

RREALISMO COMO RECONQUISTA. **JULES CHAMPFLEURY Y LA DOCTRINA REALISTA EN ARTES VISUALES**

PIERRE CHATEAU

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
pchateau@gmail.com

Resumen: El presente artículo se propone analizar los escritos de Jules Champfleury con el propósito de poner en evidencia su pensamiento en torno a las artes visuales, ejemplificando en la pintura de Gustave Courbet y de los hermanos Le Nain. Este, sostenemos, se encuentra de manera dispersa en sus escritos novelescos y cuentos y no como crítica de arte propiamente tal, demostrando que, contrario a las propias declaraciones del escritor, sí tenía una idea clara sobre lo que significaba este movimiento, aunque muy diferente de aquella de sus contemporáneos. El realismo para él fue la reconquista de la naturaleza y el método para llevarla a cabo fue la pura materialidad y naturalidad de la pintura, muy lejana de aquel realismo social de Pierre-Joseph Proudhon, que le valió ser el más cercano a las ideas estéticas de Courbet y a ser visto como el verdadero portavoz del movimiento.

Palabras clave: Realismo / Doctrina / Naturaleza / Champfleury / Reconquista.

Abstract: This paper proposes to analyse the writings of Jules Champfleury with the purpose of making known Champfleury's thoughts about visual arts, particularly that of Gustave Courbet and the brothers Le Nain. This, we maintain, can be found scattered in his novels and short stories and not as art critic itself, showing that, against the author's own statements, he had a clear idea about the meaning of this movement although very different from its contemporaries. Realism to him was the reconquest of nature and the method to carry it out was the pure materiality and naturalness of painting, far from those social realisms of Pierre-Joseph Proudhon, which took him closer to Gustave Courbet's aesthetic ideas and meant he is considered as the true spokesman of the movement.

Key words: Realism / Doctrine / Nature / Champfleury / Reconquest.

Champfleury, estética y concepto de Realismo

La imposibilidad de aprehender *una* sola teoría, sino noción, del realismo por parte de los críticos de arte cercanos y contemporáneos al movimiento y a Gustave Courbet, se hace patente en el análisis de la obra de Jules Champfleury, cercano al movimiento y amigo del pintor. Para demostrar este propósito nos serviremos de ensayos, cartas y reseñas de Salones que contengan información sobre el problema que tratamos.

Si bien no fue crítico de arte propiamente tal, sí fue escritor que incluyó la crítica de arte en medio de sus novelas, cuentos y ensayos históricos sobre pintura y literatura. No publicaba Salones, ni revisiones críticas de obras y artistas actuales en periódicos franceses, pero fue cercano a ellos, tuvo

opiniones claras y se atrevió a escribir y, más aún, teorizar sobre el que fuese quizás el movimiento más complejo de comprender en el siglo XIX francés: el realismo. Champfleury fue junto a Baudelaire, Courbet, Camille Corot, Alexandre-Gabriel Decamps, Armand Gautier, Hector Hanoteau, Francois Bonvin, Célestin Nanteuil, Antoine-Louis Barye, Auguste Préault, Charles-Joseph Travière, Honoré Daumier, Pierre-Joseph Proudhon, Jules Castagnary, Gustave Planche, Théophile Silvestre, Edmond Duranty y Max Bouchon, el principal asistente a la entonces famosa cervecería Andler, en el número 32 de la Rue Hautefeuille de París, el epicentro del círculo realista a partir de 1848. Si bien no todos los asistentes suscribían al movimiento, ni todos durante el mismo período de tiempo, muchos fueron cercanos a él en sus diversas características y expresiones.

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2015 / Fecha de aceptación: 21 de julio de 2016.

Estas vistosas y variopintas reuniones del círculo realista tenían bastante equivalencia con las definiciones y acercamientos que ellos y otros dieron al concepto que los reunía. Cronológicamente, Champfleury y Théophile Gautier fueron de los primeros en utilizar esta noción para designar una práctica artística a pesar de los reclamos del primero, no en cuanto a la existencia de la misma, sino de haber sido apuntado como el portavoz y el cardenal de esta nueva iglesia. Llamativamente, fue este escritor y no Gustave Courbet, el pintor más conocido de este círculo, quien fuese señalado como tal, probablemente en base a la necesidad de darse a conocer por escrito, de redactar postulados y sostener una base teórica y literaria, en el soporte de la escritura, que diera legitimidad al nuevo movimiento, y que a Courbet le faltaba. Sin embargo, nada más lejos de las intenciones del escritor. Este no se caracterizó, porque así no lo quiso, por ser el portavoz de un movimiento, sino que por incluir parte de sus preocupaciones estéticas y literarias dentro de sus escritos de carácter novelesco y en los muchos cuentos que escribió. De hecho, le chocaba la palabra misma de realismo, argumentando que esta entró a formar parte de los muchos *ismos* que poblaron París por esos días, ayudados por las revueltas de 1848 y que no señalaban otra cosa que movimientos de transición, pues no perdurarían en la memoria colectiva como sí lo hizo el concepto de *clásico*. "Si la ocupo como título de un libro", señaló, "es porque, al haber sido adoptada por filósofos, críticos y oradores, me expondría a que no se me comprenda cuando hablo de realidad".¹

Tal era la incompreensión que reinaba sobre el concepto que, por dar algunos ejemplos, el crítico de arte y conservador francés Louis Clément de Ris lo equiparaba (o directamente confundía) con el colorismo y Paul Mantz hacía lo propio con el prerrafaelismo inglés.² A pesar de que estos testimonios son de la década de los cincuenta, hacía ya aproximadamente veinte años que el concepto se volvió conocido y utilizado en la crítica de arte y en las reseñas de prensa, lo que aumenta aún más el grado de desconcierto o incompreensión que generó el mismo, sin haber tenido ni un ápice de acuerdo o concordancia entre un escritor y otro que trataba el tema, ni aún en dos décadas. Por ejemplo, tal co-

mo señala E. T. Duval en *The Subject of Realism in the "Revue de Deux Mondes"*, la palabra la podemos rastrear hasta 1834, cuando Hyppolite Fortoul, periodista, historiador y político francés, la utilizara en un artículo sobre Antony Thouret, abogado y escritor francés, y Gustave Planche, artista y crítico literario, tres años después, la utilizó para designar aquella práctica artística que tenía por objeto la copia de la naturaleza, en un artículo para la *Revue de Deux Mondes*.³

La opinión de Champfleury sobre el movimiento la encontramos en las primeras páginas de su texto *Le Réalisme*. Además de incomodarle esta visión, utilizó el concepto porque ya está en el tapete público gracias a los periódicos, sin dejar de ser consciente del problema fundamental que conlleva su uso: es hacerse cargo de una noción en la cual se reconocen sus debilidades, problemas e inconvenientes y sobre ellas establecer un atisbo de teoría, de fundamentos claros y detallados. Fue intentar construir una torre sobre arena movediza, con la salvedad de que el autor sabía y reconocía tal situación y lo hizo a pesar de ello, no negándola. "El término se ha convertido en una máquina de guerra para excitar el odio contra una nueva generación", sentenció, y es sobre ella donde cada uno de los siguientes críticos de arte más importantes del siglo XIX y el propio Courbet armarían su podio y su defensa.⁴ De hecho, en su carta a *Madame Sand*, incluida en *Le Réalisme*, el escritor se refirió una vez más, y quizás con mayor claridad que nunca, a este problema. "Se llama realistas a todos aquellos que plantean nuevas aspiraciones" refiriéndose a esta doctrina, como siempre le gustó denominarla, y continúa: "Llegaremos a ver médicos realistas, químicos realistas, manufactureros realistas e historiadores realistas. El Sr. Courbet es un realista, yo soy un realista: lo dicen los críticos, pues que lo digan".⁵ El mismo tipo de argumentación se repitió poco después en su *Souvenirs et portraits de jeunesse*, al que ya hemos referido, cuando señala que

El título de realista se le impondría a cualquier hombre de la nueva generación, simplemente porque el público precisa de una etiqueta (...) Durante treinta años ha existido un grupo de escritores y artistas conocidos bajo el nombre de románticos; en una primera clasificación etiquetaremos como realistas a todos los que vengan después.⁶

¹ CHAMPFLEURY, Jules. *Le Réalisme*. París: Michel Lévy frères, 1857, p. 3.

² CLÉMENT DE RIS, Louis. "Salon de 1851. VII", en *L'Artiste*. París, 16 de abril de 1851, pp. 81-83.

³ DUVAL, T. E. *The Subject of Realism in the "Revue de Deux Mondes" 1832-1865*. Michigan: University of Michigan Library, 2005, p. 46.

⁴ CHAMPFLEURY, Jules, 1857 (nota 1), p. 2.

⁵ CHAMPFLEURY, Jules. *Su mirada y la de Baudelaire*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1992, p. 183.

⁶ CHAMPFLEURY, Jules. *Souvenirs et portraits de jeunesse*. París: E. Dentu, 1872, pp. 131-146.

Por un lado, el realismo como es todo aquello que siguió al romanticismo y además la noción del concepto como etiqueta, es lo que encontramos en ambos, pintor y escritor. La manera en cómo el escritor se queja, pero continúa utilizando el concepto del cual se defiende, pero que al mismo tiempo ataca, y de cómo apunta hacia quienes lo han instaurado, pero al mismo tiempo lo asume y lo instituye como propio sigue siendo lo más interesante de su argumentación. Asimismo, es cómo, en la misma carta, continúa su polémica:

Con diez personas inteligentes se podría liquidar la cuestión del realismo; con esta plebe de ignorantes, de celosos, de impotentes, de críticos, solo se dicen palabras. No le definiré, señora, el realismo. No sé de dónde viene, adónde va, o lo que es; Homero debió ser un gran realista porque observó y describió con exactitud las costumbres de su época.⁷

Varias pistas sobre lo que debemos destacar en este punto. En primer lugar, la reafirmación del concepto de realismo como un invento, inconsciente, imprudente y confuso por parte de los críticos de arte mediante la publicación de textos en periódicos y revistas. Segundo, probablemente, como demostraremos más adelante, su reticencia al concepto fue por la equívoca idoneidad, según él, del contenido al que designaba. Su comentario sobre Homero lo deja entrever: el realismo para Champfleury no pudo haber sido solo aquel arte o literatura que describa con mayor o menor exactitud las costumbres de una época, concretamente aquella a la que pertenece el escritor o pintor en cuestión, sino que debió haber tenido otra acepción, más amplia, histórica y profunda, que no estaba presente en el juicio de sus contemporáneos. En tercer lugar, no creemos que no sepa de dónde vino y adónde fue el realismo, como afirma en su carta. Si lo dijo, como argumentaremos, es porque se refería al realismo que profesaban los críticos y ante el cual toma distancia, a ese realismo que acabamos de designar en el punto anterior, pues Champfleury sí sabía (y bastante), sobre la tradición a la que pertenecía la pintura realista de sus contemporáneos y aquella a la que lo hacían sus propios textos. Escribió una carta a su amigo Bouchon, a la vez amigo de Gustave Courbet, probablemente hacia 1855, que contenía la siguiente frase: "En tanto al

realismo, considero la palabra como una de las mejores bromas de nuestra era (...) El realismo es tan viejo como el mundo, y ha habido realistas en toda época".⁸ A partir de aquí, proponemos que la renuencia de Champfleury al concepto se debió a que él no entendía por tal lo mismo que los críticos de arte: no veía el movimiento realista como algo nuevo, sino que profundamente anclado en la tradición artística de Occidente, como argumentaremos a continuación.

Tradición del Realismo

Notables coincidencias marcan los primeros años de Champfleury y Courbet durante la década de los cuarenta, antes de conocerse en 1848. Siempre admiraron a los "pintores de la realidad" en sus paseos por el Louvre, a los artistas españoles y a Rembrandt.⁹ Siempre despreciaron la Academia, acusándola de crear pintores vacíos, sin personalidad, sin talento ni fuerza, argumentando que los mejores pintores de entonces jamás habían sido galardonados con el Premio de Roma que donaba la institución: ni Delacroix, ni Corot, tampoco Decamps o Daumier.¹⁰ Luego de estas preocupaciones y opiniones sobre pintura, es evidente que, desde sus primeros años como escritor, Champfleury tenía cierta inquietud por el realismo tanto en literatura como en pintura. La salvedad, y su originalidad, que lo harían el defensor más fiel a Courbet en sus primeros años luego de conocerse, fue que no creía en un atisbo de equivalencia entre pintura y literatura, donde la primera seguía a esta última y era depositaria de las ideas y valores que pudiese alcanzar y transmitir mediante otro soporte. De la misma manera, no es difícil comprender el por qué los pintores contemporáneos que más defendió fueron fundamentalmente paisajistas. ¿Fue el paisaje el género de pintura que demostró mayor resistencia a la narrativa? ¿Fueron estos pintores quienes más fidelidad a la naturaleza pudieron representar? De hecho, el concepto naturalista de ingenuidad que aplicaba a pintores como Courbet, aparece ligado a la indiferencia temática que se atribuía a su pintura y, al mismo tiempo, asociada al arte popular y primitivo.¹¹ La famosa anécdota relatada por Francis

⁷ CHAMPFLEURY, Jules, 1992 (nota 5), p. 184.

⁸ CHAMPFLEURY, Jules. *Lettre à Bouchon*, en CHAMPFLEURY, Jules, 1992 (nota 5), p. 230.

⁹ CHAMPFLEURY, Jules. "Une visite au Louvre", en *L'Artist*, 1 de diciembre de 1844, p. 24.

¹⁰ CHAMPFLEURY, Jules. "La Revue de Beaux Arts", en *Le Pamphlet*, 15-19 de octubre de 1848, p. 3.

¹¹ SOLANA, Guillermo. "Crítica y modernidad". En: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000, pp. 333-345.

Wey, amigo del pintor, lo señala así [mientras pintaba un paisaje]: “¿Ve usted allí lejos lo que acabo de hacer? No sé lo que es (...) No tenía necesidad de saberlo, he hecho lo que he visto sin darme cuenta”.¹²

En *Essai sur les Nain* de 1850, Champfleury realizó un estudio sobre estos hermanos pintores de la Francia del siglo XVII; Louis, Mathieu y Antoine. Famosos por sus escenas de campesinos, para Champfleury su valor fue tan grande que gracias a sus acciones logró que entraran al museo del Louvre en 1848, en parte debido a este estudio. Lo interesante para nuestro caso es que muchos lugares comunes del pensamiento del escritor, así como determinadas nociones e ideas concluyentes sobre su idea de realismo y, más extensamente, de la pintura y el arte, la encontramos en este ensayo. Estos hermanos fueron pintores de gente pobre, comenzó escribiendo Champfleury: si los flamencos del mismo siglo se caracterizaron por pintar la vida urbana y a veces la del campo, estos hermanos fueron ellos mismos aquello que a menudo pintaron. No hubo idealización ni mortificación, ni celebración ni condena de las conductas de aquellos sujetos que retrataron. A juicio del escritor, lo que pintaron fue siempre su comportamiento sin miramientos morales, cuyas necesidades y pasiones las mostraban sin importancia, sin que fuese conscientes de que alguien miraba:

Los Le Nain son seres melancólicos, graves, parcos en palabras, reflexivos, poco activos, pesados (...) La alegría está ausente de su obra (...) En sus cuadros se bebe a menudo, pero ¿quién bebe? Un hombre de edad, en un rincón, sosteniendo una tosca calabaza y recuperando con unos sorbos de vino parte de las fuerzas perdidas en el trabajo.¹³

Esta austeridad y seriedad de sus pinturas es lo que, sospechamos, se encuentra en la base del gusto de Champfleury por aquél arte y literatura apegado a la naturaleza más pura, severa y rigurosa, la naturaleza no domesticada, el paisaje no academizado, la composición a la vista y no a la regla, la observación del natural y no la poetización de una escena. En suma, el campo y no la campiña. En el mismo sentido debemos compren-

der las demás ideas que giran en torno al mismo objeto. Para el escritor los Le Nain fueron *sin duda* educados en la escuela flamenca, siendo al mismo tiempo flamencos y españoles, y hay que asumir que se trata, para ambos, de los pintores flamencos del siglo XVII y españoles del mismo siglo, aquellos mismos que visitaban ambos, por separado, las tardes de domingo en el Louvre.

El gusto que sintió el escritor por los viajes soporta también este argumento, pues adquiría el conocimiento observando detenidamente las costumbres de los hombres y los pueblos, enfocándose sobre todo en el paisaje, para elaborar la trama de sus novelas y cuentos y de sus escritos sobre arte. Su origen provinciano, igual que el de Courbet, produjo sobre él la creencia en que observando la vida cotidiana de un pueblo y con especial atención a su paisaje, lograría comprender la cabalidad y la esencia de todo su quehacer (cultural).¹⁴ Ambos, pintor y escritor, participaron de una corriente de pensamiento que atribuía un auténtico valor artístico al arte naïve y primitivo, el primero en descripciones de carácter y costumbres y el segundo registrando visualmente todo aquello que veía, alimentándose de toda imagen que viese en la prensa, la naturaleza, las ilustraciones de libros y las estampas, sin discriminación alguna.¹⁵ De hecho, tres de los pasos principales de Champfleury para llevar a cabo sus estudios sobre arte y que encontramos en su trabajo sobre los hermanos Le Nain, están detallados como “*mirar siempre*”, “*ver y volver a ver*” y “*viajes*”.¹⁶ Constante atención al detalle, a la descripción y precisión de aquello sobre lo cual escribió. De esta forma, su desprecio al academismo tuvo también aquí cabida señalándolo como una virtud de los hermanos,¹⁷ y el menosprecio de “lo bonito” como un valor en la (buena) pintura: aquello bonito era contrario a la naturaleza, si se va por lo primero se aleja de lo segundo y un *realista* no podía permitírselo, y los Le Nain fueron, para Champfleury, los primeros artistas de la realidad.¹⁸

En definitiva, para el escritor, el realismo no fue la mera copia de la realidad (por lo demás tampoco intentó definir esta última) sino que tuvo otras ca-

¹² COURTHION, Pierre (ed.). *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, vol. II. Genève: Cailler, 1950, pp. 190-191.

¹³ CHAMPFLEURY, Jules. *Nouvelles recherches sur la vie et l'oeuvre des frères Le Nain*. Laon: E. Fleury, 1862, p. 3.

¹⁴ CHAMPFLEURY, Jules, 1992 (nota 5), p. 36.

¹⁵ HADDAD, Michèle. *Gustave Courbet. Peinture et Histoire*. Paris: Belvédère, 2006, p. 55.

¹⁶ CHAMPFLEURY, Jules, 1862 (nota 13), p. 5.

¹⁷ CHAMPFLEURY, Jules, 1862 (nota 13), p. 6.

¹⁸ CHAMPFLEURY, Jules. Sin título. *Le Constitutionnel*, 5 de enero de 1863, p. 118.



La Vague, 1869. Gustave Courbet. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

racterísticas que se enmarcan en la gran idea que rigió en las opiniones del escritor: el realismo es la (re)conquista de la naturaleza. Así por ejemplo en el pequeño relato *Chien-Caillou*, Champfleury cuenta la historia de un grabador que vivía de zanahorias, entre un conejo y una mujer pública, y se dedicaba a hacer obras maestras. Aquí se resume el realismo para Champfleury: es el acercamiento y la (re)conquista de la naturaleza, lejos del naturalismo de síntoma científico y positivista de Émile Zola y más lejos aún del realismo político y contestatario de los críticos parisinos, que veían como brotes revolucionarios un cuadro sobre un funeral, y hasta lejos de aquél de Daumier; citadino, urbano, proletario y satírico. Para Champfleury no había lugar para la sátira, solo para la naturaleza: animales, árboles, praderas, y aquellos pobladores que vivían dentro y cerca de la misma. Nunca pudo escapar, y nunca quiso hacerlo, al igual que Courbet, de su origen provinciano.¹⁹

Sin embargo, el escrito que mejor expresa este pensamiento de Champfleury sobre la academia y

la naturaleza en el arte, es su pequeño relato sobre la anécdota *des trois fromages* dentro de su novela *Les amis de la nature*. Tres pintores presentan sus obras al jurado compuesto por un pintor de naturalezas muertas y un filósofo. El primer participante, un pintor inglés llamado Mr. Pickersgill envió una tela que tenía pintado un queso de Chester, "*muy espiritualmente pintado*" que fue recibido de inmediato. Luego vino un holandés que presentó el mismo motivo (un queso) y los presentes dieron cuenta que, si bien no era un tema de mayor importancia, no podían rechazarla. Por último, pasó una tela de una "*veracidad realmente llamativa*" que eclipsó a los otros dos cuadros: lo que estaba pintado era un queso amarillo con una corteza viscosa, que estaba cortado por un cuchillo negro. El jurado, no obstante, calificó al cuadro de demagógico (en clara analogía con la crítica que se hizo de la pintura de Courbet) y las razones, entregadas en forma de diálogo entre los personajes del relato, son variadas. En primer lugar, el juez filósofo de apellido Bouchon,

¹⁹ CHAMPFLEURY, Jules. *Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver*. París: Martinon, 1847.

que ha sido identificado como la personificación del escritor socialista Pierre-Joseph Proudhon,²⁰ le aclara a Lavertujeon, el último pintor, que en Francia no gustan de los cuadros de ideas como el suyo, porque *claramente* tenía una: era demagógico. La tela fue rechazada del Salón en razón de la fidelidad con la que representó los objetos de los pobres y solo ganaría una medalla de segunda clase al pintar junto al queso y el cuchillo un(a) *bènitier*.²¹

¿Qué cuestiones obliga a plantearnos este relato? En primer lugar, aquella del concepto que nos ocupa. Este para los críticos a los que apuntó Champfleury se trataba del grado de fidelidad de una representación respecto a aquél(llos) objeto(s) a los que refería, pero ¿qué pasó cuando aquél(llos) objeto(s) de una tela eran sacados de la experiencia cotidiana, sin ningún otro tipo de referencia moral, religiosa o cívica? Las respuestas, según lo que hemos analizado de la obra del escritor pueden, a su vez, ser dos. La primera, un cuadro que se esmere en la total eliminación de referencias “extra-plásticas”, como “ideas” sobre tal o cual condición (social, política, económica), era juzgado, paradójicamente, como poseedor de una crítica a aquél juicio y, por consiguiente, se alejaba de la realidad en tanto no la representaba, sino que la criticaba. Segundo, que el “realismo” que esgrimían los críticos (que fueron a su vez criticados por Champfleury) solo era aplicable para algunos tipos de objetos en Francia: el pintor holandés del relato no fue criticado porque se asumía que su tradición pictórica, lo que hoy podemos llamar su cultura visual, se basaba en la representación de *una* realidad, burguesa, cotidiana y casera, que además poseía grandes conexiones con el género de la naturaleza muerta que al parecer fue ejemplificada en el cuadro que presentó. El pintor francés, no obstante, no pudo correr la misma suerte pues su representación demasiado exacta y su ausencia de referencia a alguna tradición pictórica (“*en Francia no gustamos de la pintura de ideas*”) era algo que se perdonaba al holandés, pero no al francés. Si sumamos las acusaciones del jurado frente al hecho que Lavertujeon no sabía que era *anarquista*, por representar un queso de pobres y un cuchillo de proletarios, entendemos el por qué fue catalogado como demagógico.

Una segunda cuestión que nos obliga a replantearnos este pequeño relato de no más de seis páginas pero que resume toda una teoría del arte de Champfleury, es aquella relación, que luego se invertirá en la crítica de Charles Baudelaire y se hará explícita en la de Émile Zola, entre la imagen (pintura) y la palabra escrita, entre la capacidad de referir de la primera y la capacidad de trasladar el lenguaje pictórico a lenguaje “escrito” de la segunda. Es llamativo que por un lado Champfleury recurra a la novela y no a la crítica de arte para manifestar sus pensamientos sobre lo que entendió por realismo, crítica, academia y, sobre todo, la pintura, como aquella de Courbet. No se puede atribuir simplemente al hecho de que fuera novelista y cuentista, sino que encontró en el formato del relato continuo novelesco la mejor manera de explicitar lo que consideró como la verdadera intención de la pintura realista y que consideró imposible de llevar a cabo en el formato de la crítica de arte. Tampoco parece coincidencia, si lo miramos de esta forma, que fuese quizás el único escritor que comprendió verdaderamente a Courbet, al menos en sus primeros quince años de carrera artística.

Dos cuestiones vienen a reafirmar este supuesto. En primer lugar, el recurso que utilizó Champfleury para explicar el realismo en este pequeño relato fue, paradójicamente, el de la alegoría (literalmente, el hablar mediante figuras) y el del diálogo clásico donde intervienen personajes ficticios que mediante preguntas y respuestas van desarrollando un argumento central y exponiendo las ideas contiguas al mismo. En segundo lugar, al mismo tiempo se deja entrever, y así lo afirma María Lamberti, que el realismo de Courbet en cuanto a las pinturas de naturaleza muerta (de ahí el queso como objeto principal del relato), se ligó con la tradición alegórica del mensaje cifrado que nos parece incompatible con el realismo que concebimos en el presente.²² Este doble juego de por un lado “decir” con lenguaje escrito (ocupando a su vez el recurso del diálogo) aquello que se expresa a su vez mediante el lenguaje pictórico y, por otro lado, la referencia al contenido alegórico de la pintura de naturaleza muerta como tradición de la cual Courbet se hizo parte, son cosas que no encontramos en la crítica de arte de la época. Se trata de una relación entre imagen y

²⁰ LAMBERTI, María Mimita. “Du réalisme et du fromage de Brie”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1987, vols. 66-67, pp. 79-89.

²¹ En el texto original se ocupa este término que, traducido al español, puede significar *biblia*, *rosario*, o *pila de agua bautismal*, según el contexto.

²² LAMBERTI, María Mimita, 1987 (nota 20), p. 82.

palabra que, aunque paradójica, fue la que mayores frutos dio en relación a que supo y pudo, ocupando aquel formato de escritura y exposición de ideas, expresar de mejor manera las preocupaciones que Champfleury vio en la pintura realista, sobre todo en la de Courbet.

La doctrina del Realismo

Las únicas referencias hacia un Realismo de corte político, crítico, contestatario y revolucionario que podemos encontrar en algún escrito de Champfleury, son los diálogos del personaje juez y filósofo Bouchon en *Anecdote des trois fromages*, al que referimos. Y encima lo hace con un sentido crítico evidente y para nada gratuito: el personaje de Bouchon, como ya dijimos, parece estar inspirado en el de Proudhon. Champfleury siempre se mantuvo fuera de los movimientos políticos y sectas revolucionarias. Era crítico con las escuelas socialistas y de Proudhon por considerarlos dogmáticos y utópicos.²³ La distancia entre ambos personajes, a pesar de la mutua cercanía con Courbet y su pintura, se reflejó no solo en sus escritos y opiniones cotidianas sobre política y sociedad, sino que se extendió hacia el gusto y preferencia de la pintura sobre la que escribieron y, más importante, de la conciencia del uno sobre los gustos del otro. Ya insistimos sobre el punto de la pintura genérica y costumbrista para Champfleury, pero otro ejercicio de comparación será útil en este sentido. Para este último, el rol estético de este tipo de telas ha sido nulo y hasta molesto. Esto porque los cuadros costumbristas dan a quienes por primera vez miran una pintura la ilusión de estar parados frente a una pieza de arte placentera, gustosa y, lo peor, que los prejuicios y nociones sobre este tipo de cuadros se aplicaban comparativamente para juzgar y condenar la pintura "véritable". Esta crítica la hizo, según nos recordó Léon Rosenthal en 1913, a Proudhon, reprochándole su gusto por estos pequeños cuadros costumbristas, escenas de género, en tanto hubieron contribuido a mantener el descrédito sobre la representación de la vida contemporánea.²⁴ La pintura costumbrista es anecdótica, la realista es todo lo contrario. Esa pareció ser la máxima de Champfleury respecto a ambos tipos de cuadros y que es posible

distinguir del análisis de sus escritos. Esa era también, recordemos, la distinción que hizo, usando otros términos, entre la pintura de los Le Nain y la pintura flamenca del mismo siglo.

Proudhon escribió en su texto manifiesto que no sabía nada de pintura, de música o escultura por haberlo estudiado o aprendido: su gusto por ellas lo atribuye a la misma manera en que un bárbaro gusta de lo que es hermoso, brilla y despierta su imaginación.²⁵ Su honestidad fue brutal y, al mismo tiempo, necesaria. Todo su entorno fue consciente de las limitaciones de su pensamiento respecto a cuestiones artísticas y literarias, pues no veía en las imágenes sino lo que quería y estaba acostumbrado: manifestaciones de la superestructura económica y social, choque de clases, reivindicación del proletariado. Todo su escrito gira en torno a estas cuestiones, por eso cuando vio los cuadros que hizo Courbet entre 1848 y 1850 encontró el ejemplo perfecto para sus escritos ya hechos. Tenía el modelo prefijado y la pintura de Courbet calzó perfecto en él: no hubo análisis crítico de ninguna obra, sino que un discurso premeditado que fue aplicado, indiscriminadamente, sobre un cuadro escogido para similares propósitos. Tan evidente fue esta situación, que Courbet se propuso, aunque no creyese en lo más mínimo en la educación artística ni en que la teoría pudiese ayudar a estos propósitos, educar artísticamente a Proudhon, tal como lo recordó Champfleury.²⁶ En *Courbet y Proudhon*, el mismo escritor se refirió al filósofo como un sofista que solo procedía mediante negaciones del arte del pasado y afirmaciones de su propio genio.²⁷

La distancia que marcó a Proudhon y Champfleury a pesar de la cercanía que tuvieron con Courbet se refleja también en sus reacciones frente a ciertas obras del pintor. Si bien es cierto que la mirada política y revolucionaria de Proudhon parece haber triunfado para la posteridad sobre el relato que se ha hecho del trabajo del artista, otra comparación entre esta visión y el análisis de los escritos de Champfleury ayudarán a revalorar las disímiles respuestas que se dieron frente a sus cuadros. Ya es posible hablar de más de un Realismo según los críticos que escogemos y los textos que leamos, aunque siendo históricamente justo, fue

²³ CHAMPFLEURY, Jules, 1992 (nota 5), p. 33. En el mismo texto se señala que el escritor estuvo contrario con la escuela fourrierista, con Sardat y con Cabet, conocidos exponentes del socialismo francés de mediados del siglo XIX.

²⁴ ROSENTHAL, Léon. *La genèse du réalisme avant 1848*. París: Gazette des beaux-arts, 1913, p. 312.

²⁵ PROUDHON, Pierre-Joseph. *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*. París: Bouglé et Moysset, 1865, p. 47.

²⁶ CHAMPFLEURY, Jules, 1872 (nota 6), pp. 297-298.

²⁷ CHAMPFLEURY, Jules. *Courbet y Proudhon*. *Le Figaro*, 9 de enero de 1892, p. 18.

Champfleury quién gozó de la mayor empatía del pintor en tanto fue quien mejor comprendió las propuestas de su pintura. Es así como nos encontramos frente a la situación opuesta que vivieron Champfleury y Proudhon frente a unos cuadros de Courbet. El primero de ellos es *Le Return de la Conférence* (1863), hoy desaparecido, una tela que representaba a un grupo de sacerdotes católicos borrachos en el medio de un camino y que, por supuesto, produjo gran escándalo. Este cuadro fue el centro de *Du principe du réalisme et de sa destination sociale* de Proudhon y el que más alabó por razones que no son difíciles de encontrar: el filósofo sabía y se preocupaba poco del arte, como ya expusimos, y a pesar que escribió bastante sobre cuestiones elementales de estética y pintura, ignoraba conceptos como el color, el dibujo y la composición. Su única preocupación era el tema de la pintura: si esta tenía significación social era un buen cuadro. En caso contrario, o si su mensaje fallaba de acuerdo a sus propias preconcepciones, entonces no era una muestra de verdadero arte.²⁸

Esta preferencia por motivos de "significación social" llevaba implícita la necesidad de que aquella pintura tuviera, al menos, figuras humanas y con un gran contenido satírico y/o alegórico, entre aquello que representaba, eso que estaba pintado y el título que designaba ambas cosas. Champfleury, por otro lado, si bien se refirió más extensamente a otro cuadro de Courbet, los motivos por los cuales lo hizo conforman un útil contrapunto entre ambos escritores. Sobre *L'Atelier du Peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)* (1855) que contiene todos los elementos que Proudhon alabó en un cuadro (y no es coincidencia que solo fuese Delacroix, el pintor alegórico por excelencia, junto al fotógrafo Nadar, quienes hiciesen críticas favorables a esta pintura),²⁹ Champfleury se mostró reticente. "Esta vez el señor Courbet" señaló el escritor en su *Carta a Madame Sand* refiriéndose a esta tela, "ha pretendido salir del campo de la pura realidad: alegoría y real, dice en su catálogo, he ahí dos palabras que chocan juntas y que me desconciertan un poco".³⁰ Años más tarde, con Courbet fallecido, el escritor haría críticas más violentas sobre la misma pintura. En 1881 declaró

Este inmenso lienzo, de los menos conseguidos del pintor, solo recordaba indirectamente el estudio del artista; pero Courbet, ya en la enojosa pendiente de la simbolización, solamente tomaba fragmentos a esa naturaleza que le había dado temas tan acertados para el "Enterrement" y las "Demoiselles de village".³¹

Todo lo que encantaba a Proudhon, Champfleury lo detestaba. Si para el primero el arte debía ser fundamentalmente crítico y, por lo mismo, simbólico y satírico, para el segundo debía ser directo, representativo y natural. Fuera el símbolo y la alegoría, solo la naturaleza es permitida, y como un todo orgánico, no como una colección de fragmentos que, más que ser una representación verdadera, denota una falsa construcción.

Para comprender mejor este punto, en la *Carta a Madame Sand*, el escritor se refiere al cuadro *Un Enterrement à Ornans* (1850). A diferencia con *L'Atelier...*, Champfleury defiende y alaba esta tela en tanto es una representación clara para todos (léase: ausente de alegorías), "que es la representación de un entierro en un pueblo y que, sin embargo, reproduce todos los entierros de todos los pueblos".³² La organicidad de la obra es lo que sustenta el hecho que la haya considerado clara y, por tanto, lograda. En el "para todos" debemos leer "para todos aquellos observadores de la tela que no están acostumbrados a mirar y juzgar cuadros", pues de hecho este cuadro fue hecho y visto por las personas que allí aparecen representadas: familiares, amigos y cercanos a Courbet, habitantes de Ornans, su pueblo natal, que no estaban en condiciones de apreciar "alegorías reales", aquel mismo público con quienes se identificó Champfleury cuando escribió sobre arte. De hecho, sabemos que el escritor se quejó públicamente a raíz de las acusaciones de socialismo que se le atribuyeron a esta pintura. A diferencia de la incompreensión del público parisino, Champfleury como observador de provincia y reivindicador de la misma mirada, declaró que "no hay trazo de socialismo en *L'Enterrement...*" para señalar luego que "...Afortunadamente el Señor Courbet no ha intentado provocar nada con su Entierro. Representa la muerte de un ciudadano quien es escoltado hasta su lugar de descanso por otros ciudadanos...". Finalmente, al igual que en el testimonio

²⁸ MACK, Gerstle. *Gustave Courbet*. Nueva York: Da Capo Press, 1989, p. 182.

²⁹ CHAMPFLEURY, Jules, 1992 (nota 5), p. 187.

³⁰ CHAMPFLEURY, Jules. "Carta a Madame Sand", en CHAMPFLEURY, Jules, 1992 (nota 5), p. 187.

³¹ CHAMPFLEURY, Jules. *Les Chefs d'oeuvre du Luxembourg*. París: L. Baschet, 1881, p. 96.

³² CHAMPFLEURY, Jules, 1992 (nota 5), p. 188.

anterior, el pintor ha querido mostrarnos la vida doméstica de un pequeño pueblo y que la fealdad de sus habitantes es la misma que aquella de las provincias, muy diferente a su vez de la fealdad de París.³³

Conclusiones

No es de extrañar que la crítica de arte, como formato escritural y práctica cultural, no fuese receptiva a la pintura realista, sobre todo a aquella de Courbet, presentada, muchas veces, en lienzos de gran tamaño reservados a la pintura de Historia. Esto, porque la pintura realista exige, como doctrina, el apego irrestricto a la contemporaneidad, al tiempo presente, concreto y material, sin posibilidad mínima de cabida al pasado, excluyendo de suyo cualquier intento de idealización, cuando nadie, sino hasta el siglo XIX, "sitúa la actualidad artística como el único y principal punto de referencia de un escrito sobre arte, entre otras cosas, porque no había [anteriormente] ninguna actividad artística organizada y presentada en términos de actualidad".³⁴ El problema, en estos términos, se hace evidente: ¿con qué herramientas podemos juzgar una obra (hecha en términos de actualidad) cuando la práctica tradicional que se encargaba de ello no tenía las herramientas para hacerlo porque la tradición artística a la que apelaba no estaba hecha en términos de actualidad? Únicamente en el siglo XIX, paralelo al desarrollo de la pintura realista francesa, la crítica de arte comenzaría a acercarse a las tendencias modernas ("lo hecho al modo de hoy", lo actual) y una mayor aceptación de los fenómenos contemporáneos a ella misma en las artes visuales. De este modo, el soporte de la crítica de arte, fundamentalmente una práctica periodística y pública, al alero del Salón, recién comenzaba a conformar un aparato teórico y escritural que pudiera dar cabida, forma y contenido, a estos nuevos contenidos y formas pictóricas. Mientras tanto, para quienes no fueron periodistas, como Champfleury, el campo de acción fue el cuento y la novela, con armas, formas y herramientas expositivas y críticas muy distintas, pero no por ello menos válidas en el ejercicio crítico de juzgar una(s) imagen(es) tanto

en su dimensión descriptiva (lo que son), como y sobre todo, prescriptiva (lo que deben ser). Francisco Calvo Serraler, historiador español del arte, apunta a esta cuestión al señalar que la crítica de arte en el siglo XIX la hicieron, con frecuencia, grandes escritores y célebres literatos: Balzac, Fromentin, Champfleury, los hermanos Goncourt, Zola, Maupassant, Huysmans, etc., porque a quien está destinado la crítica no es al profesional del arte, sino al público general, anónimo y colectivo que es necesario persuadir mediante la buena escritura.³⁵

Dentro de la escritura de Champfleury, un tema recurrente fue las diferencias entre París y las provincias, que también encontramos en la pintura de Courbet, poniéndolos en la misma sintonía respecto a su propio trabajo y, cuando el pintor se alejó de esta tradición naturalista, campestre y representativa, se encontró con la crítica de Champfleury. Las razones ya las hemos dado, así que vamos directamente al testimonio. En una carta a su amigo Bouchonnel, el escritor declaró que para él era imposible decir lo que pensaba de la pintura de su amigo pues "no veo nada más que buena y pura pintura material".³⁶ Esta declaración es sumatoria de todo su pensamiento sobre la pintura de Courbet, aunque debemos aclarar que fue mucho más prescriptiva que descriptiva. No era únicamente lo que el arte de su amigo significaba, sino aquello que debía significar y cuando se apartó de aquel camino, Champfleury estuvo ahí para recordárselo. El escritor no podía declarar sus pensamientos sobre sus cuadros porque estos no daban lugar para que ello ocurriera, no podía intentar adivinar una representación o buscar el significado oculto de sus telas ni menos recrear una historia a partir de los elementos pintados: solo se trató de *buena y pura pintura material*.

El goce frente a la materia, la preocupación por el objeto. Fuera la historia, fuera la narración, fuera la poesía del cuadro. Cuando Courbet pintó *Juvenes femmes du village* (1852), representando a tres mujeres muy bien vestidas y alhajadas con sombrillas y un canasto de merienda, acompañadas de un perro, dando algo (posiblemente dinero) a una niña pobremente vestida posiblemente en un camino rural del sur de Francia, Champ-

³³ CHAMPFLEURY, Jules. *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*. París: Poulet Malais et De Broise, 1861, pp. 236-237.

³⁴ CALVO, Francisco. "Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte". En: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000, pp. 155-171.

³⁵ CALVO, Francisco, 2000 (nota 34), p. 165.

³⁶ CHAMPFLEURY, Jules. "Lettre de Champfleury a Bouchon", en CHAMPFLEURY, Jules. *Oeuvres posthumes de Champfleury: salons 1846-1851*. París: Alphonse Lemerre, 1864, p. 544.

fleury se mostró reacio y crítico. "...Horrible! Horrible!" fueron las palabras que escribió en la misma carta, señalando que este fracaso se debió a que el pintor estuvo muy preocupado por el gusto del público, intentando complacerlo (por eso, supuestamente, incluyó una especie de lección moral en la tela), cuando debería volver a ser un sólido y honesto nativo del Franco Condado. Isabelle Daunais, historiadora del arte, también recalca este mismo punto. Para ella, la transparencia (de contenido) es un valor esencial de la pintura realista, que es aquella que da una impresión directa de las cosas. Es un valor esencial del arte, en general, y un ataque inequívoco contra el romanticismo y su carga poética convencional,³⁷ su prosaísmo y doble lectura. De la misma forma es que Françoise Gaillard, historiadora del arte, se refiere al problema pues, para ella, la revolución de Courbet fue la de liberar el arte de toda restricción no estrictamente formal y hacerlo, así, autónomo.³⁸ O, para resumir estas posturas, aquello que es realmente significativo es la pura materialidad de la pintura.

Este apego irrestricto que mostró el escritor de acuerdo a su propia convicción sobre los propósitos de la pintura de Courbet y que exigió, de la misma manera, al pintor durante todo el intervalo de su amistad, jamás lo desarrolló en un escrito coherente y cohesionado, ni siquiera en *Le Réalisme*. Sin embargo, sí es posible encontrar una teoría del Realismo en la atenta lectura de sus demás escritos y en las opiniones que nos quedaron sobre aquellas personas que dejaron testimonio, a su vez, sobre los comentarios del escritor. "Hace no más de quince años, algunos espíritus inquietos volvieron su mirada a la naturaleza" sentenció en el primer párrafo de *Les amis de la nature*, en 1859.³⁹ Luego, en la página siguiente se pregunta por el origen de esta religión, contestando aquello que expuso en *Le Réalisme*: "nada es más difícil de constatar", y utiliza un término que, proponemos aquí, es capital para comprender el apego a la naturaleza que profesase, exactamente, como una religión: el realismo es una doctrina.

De la misma forma, Gustave Merlet en su libro *Réalistes et fantaisistes. Études Morales et Littéraires* (1863), un acabado estudio de los distintos

"realismos" que poblaban la literatura francesa de la primera mitad del siglo XIX, se refirió en idénticos términos al problema: "*Esperamos encontrar, sino un dogma, al menos una doctrina*" (del Realismo), escribió. Luego recalcó los puntos que ya hemos tocado y que, a estas alturas, podemos ver que fueron el lugar común de aquellos que escribieron sobre el Realismo: el término es equívoco, es casi exclusivo de la crítica, es casi imposible de definir y, citando a Champfleury, que no se sabe de dónde vino ni a dónde va.⁴⁰ Lo interesante, es que resume lo que sería la doctrina del Realismo para este escritor, que concuerda con las ideas que se recogen de los demás textos suyos: la naturaleza estuvo fuera de lugar (en el arte) desde hace dos mil años, y una recompensa es prometida a quienes la recuperen.⁴¹ Esa es la doctrina realista; el apego irrestricto a la naturaleza como referente, y el Realismo en el siglo XIX, en particular el de Courbet, fue su reconquista. En la *Carta a Madame Sand*, el mismo Champfleury decretó: "*Le escribo esta carta, señora, por la curiosidad de buena fe que ha mostrado hacia una doctrina que adquiere peso día a día y que cuenta con representantes en todas las artes*".⁴²

Referencias

- CALVO, Francisco. "Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte". En: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000, pp. 155-171.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver*. París: Martinon, 1847.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Courbet y Proudhon. Le Figaro, 9 de enero de 1892*, p. 18.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*. París: Poulet Malassis et De Broise, 1861.
- CHAMPFLEURY, Jules. "La Revue de Beaux Arts". *Le Pamphlet. 15-19 de octubre de 1848*, p. 3.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Le Réalisme*. París: Michel Lévy frères, 1857.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Les amis de la nature*. París: Poulet-Malassis et de Broise, 1859.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Les Chefs d'oeuvre du Luxembourg*. París: L. Baschet, 1881.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Nouvelles recherches sur la vie et l'oeuvre des frères Le Nain*. Laon: E. Fleury, 1862.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Oeuvres posthumes de Champfleury: salons 1846-1851*. París: Alphonse Lemerre, 1864.
- CLÉMENT DE RIS, Louis. "Salon de 1851. VII". *L'Artiste. 16 de abril de 1851*, pp. 81-83.

³⁷ DAUNAIS, Isabelle. "Le réalisme de Champfleury ou la distinction des oeuvres". *Études françaises*, 2007, vol. 43, pp. 31-43.

³⁸ GAILLARD, Françoise. "Gustave Courbet et le réalisme". *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1980, no. 6, pp. 978-996.

³⁹ CHAMPFLEURY, Jules. *Les amis de la nature*. París: Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 15.

⁴⁰ MERLET, Gustave. *Réalistes et fantaisistes. Études Morales et Littéraires*. París: Librairie Académique, 1863, pp. 4-7.

⁴¹ MERLET, Gustave, 1863 (nota 40), p. 8.

⁴² CHAMPFLEURY, Jules, 1992 (nota 5), p. 183.

- CHAMPFLEURY, Jules. Sin título. *Le Constitutionnel*, 5 de enero de 1863, p. 118.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Souvenirs et portraits de jeunesse*. París: E. Dentu, 1872.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Su mirada y la de Baudelaire*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1992.
- CHAMPFLEURY, Jules. "Une visite au Louvre". *L'Artiste*, 1 de diciembre de 1844, p. 24.
- COURTHION, Pierre (ed.). *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, vol. II. Genève: Cailler, 1950.
- DAUNAIS, Isabelle. "Le réalisme de Champfleury ou la distinction des oeuvres". *Études françaises*, 2007, vol. 43, pp. 31-43.
- DUVAL, T. E. *The Subject of Realism in the "Revue de Deux Mondes" 1832-1865*. Michigan: University of Michigan Library, 2005.
- GAILLARD, François. "Gustave Courbet et le réalisme". *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1980, No. 6, pp. 978-996.
- HADDAD, Michèle. *Gustave Courbet. Peinture et Histoire*. París: Belvédère, 2006.
- LAMBERTI, María Mimita. "Du réalisme et du fromage de Brie". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1987, vol. 66-67, pp. 79-89.
- MACK, Gerstle. *Gustave Courbet*. Nueva York: Da Capo Press, 1989.
- MANTZ, Paul. "Salon de 1855. III Angleterre". *La Revue Française*, 1 de Julio de 1855, p. 125.
- MERLET, Gustave. *Réalistes et fantaisistes. Études Morales et Littéraires*. París: Librairie Académique, 1863.
- PROUDHON, Pierre-Joseph. *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*. París: Bouglé et Moysset, 1939.
- ROSENTHAL, Léon. *La genèse du réalisme*. París: Gazette des beaux-arts, 1857.
- SOLANA, Guillermo. "Crítica y modernidad". En: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000, pp. 333-345.

