar el poemario de Baudelaire, y elige entre todos los temas, repetir imágenes de estas mujeres indolentes, pero de mirada profunda, que parecen tener mucho para decirle al lector y espectador de esos retratos.

Spilimbergo no demuestra concebir su tarea de ilustrador como una mera repetición visual de lo descrito en los versos, sino que se apropia de los temas que le interesan y los reelabora en base a su repertorio íntimo de imágenes, lo que nos habla del largo recorrido que permitió liberar a las artes visuales de sus ataduras literarias, para refundar nuevos vínculos con los poetas.

Bibliografía

Azúa, Felix de (1999). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama.

Baker-Smith, Dominic (1991). "Literature and the Visual Arts". Coyle, P. Garside, M. Kelsall, y J. Peck (eds.), *Encyclopædia of Literature and Criticism*, London, Routledge, 991-1003.

Baudelaire, Charles (1943). *Les Fleurs du mal*, Buenos Aires, Viau.

Baudelaire, Charles (1999). *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.

Benjamin, Walter (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.

Frye, Northrop (1990). "Literature and the Visual Arts". Robert Denham (ed.), *Myth and Metaphor. Selected Essays. 1974-1988*, Charlottesville y Londres, University Press of Virginia, 183-195.

Huysen, Andreas (2006). *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Laude, Jean (1972). "On the Analysis of Poems and Paintings". *New Literary History*, 3/3, *Literary and Art History*: 471-486.

Mitchell, W. J. Thomas (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago, University of Chicago Press.

Pappas, Sara (2005). "Managing Imitation: Translation and Baudelaire's Art Criticism". *Nineteenth-Century French Studies*, 33/ 3&4: 320-341.

Raser, Timothy (1993). "Citation and narrative in Baudelaire's art criticism". *Word & Image*, 9/4: 309-319.

Starobinski, Jean (1990). "Tres lecturas de Baudelaire. La melancolía ante el espejo". *Debats*, 33: 93-108.

Stevens, Wallace (1984). *The Necessary Angel. Essays on reality and imagination*, London, Faber & Faber.

Wechsler, Diana (1999). *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.