

Nuevas imagerías del arte: el juguete como escultura moderna

Javier PÉREZ SEGURA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte Contemporáneo
javierpsegura@yahoo.es

RESUMEN

Desde que fuera teorizado por Baudelaire como objeto artístico a mediados del s. XIX, el juguete ha sido una de las vías más sugerentes para la creación plástica. Entre las muchas características de esa “nueva escultura” están la aplicación de formas y colores cercanos a lo abstracto, así como la necesaria participación del público (el niño), que activa esas formas nuevas con su imaginación. A comienzos del siglo XX, algunas vanguardias históricas recuperaron la intuición de Baudelaire y consagraron el juguete como icono de la modernidad.

Palabras clave: Baudelaire, Juguete, Romanticismo, Realismo, Vanguardia.

New art images: toy as a modern sculpture

ABSTRACT

Since Baudelaire considered toys as an art objet in the half XIXth century, it has been one of the most suggesting ways for the creativity. Among the many characteristics of that “new sculpture”, have to be mentioned the use of abstract shapes and colours or the necessary intervention of the public (the child), who activates those new shapes with his imagination. At the very beginning of the XXth century, some of the Avantgardes recovered Baudelaire’s intuitions and consacred toys as icons of the modern age.

Key words: Baudelaire, Toy, Romantic age, Realism, Avantgarde.

Sin lugar a dudas, Charles Baudelaire es el gran protagonista de la crítica de arte durante el s. XIX, el que renueva el género (en forma y contenido) y lo encamina hacia formas y actitudes que se han mantenido vigentes hasta la actualidad. El 17 de abril de 1853 aparecía en *Le Monde Littéraire* uno de sus ensayos más lúcidos y originales —*Moral del juguete*— que de hecho inaugura nuevas vías para la sensibilidad artística, cuya repercusión sería manifiesta desde las primeras décadas del s. XX.

Es un texto escrito en la bisagra cronológica de sus dos grandes etapas como crítico que permite articular una gran parte de sus opiniones sobre la creación artística¹.

En la primera de esas etapas, su aportación más temprana es el *Salón de 1845*. Se trata de un joven Baudelaire de apenas 24 años, hijo de un pintor aficionado y coleccionista que le estimula a iniciarse en el dibujo (sus intentos serán elogiados incluso por Daumier) y a visitar a menudo el Museo del Louvre, donde su gusto es muy poco convencional para el de la época: El Bosco, Bronzino, El Greco, El Siglo de Oro y Francisco de Goya. Es decir, un arte alejado de la norma clasicista en aras de la expresividad y con un fuerte carácter rupturista.

Ese Salón de 1845 es un libreto poco original en su estructura e intenciones. Se limita a repetir el esquema habitual en las críticas de la época: se inicia con un rechazo del sistema de jurados y su capacitación para juzgar sobre temas de arte, y procede posteriormente a expresar su opinión sobre las obras, que son agrupadas por su jerarquía de géneros habitual: pintura de historia, de costumbres, paisajes, naturalezas muertas, etc.

Un año más tarde, en su *Salón de 1846*, se producirá la metamorfosis, que tiene mucho que ver con su estrenada —y ya para siempre devota— amistad con el héroe de la pintura romántica, Eugène Delacroix. Ha cambiado la actitud de nuestro crítico, que no va al Salón a confirmar lo que ya sospecha —en sentido positivo o negativo— sino a descubrir, a dejarse sorprender por el arte. Para eso hay que poseer una especial actitud, la del cosmopolitismo: haber visto, vivido y sentido mucho para entender en asuntos de arte. El gusto ya no sería, pues, fruto del conocimiento previo sino sobre todo de la vivencia, del sentimiento.

Seguramente, lo más destacable de ese Salón de 1846 es que Baudelaire ya tiene perfecta y casi monolíticamente definida su idea de belleza y de arte. La obra es la naturaleza reflejada, recordada y subjetivizada por el individuo; su destino no puede ser la mimesis sino la belleza, su búsqueda obsesiva. Ahora bien, esa belleza surge del compromiso entre dos términos extremos: eternidad y presente, que van a definir la categoría central de toda su estética, la modernidad. Por eso para Baudelaire el Romanticismo es, a la altura de ese año 1846, la expresión más moderna de la belleza. Entre los epígrafes más destacados de todo ese texto cabe mencionar, además de su primer ensayo sobre Delacroix, los titulados “¿Qué es el Romanticismo?”²; “Sobre el color”, muy influido por la reciente

¹ Para todas las referencias textuales y citas a la producción literaria de Baudelaire he utilizado una de las recopilaciones más exhaustivas de las que tengo conocimiento. Baudelaire, Ch., *Écrits sur l'art*, edic. de Moulinat, F., Paris, Librairie Générale Française, 1992. Respecto a *La moral del juguete* la traducción más respetuosa es la que aparece en Baudelaire, Ch., *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, pp. 189-196.

² Extraemos algunas frases de ese capítulo: “Llamarse romántico y mirar sistemáticamente el pasado es contradecirse... El Romanticismo no está en la elección de los temas ni en la verdad exacta sino en la manera de sentir. Para mí, el Romanticismo es la expresión más reciente, más actual de lo bello. Quien dice Romanticismo dice arte moderno, es decir: intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes... ¿Qué hay de extraño en que el

publicado del tratado de Chevreul sobre *La ley del contraste simultáneo de los colores* (1839), no lo olvidemos³; o “¿Por qué es aburrida la escultura?”⁴. Además, es la primera vez en que aparece una mención a la fotografía y sus consecuencias para el arte, tema sobre el que hemos de regresar adelante, cuando al hablar de un paisaje de Lottier lo denosta por ser como “*un daguerrotipo con colores*”⁵.

Precisamente, los años que median entre éste de 1846 y *La moral del juguete* (1853) son decisivos para el arte occidental y consagran la antítesis entre un Romanticismo cada vez más desplazado y un Realismo pleno de pujanza, que había tenido su primer hito en el escándalo provocado por la presentación del *Entierro en Ornans* (1849-1850), de Gustave Courbet. Conformado filosóficamente desde 1830 en el *Curso de filosofía positiva* de Auguste Comte, y defendido por críticos como Champfléury, Thoré o Proudhon, la reacción realista encontró en los medios de reproducción mecánica de la imagen a un aliado inestimable. Cuando en la Exposición Universal de Londres en 1851 y en el Salón parisino de 1859 la fotografía aparece expuesta por primera vez junto a las obras de pintura la fractura es definitiva y se inicia una serie de debates sobre los límites del mismo concepto de artísticidad que van a extremarse en los absolutos de Verdad o Belleza. Frente a esa oleada de realismo como ansia exclusiva de realidad, Baudelaire va a reforzar su discurso, que prima la imaginación, la búsqueda exclusiva de la belleza en el arte y la superación de esa epidemia realista, mediante la invención del término *surnaturalisme*, que tanto va a trascender décadas más tarde en la generación de escritores simbolistas.

color desempeñe un papel muy importante en el arte moderno?. El Romanticismo es hijo del Norte y el Norte es colorista... Por el contrario, el Midi es naturalista, porque la naturaleza es allí tan hermosa y tan clara que el hombre, no teniendo nada que desear, no encuentra nada más bello que lo que ve... El Midi es positivo y brutal como un escultor en sus composiciones más delicadas. El Norte, sufridor e inquieto, se conforma con la imaginación”. Baudelaire, Ch., *Écrits sur l'art...*, op. cit., pp. 76-78.

³ “En el color se encuentra la armonía, la melodía y el contrapunto... El color es el acuerdo de dos tonos, el tono cálido y el tono frío, en la oposición desde la que consiste toda la teoría, no pueden definirse de una manera absoluta: ellos existen únicamente de forma relativa... Las afinidades químicas son la razón por la que la naturaleza no puede cometer errores en la unión de los tonos; para ella, forma y color son lo mismo... La mejor manera de saber si un cuadro es melodioso es mirarlo lo bastante lejos como para no captar ni el tema ni las líneas. Si es melodioso tiene todavía un sentido y ha entrado en nuestros recuerdos”. Baudelaire, Ch., *Écrits sur l'art...*, op. cit., pp. 78-83.

⁴ “Brutal y positiva como la naturaleza, es al mismo tiempo vaga e inasible como ella, porque muestra demasiadas caras a la vez... La pintura no tiene más que un punto de vista, por eso su expresión es mucho más fuerte. Salida de la época salvaje la escultura, en su más magnífica expresión, no es sino un arte complementario... que se subordina humildemente a la arquitectura y a la pintura”. Baudelaire, Ch., *Écrits sur l'art...*, op. cit., pp. 145-148.

⁵ Expresión que ya entonces era muy habitual porque en 1839 François Arago había presentado públicamente en la Academia de Ciencias de París el invento de Daguerre, cuya patente había adquirido el Estado Francés. Posteriormente, al final de su vida, Baudelaire mantiene todas estas opiniones; así, en su Salón de 1859 se puede leer: “El gusto exclusivo por lo Verdadero oprime aquí y ahora el gusto por lo Bello... Un Dios vengativo ha acogido los deseos de esta multitud. Daguerre fue su mesías. Y entonces dijeron: - Ya que la fotografía nos da todas las garantías deseables de la exactitud (¡eso creen, los insensatos!), el arte es la fotografía”. Baudelaire, Ch., *Écrits sur l'art...*, op. cit., pp. 251-256.

El juguete, arte-facto

De todo eso trata *La moral del juguete*, que supone la máxima apertura de miras que la crítica de arte había conocido con anterioridad⁶. En la propia elección del tema —fundamental en este caso— se contienen reflexiones de sus textos previos, del Salón de 1846 en especial y de su epígrafe “¿Por qué es aburrida la escultura?” en particular, así como el anticipo de esa apoteosis de lo artístico cotidiano que es, entre muchas otras cosas, *El pintor de la vida moderna* (1863).

Un apunte previo sobre el término “moral”, que carece aquí de cualquier intencionalidad religiosa sobre el bien y el mal. Tampoco es el conjunto de reglas reconocidas como universalmente válidas. Baudelaire elige significados plenamente coetáneos, como el modo de expresión del ser humano en una actividad que define a un grupo social concreto en una época concreta, el presente⁷. Así, definir una moral del juguete va a suponer esencialmente una descripción de actitudes y costumbres modernas hacia unos objetos muy especiales.

Que esos objetos elegidos por Baudelaire sean los juguetes y no las obras de arte en sentido tradicional tiene mucho que ver con su actitud de resistencia frente al realismo que domina el arte francés. Así, frente al exceso de trascendencia que intentan los defensores del Realismo (el arte como revelador de la verdad en la naturaleza) Baudelaire opta por una aparente banalización de todo fenómeno artístico, que reduce a un objeto como el juguete y a una actitud como la del juego. De hecho, a lo largo de todo el texto existe una actitud irónica y ambigua, que nos muestra a un escritor tan interesado en la relación entre niño y juguete como en desarrollar sus ideas sobre la actitud hacia el arte que definirá a la nueva sociedad, destinada a ser protagonizada por una burguesía a la que él mismo pertenece.

En primer lugar no conviene olvidar que los juguetes, aunque puedan recordar más o menos al modelo real del que parten, siempre son otra cosa, traducciones personales con un necesario grado de abstracción formal y una demanda de imaginación por el usuario, el niño.

Arte y vida fundidos desde el Romanticismo y para siempre en la crítica de Baudelaire. Por eso su texto empieza desde una experiencia personal, que le transporta a su primera infancia; de hecho, en el título original francés hay un

⁶ Únicamente he encontrado como texto artístico previo de relevancia la Carta XIV que escribe Friedrich Schiller en 1895 y que se integra en *Sobre la educación estética del hombre*. Anticipando el Romanticismo que exaltará Baudelaire, Schiller defiende el valor del juego —que llama “impulso”— como fórmula de compromiso que permite armonizar espíritu y materia, absoluto y devenir, razón y sentidos. En todo caso, el crítico francés supera con creces los estrechos límites de la aproximación de Schiller a la cuestión, que sólo quiere liberar la mente de las tendencias intrínsecas de un material o un tipo de arte, a fin de restaurar la espontaneidad en la percepción. La edición española más reciente de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* es la de Barcelona, Anthropos, 1999.

⁷ De idéntica manera lo había empleado el realista Honoré de Balzac en su *Eugenia Grandet* (1834) cuando hablaba de una “moral parisina”. La referencia inexcusable para esta cuestión es siempre el *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la Langue du XIX^e et XX^e siècles* (1789-1960), t. XI, Paris, Gallimard, 1985.

matiz muy interesante, no emplea la palabra con que los adultos definen estos objetos (*jouet*) sino la que utilizan los propios niños (*joujou*). Se trata de un recuerdo y de lo que éste todavía evoca en el espíritu del crítico. De hecho, el momento elegido es el esencial, cuando el niño Baudelaire aún no ha tenido contacto alguno con el arte en mayúsculas. Una mirada pura que observa el mundo como un espectáculo visual, de colores y formas; de hecho, llega a considerar al de los juguetes como un mundo mejor que el de los adultos:

“¿No se concita allí toda la vida en miniatura, y mucho más coloreada, limpia y reluciente que en la vida real?”.

En una casa de la aristocracia, opulenta pero inútil, se le da a elegir un juguete entre cientos y su reacción es directa, casi salvaje, dominada por “*el deseo, la deliberación y la acción*”, aunque finalmente fuera reprimida por los adultos⁸ ¿Se trata tal vez de una defensa del *Emilio* de Rousseau con clara intencionalidad polémica? Recordemos que su actitud personal en la revolución de 1848 también lo había sido y mucho.

Como decimos, dos tiempos conectados por el recuerdo de la emoción, ese pasado y el presente de 1853, cuando Baudelaire reconoce su inevitable atracción por los escaparates de las jugueterías. Es entonces cuando habla por primera vez de una alternativa a la escultura tradicional, fracasada por la frialdad de emoción, por la subordinación a ilustrar una historia y por su desconexión con el público del presente, que ahora demanda otra estatuaría, moderna.

Esa nueva escultura ya no resulta “aburrída” porque ha introducido materiales tan atractivos como la hojalata o incluido mecanismos a motor que atraen a todo tipo de público. Y lo hace con armas tan poderosas como “*el brillo cegador de los colores, la violencia en el gesto y la decisión de las formas*”.

Es tan importante ese proceso que el crítico afirma que el ser humano descubre el arte cuando es niño y hace lo propio con el juguete. No se trata únicamente de una valoración estética sino de una sintonía espiritual de primer orden: por eso los niños hablan a sus juguetes, a sus muñecas y soldados, empleando la imaginación como único instrumento de placer lúdico. Es una actitud que se extiende al que juega (actor), al que contempla el juego (espectador) y, por supuesto, al que crea esas formas (artista). No es raro que en textos posteriores, Baudelaire identifique al artista moderno por excelencia, a Constantin Guys, con un niño; sin prejuicios, los ojos muy abiertos y la sensibilidad a flor de piel. C.G. —dirá Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*— dibuja como un niño, con una

⁸ “Me apoderé inmediatamente del más bonito, del más caro, del más llamativo, del más fresco, del más extraño de los juguetes. Mi madre protestó por mi indiscreción y se opuso obstinadamente a que me lo llevara. Quería que me contentase con un objeto infinitamente mediocre. Pero yo no podía permitirlo y, para llegar a un acuerdo, me conformé con un justo medio”. Baudelaire, Ch., *Écrits sur l'art...*, op. cit., p. 156.

intencionada tosquedad, porque sólo el genio es capaz de regresar a la infancia a voluntad⁹.

Existe otro asunto importante en la acción del juego, la que conjura al niño con el juguete —y al futuro adulto con el verdadero arte— como es la ausencia de una finalidad. Hans G. Gadamer propone, en *La actualidad de lo bello* (1977), el término de “automovimiento” para definir esa peculiar relación, de clara tradición kantiana como hemos visto antes y que subyace en cualquier discurso sobre la autonomía estética de la obra de arte¹⁰. Además, el juego deja un espacio que rellenar, jugar implica siempre un “jugar con”. Incluso el adulto que observa al niño golpear una pelota no puede evitar seguir mirando, participando así de esa misma relación lúdica. Ese poder de comunicación es el que Baudelaire reclama para la pintura y su capacidad estratégica es mayor por cuanto, según él, ese arte —la modernidad— aún está por llegar.

Tras esa primera parte del artículo, de consideraciones generales sobre la naturaleza artística de los juguetes en el ser humano y sus efectos, se inicia una clasificación fascinante de aquellos. Cuatro grupos bien diferenciados: hay juguetes bárbaros, los hay vivos, científicos y, por último, con alma o que parecen tenerla.

Juguetes bárbaros o primitivos: Son objetos trabajados con tosquedad (en sus materiales también, como la madera) y antinaturalismo, pero esenciales. Son por ello los que mejor estimulan la imaginación del niño y su diálogo con el objeto ¿También los que permitirán justificar la parábola del “buen salvaje” en artistas como Gauguin y su búsqueda del primitivismo a partir de esas formas toscas?

Regresando al texto, el poder de atracción de esos juguetes reside, como descubriría E. Gombrich en su muy célebre ensayo *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística* (1951), en que son “representaciones”: evocaciones, traducciones, sustituciones. Ocupan el lugar de. Para Gombrich, ese nivel representacional es anterior incluso a toda valoración estética; coincide con Baudelaire en que el arte es creación y no imitación, también en que existe un trasfondo básico que acerca el arte del juguete y el arte bárbaro: a mayor simplicidad de formas, mayor intensidad de emociones, pero Gombrich

⁹ En concreto, en ese texto fundamental se puede leer: “regresando, si se puede, por un esfuerzo retrospectivo de la imaginación, a nuestras más jóvenes impresiones, y vemos cómo se siguen nuestras facultades espirituales más puras e intactas. El niño ve todo como novedad. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color. El genio es la infancia reencontrada a voluntad... El salvaje y el niño testimonian, por su aspiración ingenua hacia lo brillante, hacia la majestuosidad superlativa de las formas artificiales, su disgusto por lo real que prueba la inmortalidad de su alma”. Baudelaire, *Écrits sur l'art...*, op. cit., pp. 374-380.

¹⁰ Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (1977), Barcelona, Paidós, 1991. Gadamer culmina en cierto modo toda una corriente del pensamiento contemporáneo que, desde perspectivas tan dispares como la antropología o la psicología del comportamiento, debe incluir, por orden cronológico, las aportaciones de Groos, K., *El juego en los hombres* (1899); Huijzinga, J., *Homo ludens* (1933-1938); Callois, R., *Teoría de los juegos* (1958); o Piaget, J., *La formación del símbolo en el niño* (1959), *La construcción de lo real en el niño* (1977), etc.

concluye que ese caballo de juguete, “su” caballo de juguete, es creación pero no arte, porque éste es sobre todo un asunto de imágenes que se inspiran en imágenes previas, en la memoria visual. Es la gran diferencia con Baudelaire, para quien el juguete sí es arte, porque su proceso de placer estético es el mismo que se experimenta ante un buen cuadro.

Son juguetes de formas toscas, con tendencia a la geometrización, ideales para permitir un discurso libre de la imaginación; no es casual que para cuando Baudelaire escribe el texto se están imponiendo las tesis pedagógicas de Fröbel o Montessori —fundadores de los primeros jardines de infancia— sobre el valor que poseen los juguetes toscos por su carácter simbólico-metafórico en la mente de los niños.

Juguetes vivos: Un ser vivo convertido en juguete por obra de la imaginación humana. De nuevo se produce en Baudelaire el recurso literario de forzar una antítesis, en este caso entre opulencia y miseria, entre un exceso de civilización y un estado cercano al del “buen salvaje”. La historia con que ilustra el crítico este tipo de juguete es sorprendente: a ambos lados de una verja que separa una mansión del suburbio, un niño rico desprecia su juguete nuevo y lujoso para observar cómo otro niño —pobre— se divierte con una caja de cartón en la que se mueve algo. Cuando se acerca más descubre que se trata de ¡una rata viva!, el único juguete accesible para los pobres, el que se encuentra en la naturaleza. ¿O es, de nuevo irónicamente, la contraposición más rotunda entre la abúlica sociedad “Antiguo Régimen” —el niño de la mansión— y la pujanza de la burguesía “Nuevo Régimen” —la rata es la vida, la acción— destinada ya a escribir el futuro, la historia?

Baudelaire regresaría años después a esta narración, en un poema en prosa que lleva por título “El juguete del pobre” y que apareció en *Le Figaro* el 7 de febrero de 1864, en el que insistía con mayor fiereza en el contraste entre los dos mundos que habitan esos niños¹¹.

En cualquier caso, ese factor del azar, del hallazgo artístico que suministra la vida como fuente de emociones estéticas va a encontrar terreno abonado en el arte contemporáneo ¿Qué es, si no, la forma final de *La novia desnudada por sus célibes, incluso*, de Marcel Duchamp? ¿o la fusión de arte y vida que anticiparon los impresionistas y sublimarían movimientos de vanguardia como el Expresionismo, el Fauvismo o el Futurismo?

Juguetes científicos: Reciben un aprecio mucho menor que los juguetes bárbaros o vivos. En todo caso, Baudelaire aprecia el valor de los efectos de maravilla y sorpresa que tienen, y que el arte debe ostentar, pero son mecanismos que intentan engañar al ojo con una apariencia falsa de realidad.

¹¹ Este poema en prosa fue reunido junto a otros póstumamente en un volumen aparecido en París en 1968. La traducción que he consultado es la que hizo Enrique Díez-Canedo en 1935. Baudelaire, Ch., *Poemas en prosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pp. 55-56.

En concreto menciona dos juguetes: el estereoscopio y el fenakistiscopio. Como sabemos, el estereoscopio es el aparato que permite dotar a las imágenes planas (estereografía o estereograma) del espejismo de una tercera dimensión, y que ya estaba perfeccionado entre 1850 y 1854, de manera que para el año de La moral del juguete ya era muy popular e, incluso, se estaban coloreando para lograr mayor verosimilitud. En su recopilación de textos *Curiosidades estéticas* (1857) habla de él como una de las consecuencias de la fotografía y causa de per-versión en el gusto del público¹².

Un problema bastante más complejo es el que plantea el fenakistiscopio (del gr. *phenakistés*, “engañador”, y *skopein*, “ver, mirar”), porque aunque es un aparato surgido a partir de la fotografía introduce con una enorme veracidad el movimiento de la imagen y, con él, la utopía de recrear la vida. Además, Baudelaire se había tenido que enfrentar a la cuestión desde siempre porque sabemos que de niño le habían regalado, precisamente, un fenakistiscopio¹³.

Se trata de un invento de Plateau (1801-1883), muy popular en la sociedad desde 1833, y que surge quizás poco tiempo antes que el zootropo¹⁴, considerado en último extremo como el precedente de la cronofotografía (Muybridge y Marey) y, de inmediato, del cinematógrafo de los hermanos Lumière.

La conclusión a la que llega es que esos objetos son elementos de diversión pero no de naturaleza exclusivamente artística. Estimulan la imaginación pero no crean esos vínculos espirituales entre obra de arte y espectador. No obstante, con este apartado que dedica a la ciencia ¿no intuye Baudelaire que una parte de la pintura por llegar —Seurat, Signac— va a encaminarse, aunque le pese, por estos derroteros?

Juguetes con alma: Se trata de la última gran aportación del texto. El verdadero arte traduce la vida lo más intensamente posible pero ¿puede llegar a tener

¹² “Poco después, millares de ojos se inclinaban sobre los agujeros de los estereoscopios como sobre las luciérnagas del infinito... Si se permite a la fotografía suplir al arte en alguna de sus funciones, bien pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo”. Me parece interesante indicar que los textos que aparecen en *Curiosidades estéticas* son los siguientes: Dedicatoria a Champfléury; Moral del juguete; Salones de 1845 y 1846; Museo del Bazar Bonne-Nouvelle; Método de crítica; Ingres en 1855; Delacroix en 1855; De la esencia de la risa; Algunos caricaturistas franceses y extranjeros; La Escuela pagana; La Escuela virtuosa; El hachís y la voluntad; Alfred Rethel, Jeannot y Chenavard o la idea en el arte; Lo íntimo y lo fantástico; y Carta abierta a S.M. Napoleón III. Baudelaire, Ch., *Curiosidades estéticas*, Madrid, Júcar, 1988.

¹³ Aparato de óptica, compuesto de un disco de cartón, en cuyo alrededor se pintan figuras en las diferentes actitudes sucesivas de una misma acción de suerte que, haciendo girar el disco sobre su eje y mirando por un cristal a través de los agujeros abiertos en el borde del disco, se cree ver una figura en movimiento. El mecanismo se fundamenta en la persistencia de las impresiones luminosas en la retina y su fusión.

¹⁴ De procedimiento similar al fenakistiscopio, el zootropo es un cilindro pintado con figuras en la cara interior inferior que gira sobre un eje vertical. En la parte superior se abren unas ranuras por las que se recompone el movimiento de las figuras una vez se hace girar el cilindro.

vida propia? Baudelaire se refiere en particular a esos juguetes que encierran mecanismos que imitan el movimiento, la existencia.

Sin embargo, aunque ya desde la Antigüedad (con los mitos de Prometeo y Pigmalión muy presentes) se sabía de muñecas que andaban solas, es a partir del Renacimiento cuando este arte adquiere su auge, con Johannes Müller Regiomontano (s. XV) y la realización de un águila que volaba, o con el *homunculus* de Paracelso. También Descartes creó una androide (autómata con apariencia humana) a la que llamaba “mi hija Franchina” y con la que viajaba, aunque es en el s. XVIII cuando Julien Offray de La Mettrie fundamenta una interpretación mecanicista del mundo con su libro *El hombre máquina*, en la que la creación humana ya tiene ojos que ven, sangre que circula por sus venas, pasiones y un cerebro que piensa y recuerda. Y cuando vive el gran Jacques de Vaucason (1709-1782), autor de un célebre pato artificial que no sólo imitaba a la perfección todos los movimientos sino que —esto es lo que más impresionó— se alimentaba, digería la comida y la expulsaba. Pues bien, fue en 1844 (esto es, pocos años antes de la *Moral del juguete*) cuando dicho animal fue reparado en París por el relojero Robert Houdin y se descubrió su mecanismo interior.

Para Baudelaire, la fuente principal procede de la literatura fantástica, en especial de los cuentos de E.T.A. Hoffmann (1822), ampliamente traducidos en Francia desde 1830; cuentos como *El hombre de la arena* (1817) o *Los autómatas* (1819), donde los ingenios mecánicos muestran reacciones tan humanas que confunden lo vivo y lo artificial¹⁵. De hecho, también la literatura romántica de otros países está preñada de historias que giran sobre la búsqueda del alma en los seres vivos e inanimados, desde Mary Shelley y su *Frankenstein o el Moderno Prometeo* (1818) a determinados pasajes de las *Narraciones Extraordinarias* de Edgar Allan Poe, que el propio Baudelaire iba a traducir al francés de inmediato en 1854-1857¹⁶.

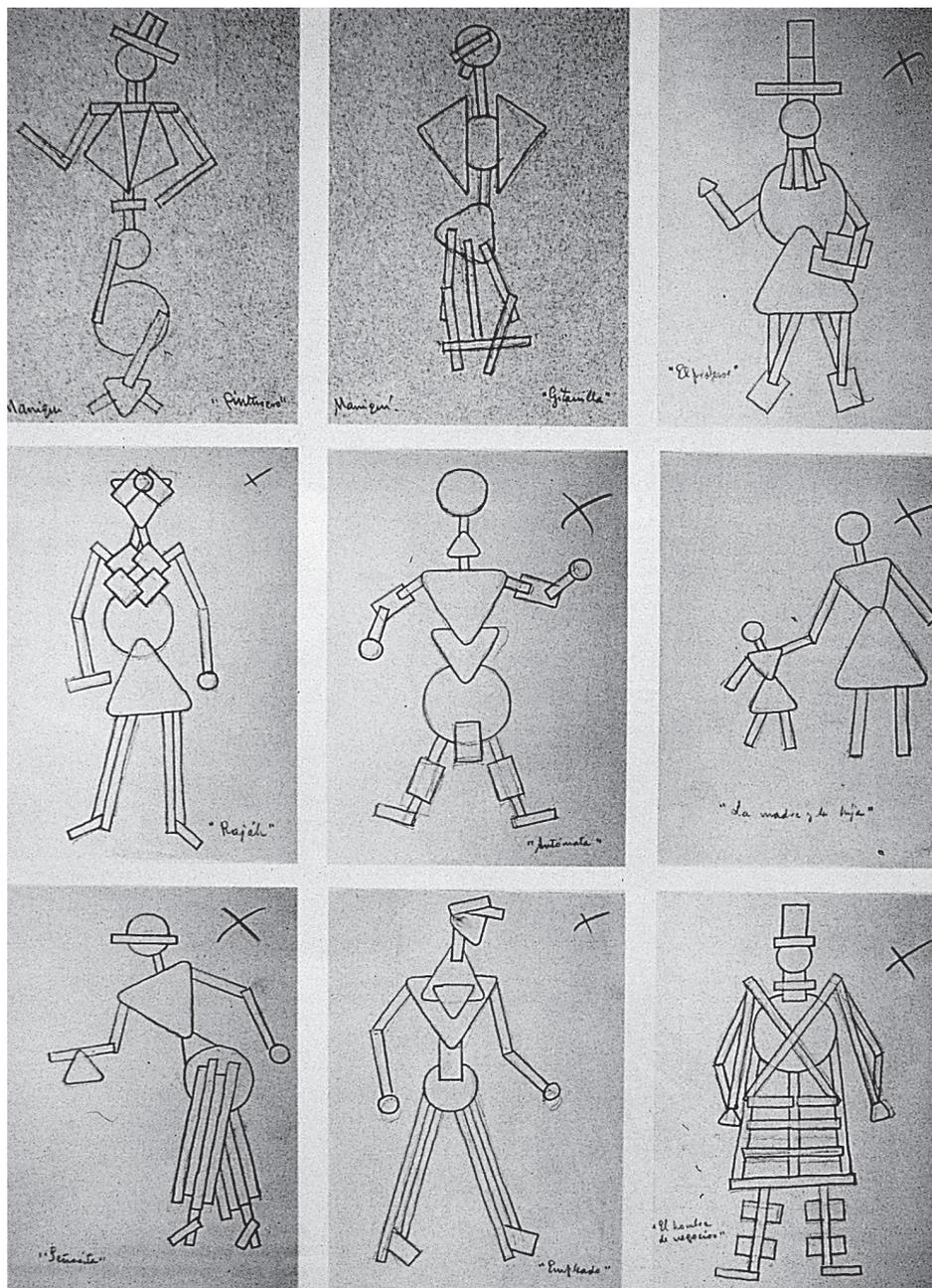
Con todo ese bagaje, Baudelaire se refiere a la relación del niño con esos juguetes que se mueven a partir de mecanismos ocultos:

“La mayoría de los críos quieren sobre todo ver el alma, unos al cabo de algún tiempo de ejercicio, otros enseguida. No tengo el valor de reprochar esa manía infantil: es una primera tendencia metafísica”.

En este sentido, el juguete permite a Baudelaire afirmarse en sus ideas sobre un arte como sobrerrealidad, de una realidad superior y más allá de lo que los

¹⁵ He consultado la siguiente edición. Hoffmann, E.T.A., *Cuentos (I)*, Madrid, Alianza, 1996.

¹⁶ A la búsqueda del alma de los juguetes y robots siguieron dedicándose posteriormente los creadores occidentales. *La Eva moderna* (1886), de Philippe Villiers de L'Isle Adam o, ya en pleno s. XX, el cine expresionista alemán, con *El Golem*, de Paul Wegener (versiones de 1914, 1917 y 1920), tan deudor del mito de Frankenstein, y *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, y el enfrentamiento entre la protagonista libertaria, María, y su réplica androide. La introducción de los ordenadores en la vida cotidiana —en 1948 nace la cibernética como ciencia— no haría sino incrementar estas cuestiones, ya sublimadas por 2001. *Una odisea del espacio*, de S. Kubrick (1968).



A. Ferrant, *Arsintes*, 1935.

sentidos examinan. Recordemos, por ejemplo, que la búsqueda de una metafísica será uno de los pilares del futuro movimiento simbolista francés, cuyos escritores se reconocerían tan en deuda con el autor de *Las flores del mal* o del *Salón de 1859* ¿Y el descarado carácter demiúrgico de pintores como Gauguin o Van Gogh?

El niño acaba por romper el juguete, convencido de que tiene alma, hasta tal punto llega su plena identificación con ese objeto artístico¹⁷. Es el límite último de la imaginación humana porque cuando no descubre más que ruedas y engranajes acaba la ilusión para dar paso a la decepción. En ese acto final Baudelaire sitúa el final de la infancia y el inicio de la adolescencia, se abre un abismo entre ilusión y cultura que sólo el verdadero arte es capaz de restituir, cuando consigue que el espectador adulto se emocione estéticamente ante una obra y recuerde lo que sintió cuando era niño y descubrió el mundo a través de los juguetes.

A modo de conclusión, podemos afirmar que *Moral del juguete* es una brillante apuesta de Baudelaire por defender sus ideas sobre la esencia de lo artístico, la relación espiritual entre el ser humano y el arte y la invencible belleza de los objetos cotidianos. También es un canto a la primacía de la subjetividad y a la emoción estética no sólo como experiencia o conocimiento sino como emoción y sorpresa. Al compartir todas estas características, los juguetes son las formas artísticas de los primeros años del ser humano.

Las consecuencias que se derivan del texto son muy profundas y se van a comprobar de inmediato, en el arte del s. XX. Modernidad y vanguardia van a defender ese mismo concepto artístico del juguete. Bastarán algunos ejemplos. Ya en 1906 el arquitecto holandés Hendrik Petrus Berlage participa en la Exposición *Niños y Arte* celebrada en Ámsterdam, y define un juguete moderno como el que debe tener diseño sencillo y colores llamativos, no realizados con detalle para no condicionar la imaginación. En ese mismo país Gerrit Rietveld — desde posiciones neoplasticistas— también crearía juguetes de vanguardia¹⁸ con estas mismas características.

En Italia, el manifiesto *Reconstrucción Futurista del Universo* (1915) de Giacomo Balla y Fortunato Depero propone frente a los juguetes antiguos otros actuales, que ayuden al niño y al adulto a mantenerlo “*joven, ágil, festivo, desenvuelto, preparado para todo, incansable, instintivo e intuitivo*”, aunque también los preparen para la guerra, en la que tanto creían¹⁹. En España las propuestas

¹⁷ De la destrucción del juguete también hablará posteriormente Jean Duvignaud, como acto de restitución de la voluntad del juego sin normas, sólo imaginación pura, lo que llama “intencionalidad cero”. Véase Duvignaud, J., *Le jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980, p. 46.

¹⁸ Véase Timmer, P., “La vanguardia holandesa y el niño”, en *Infancia y arte moderno*, Valencia, IVAM, 1998-1999, pp. 238-251.

¹⁹ “... Por medio de conjuntos plásticos nosotros construiremos juguetes que acostumbrarán al niño: 1) a reír abiertamente (por el efecto de los trucos exagerados y divertidos); 2) a la máxima elasticidad (sin recurrir al lanzamiento de proyectiles, golpes, pinchazos imprevistos, etc.); 3) a desarrollar la imaginación sin límites (por medio de juguetes fantásticos para ver con lentes: cajitas que se abren por la noche en las que aparecen maravillas pirotécnicas: ingenios transformables, etc.); 4) a poner en marcha y agilizar al máximo la sensibilidad (en el mundo sin límites de los ruidos, olores, colores más inten-



A. Calder, *Perro y cochecito*, c. 1927.



J. Torres-García, *Abecedario*, 1927-1928.

más atractivas proceden del ámbito catalán, que por entonces estaba más al tanto de la necesidad de una nueva pedagogía artística infantil. El uruguayo Joaquín Torres-García, a partir de las enseñanzas de María Montessori, diseña y enseña a los niños con nuevos juguetes, desmontables y de formas y colores básicos, que compondrán toda una exposición en las Galerías Dalmau (diciembre de 1918). En su texto de presentación se mantienen los criterios establecidos por Baudelaire: juguete = arte = imaginación, así como en la crítica entusiasta que escribió Joan Sacs (seud. de Felú Elíes) en la revista *Vell i Nou* en esa misma ocasión²⁰. En los años siguientes Torres-García crearía su propio sello comercial, los célebres Aladdin Toys²¹, en paralelo con el definitivo arraigo de estas teorías sobre el juguete como arte entre los ismos de vanguardia europeos. De ello tenemos pruebas más que sobradas: en los objetos infantiles de Lyonel Feininger; en los realizados en la Bauhaus por Alma Buscher o L. Hirschfeld-Mack; en las escuelas soviéticas de los años treinta llamadas Casas de Niños; o, cómo no, en el circo de alambre de Alexander Calder, que llegó a España en 1932 y que tanto impactó a los ADLAN, a los Amigos de las Artes Nuevas, uno de nuestros grupos de vanguardia más importantes y activos. Precisamente uno de sus miembros, el escultor Ángel Ferrant, realizaría también en 1935 su propuesta de arte infantil en el llamado Arsintes, una serie de plantillas que sobre la base de formas geométricas permitían crear numerosas figuras humanas²².

Las consecuencias de estos planteamientos son muy fértiles para todo el arte contemporáneo posterior (las cajas de Joseph Cornell, el arte pop, el povera, los juguetes *kitsch* de Jeff Koons), pero hay que concluir regresando al texto de Baudelaire para realizar dos últimas precisiones. La primera de ella es que en ningún instante el crítico francés se plantea la posibilidad de un arte realizado por los niños, sino para los niños. La distancia respecto a los planteamientos futuros de Dadá, el Surrealismo o el arte bruto es insalvable para Baudelaire porque desde su definición de arte, éste no sólo es intuición expresiva sino también sensibilidad adquirida en captar lo bello, para lo cual la experiencia del que lo ha visto todo y lo ha sentido todo (el *dandy* en cuanto que cosmopolita) resulta decisiva.

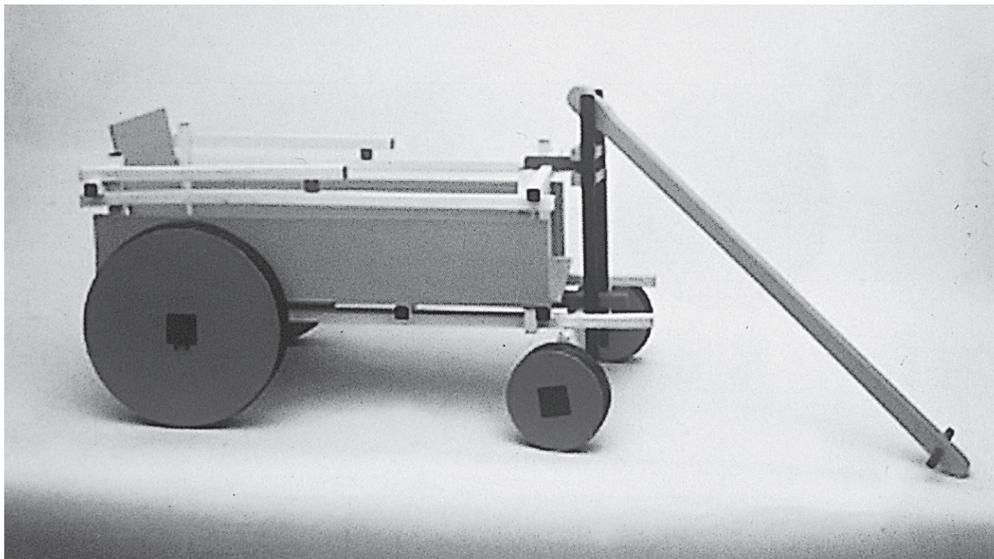
La segunda de esas acotaciones es que aunque el juguete moderno sí es el arte que ya existe para el niño —y que alimenta la futura sensibilidad estética del adulto— por el contrario el arte moderno para el espectador adulto todavía no se ha realizado, según Baudelaire, a esa altura del año 1853. Ya no lo es el Romanticismo ni mucho menos el Realismo, por las razones que hemos argumentado.

sos, más agudos, más excitantes); 5) al valor físico, a la lucha y a la GUERRA (mediante juguetes enormes, que funcionan al aire libre, peligrosos y agresivos)...". El texto íntegro aparece reproducido en muchos lugares, vid., *Futurismo 1909-1936*, Barcelona, Museo Picasso, 1996, pp. 259-260.

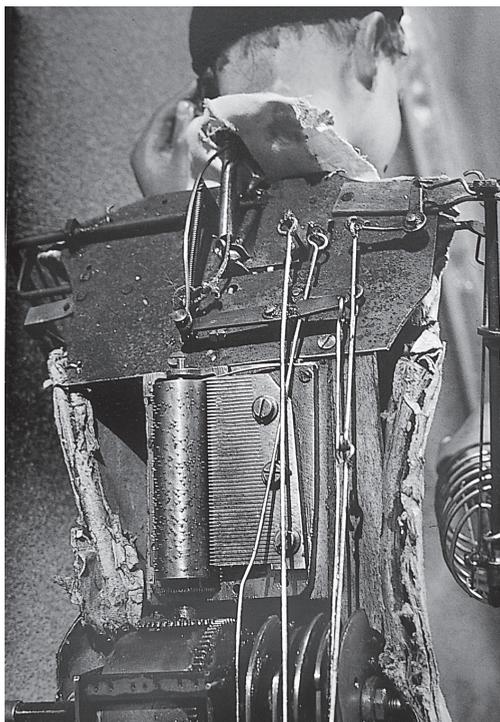
²⁰ Sacs, J., "Les juguines d'en Torres-García", *Vell i Nou*, Barcelona, 1-I-1919, pp. 14-15.

²¹ Pérez, C., "Los juguetes de Torres-García", *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*, Valencia, IVAM, 1997, pp. 9-24.

²² Para todos estos episodios, véase el catálogo *Infancia y arte moderno...*, op. cit.,



G. Rietveld, *Carrito*, c. 1922.



Lambert, *Pierrot escribiendo*.

A intuir cómo podría ser ese arte —el de la vida moderna, en suma— que está por nacer se va a dedicar el crítico francés desde entonces, en un proceso que mantiene las líneas generales de su pensamiento y que se articula en textos tan destacados como *Exposición Universal de 1855* o *Salón de 1859*²³, pero que sólo se va a encarnar con su devoción por el enigmático C.G., Constantin Guys, el pintor de la vida moderna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles
1935 *Poemas en prosa* (edic. DÍEZ-CANEDO, Enrique). Madrid.
- BAUDELAIRE, Charles
1988 *Curiosidades estéticas*. Madrid.
- BAUDELAIRE, Charles
1992 *Écrits sur l'art* (edic. MOULINAT, François). París.
- BAUDELAIRE, Charles
1999 *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid.
- DUVIGNAUD, Jean
1980 *Le jeu du jeu*. París.
- GADAMER, Hans G.
1977 *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona.
- HOFFMANN, E.T.A.
1996 *Cuentos*. Madrid.
- PÉREZ, Carlos
1997 “Los juguetes de Torres-García”, en VV.AA. *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*, Valencia, pp.9-24.
- SACS, Joan
1919 “Les joguines d'en Torres-García”, *Vell i Nou*. Barcelona, 1-1-1919, pp. 14-15.
- SCHILLER, Friedrich
1999 *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona.
- TIMMER, Peter
1998 “La vanguardia holandesa y el niño”, en VV.AA. *Infancia y arte moderno*, Valencia, pp. 238-251

²³ Esas líneas generales se pueden sintetizar en dos: La belleza nace de la fidelidad a una impresión inicial y la pintura es evocación y operación mágica. En concreto, la influencia posterior del *Salón de 1859* sobre los futuros poetas simbolistas franceses fue siempre reconocida por éstos (de Verlaine se sabe que guardaba a menudo en su abrigo un ejemplar). Es más, muchos de los epígrafes del *Salón de 1859* son indicativos de que su discurso se extrema en la búsqueda de un arte moderno, que rechace el realismo y prime en exclusividad la imaginación: El artista moderno; El público moderno y la fotografía; La reina de las facultades; El gobierno de la imaginación; Religión, historia, fantasía, etc.