PARÍS EN RUINAS

AMOR, GUERRA Y EL NACIMIENTO DEL IMPRESIONISMO

SEBASTIAN SMEE

GANADOR DEL PREMIO PULITZER

taurus

París en ruinas. Amor, guerra y el nacimiento del impresionismo

Sebastian Smee

París en ruinas

Amor, guerra y el nacimiento del impresionismo

Traducción de Efrén del Valle

taurus

NOTA DEL AUTOR

Este libro trata de cómo la ciudad de París soportó dos catástrofes militares y políticas en un año y de cómo esos acontecimientos fueron el telón de fondo de un asunto del corazón entre dos grandes artistas y de los inicios del movimiento impresionista. La historia se centra en los sucesos de 1870-1871 (célebremente apodado «el Año Terrible» por Victor Hugo) y se basa en la convicción de que no podemos interpretar con claridad el impresionismo sin comprender el impacto que tuvo esa época tumultuosa en los principales artistas del movimiento.

El epicentro de la historia son las experiencias de los pintores Berthe Morisot y Édouard Manet. De todos los artistas del pincel que vivieron los acontecimientos de 1870 y 1871 y que estuvieron vinculados con el impresionismo, solo Manet, Morisot y Edgar Degas tuvieron la desgracia de quedar atrapados en París durante su largo asedio invernal (el resto de los impresionistas se encontraban en otras zonas de Francia o en Londres). Pero lo importante no era la mera presencia de esos artistas en París. Manet y Morisot se vieron envueltos en los convulsos sucesos políticos de la época, sobre todo a través de sus vínculos personales con algunos de sus principales actores.

Los estudiantes de la historia del arte saben que el ejemplo de Manet inspiró a los otros impresionistas; Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Bazille, Morisot y Cézanne aprendieron de sus pinceladas, de su tratamiento de la luz y de sus elecciones temáticas. También se vieron influidos inevitablemente por su atractiva personalidad y su visión política. Manet era un republicano ferviente. Detestaba el autoritarismo en general y sobre todo el régimen de Napoleón III,

que se había nombrado a sí mismo emperador de Francia tras un golpe de Estado en 1851. Era explícito con respecto a sus convicciones, no solo en su vida sino también en su arte. Quienes defendían o seguían a Manet solían compartir sus posturas políticas, mientras que quienes se oponían a él también se oponían al republicanismo.

La aportación crucial de Morisot a la historia del impresionismo es menos conocida. Los amantes del impresionismo saben que participó en siete de las ocho exposiciones impresionistas celebradas entre 1874 y 1886 y que fue la única mujer que desempeñó un papel esencial en el movimiento desde el principio. Pero Morisot también ejemplificó, y en cierto modo lideró, la gran liberación impresionista.

Charles Baudelaire, profeta del arte moderno y amigo de Manet, había instado a los artistas a pintar «el heroísmo de la vida moderna». Pero, ineludiblemente, las ideas sobre el heroísmo cambiaron durante el Año Terrible y la respuesta de Morisot a la agitación de ese periodo es inmensamente reveladora. Su decisión de pintar mujeres, niñas e interiores no era un mero reflejo (como se ha dicho a menudo) de su limitado acceso como mujer a las zonas de París y alrededores pintadas por los otros impresionistas. Fue una decisión deliberada. Cuando maduró artísticamente en los años inmediatamente posteriores al Año Terrible, el estilo que forjó parecía una respuesta punzante y conmovedora a sus experiencias durante esa época. No solo pintaba el flujo y la fugacidad de la luz, sino también la profunda fragilidad de la vida misma, destacando la existencia de las mujeres y los niños. Llevó algunos aspectos del impresionismo —hacia una forma de pintura más radicalmente «incompleta» y rota— más allá que cualquiera de sus coetáneos. Sus lienzos demuestran que le interesaba lo que el gran estudioso de la literatura estadounidense Robert D. Richardson denominó «la fase de taller, la etapa de alumbramiento del arte, no el momento del museo, sino la fase de embalsamamiento». Además, está claro que su especial sentimiento no solo por la felicidad y la elegancia, sino también por la vulnerabilidad inherente a los momentos de transición contribuyó a una transformación en la pintura de Manet en la década de 1870 (aunque ambos estaban tan unidos en aquella

época y observaban con tanta avidez el trabajo del otro que es imposible precisar quién influyó en quién).

Los amigos de Manet que eran a la vez artistas y republicanos tenían una imagen mental de cómo sería Francia sin un líder autocrático y con las libertades republicanas. Se alinearon con muchas otras circunscripciones republicanas que atesoraban sus propias creencias ideológicas y sus listas de deseos de reformas prácticas, pero, naturalmente, les interesaban sobre todo las libertades artísticas. Ambicionaban, entre otras cosas, desmantelar la burocracia artística gubernamental y una reforma radical del sistema de educación, mecenazgo y recepción del arte (principalmente el Salón anual) patrocinado por el Estado, que llevaba el sello del régimen de Napoleón III. Así pues, para comprender el logro de Manet y de los impresionistas, es vital calibrar cómo se vieron afectadas sus esperanzas y convicciones políticas por las catástrofes militares y civiles de 1870 y 1871.

Manet y Morisot se sentían desmoralizados y horrorizados por lo ocurrido. «Este asedio me ha dejado absolutamente disgustada con mis semejantes, incluso con mis mejores amigos —escribió Morisot a principios de 1871—. Egoísmo, indiferencia, prejuicios; eso es lo que una encuentra en casi todo el mundo». Cuando estalló la insurrección de 1871 en su amado París, Manet también se mostró desilusionado. Los motivos de la gente, observó, habían resultado fundamentalmente egoístas. Nadie tenía verdaderos principios y no había «grandes ciudadanos» ni auténticos republicanos, solo los que ambicionaban el poder y los patéticamente nostálgicos de aquella Comuna (1789-1795) establecida durante la primera Revolución francesa que había degenerado, durante el Terror, en una grotesca parodia de sus propios ideales declarados. Aquella gente, añadió, había puesto en grave peligro la idea de una verdadera república. Tras el aplastamiento de la insurrección, que había consternado a Manet por su brutalidad, sintió una auténtica desesperación. «¿Cómo vamos a salir de todo esto?», se preguntaba. Todo el mundo culpaba a otros, pero lo cierto era que todos eran responsables del desastre que acababan de vivir.

La pregunta «¿Cómo vamos a salir de todo esto?» contenía otra: «¿Cómo debemos responder en calidad de artistas?».

En el relato histórico que sigue, intento transmitir cómo los acontecimientos de 1870 y 1871 sometieron la «inocencia» de la claridad política a una presión enorme. Aquellos hechos infundieron a quienes los vivieron una profunda sensación de precariedad. Por supuesto, en Francia, todo el siglo XIX fue una extensa lección de inestabilidad política. No obstante, muchos de los que vivieron el Año Terrible sucumbieron a una sensación de fragilidad existencial nueva y repentinamente más profunda, y cuesta no ver el énfasis del impresionismo en la luz en fuga, en el cambio de las estaciones, en las escenas callejeras vislumbradas y en la domesticidad pasajera como una expresión de esta mayor conciencia sobre el cambio y la mortalidad.

Uno de los aspectos más llamativos de los cuadros impresionistas de la década de 1870 es su negativa a representar el Año Terrible. A pesar de haber vivido el asedio de París, Manet, Morisot y Degas estaban demasiado consternados como para sacar los pinceles, las pinturas y los lienzos. Los otros, como ya hemos mencionado, se encontraban fuera de París y no estaban dispuestos a pintar cosas que no habían presenciado. Pero, cuando todos regresaron, amplias zonas del centro de París habían quedado reducidas a escombros calcinados. Debemos explicar la ausencia de representaciones de esos escombros por parte de los impresionistas, así como de otros temas que abordaran explícitamente la violencia reciente.

El Año Terrible no mermó los sueños republicanos de los impresionistas, pero estos tenían motivos para desconfiar tanto de las consecuencias del radicalismo como de las represalias reaccionarias. A la sazón, sus convicciones existían ahora en un contexto más complejo. Habían presenciado los violentos y angustiosos devaneos de la esfera política y querían —y anhelaban imaginar— algo diferente. Observaron a sus contemporáneos más convencionales plasmar los edificios arrasados e incendiados de París en cuadros que gemían de retórica moral y que estaban concebidos para ganarse la aprobación de una renacida clase dominante

conservadora. Sin embargo, los impresionistas parecían volverle la espalda a la historia. (Manet, como siempre, fue una excepción. Sus instintos periodísticos siempre habían avivado un interés en la idea de la pintura sobre la historia moderna, así que en ocasiones trató de abordar el asedio y la Comuna. No obstante, sus esfuerzos se materializaron en litografías, aguafuertes y acuarelas, no en cuadros. Además, eran reelaboraciones de imágenes más antiguas. Más adelante, lo abandonó).

Después del Año Terrible, los nuevos pintores, entre ellos Manet, querían expresar más que nunca el mundo físico a través del color y la luz. Los lugares que pintaban cerca del Sena, al oeste de París, habían sido testigos de algunas de las peores escenas de caos y carnicerías. Sin embargo, sus cuadros hacían hincapié en la serenidad. Habían comprendido por encima de todo el principio del cambio, que todo está siempre en movimiento, siempre al borde del deterioro o la disolución. Aceptaban la mortalidad y la complicación como parte de ese principio, pero rechazaban el pasado oscuro y opaco y preferían imaginar un presente transparente y apacible. Su nuevo estilo idealizaba las transiciones y la contingencia, aun cuando intentaba disipar la tristeza. Su sueño —y era un sueño que buscaban vincular a hechos empíricos— era que todo, en palabras de Ralph Waldo Emerson, se «resolviera en luz».

PRÓLOGO

PARÍS, 7 DE OCTUBRE DE 1870

Léon Gambetta tenía un ojo sano. El otro lo había perdido de niño, cuando a un obrero se le rompió una herramienta y fragmentos de metal volaron hacia su rostro. Más tarde, el ojo dañado fue sustituido por una esfera de cristal. Cosméticamente, el ojo artificial fue un éxito, pero la visión monocular hacía que a Gambetta le costara calcular las distancias. Había empezado su carrera como abogado, pero ahora era un político famoso, y cuando fotógrafos, pintores e ilustradores le hacían un retrato, tendían a mostrarlo de perfil.

Uno de esos retratos lo hizo Nadar, el fotógrafo, caricaturista y aeronauta pionero, y uno de los grandes promotores de sí mismos del siglo XIX. Su verdadero nombre era Gaspard-Félix Tournachon (tenía la jocosa costumbre de añadir la sílaba «dar» al final de las palabras, así que sus amigos convirtieron Tournachon en «Tourna-dar», que a su vez fue abreviado como «Nadar»). Poseía una cabeza cuadrada y grande y unos ojos negros saltones. Era miope. Su rostro rechoncho, marcado por un pequeño lunar en el centro de la mejilla izquierda y otro más grande encima del pómulo derecho, se volvía fantásticamente expresivo cuando sentía pasión por algo.

Esto ocurría a menudo. Nadar lo hacía todo con la máxima premura y una convicción absoluta, y tenía planes gigantescos y trascendentales para Gambetta. La mañana del 7 de octubre de 1870, su intención era ponerlos en práctica. Pero antes tenía que hacer una visita al escritor Victor Hugo, otro león de la vida pública a quien había hecho un retrato. Hugo acababa de regresar a París

desde la isla de Guernsey, en el canal de la Mancha. Un cambio imprevisto de Gobierno y un momento de peligro nacional habían motivado su repentino regreso tras dos décadas en el exilio. Su mera presencia en la capital francesa inspiraba a sus ciudadanos un mayor sentido del valor y el propósito.

Hugo y Nadar se conocían desde hacía años. Cuando, un lustro antes, Nadar escribió *Le droit au vol* (*El derecho a volar*), una polémica en la que defendía la aeronáutica, envió el manuscrito a Hugo, que entonces residía en Guernsey. Formulando su magnánima respuesta para un amplio público, Hugo alabó el valor de Nadar y lo comparó no solo con Cristóbal Colón, sino también con Voltaire. Mirando al futuro, predijo que los vuelos humanos alcanzarían una «magnífica transfiguración» e incluso una «revolución pacifista colosal».

Sin embargo, solo cinco años después, París se hallaba bajo ley marcial. La ciudad estaba sitiada. Y el vuelo en globo de Gambetta fue el primer paso desesperado en una misión crítica para salvaguardar a Francia de la humillación.

Nadar había pasado las últimas semanas en una tienda de campaña en la place Saint-Pierre, situada en la Butte Montmartre. Desde allí, por encima de las chimeneas y los tejados, se divisaba la inmensidad de París extendiéndose grisácea hacia el sur. Hugo, que se alojaba al pie de la colina, en casa de su amigo Paul Meurice, en la curvilínea e inclinada avenue Frochot, saludó al fotógrafo con su habitual afabilidad aquella fresca mañana de octubre. Nadar le correspondió preguntándole si tenía correo que quisiera enviar fuera de la ciudad y mencionando que en aquel preciso instante estaban cargando folletos del gran escritor en dos globos preparados para alzar el vuelo. Si Hugo sentía curiosidad, añadió, debería ir a verlo. El plan de Nadar era que los globos despegaran el día anterior, pero el cielo estaba nublado y era difícil saber en qué dirección se movían las corrientes de aire. Nada era ideal, la verdad —los globos desde luego no eran lo que debían ser—, pero al menos los vientos parecían más prometedores.

El escritor se lo agradeció profusamente a Nadar y ambos se despidieron. Alrededor de las diez, Hugo, de sesenta y ocho años, con el pelo corto y una barba poblada, sus ojos feroces contraídos y vidriosos por la intensidad de la vejez, subió la colina y no tardó en encontrarse en la amplia place Saint-Pierre, su cabello blanco alborotado por una ráfaga de viento. Hugo tenía una vista inusualmente aguda y era famoso por su habilidad para distinguir pequeños detalles a grandes distancias. El legendario escritor y poeta fue una figura cultural «tan vasta», como afirmó la escritora Lucy Sante, «que ninguna lente puede enmarcarlo». Quería ser recordado como uno de los artífices no solo del Romanticismo francés, sino también de la conciencia moral de su nación. Pero, en la década de 1860, muchos miembros de la generación más joven de escritores y artistas miraban a Hugo con escepticismo. Entre ellos estaban el novelista Émile Zola y su amigo y pintor Édouard Manet. En su opinión, el gran hombre siempre estaba a punto, como decía Sante, de convertirse en «un escritorzuelo grandilocuente, un globo deshinchado que rezuma el aire tibio de la pomposidad anticuada». Por otro lado, admiraban no solo sus extraordinarios logros literarios, sino también su acérrimo republicanismo y su valiente oposición al autoritarismo. Había rechazado por principios una oferta para volver a Francia si se abstenía de criticar a Napoleón III. Para el poeta y crítico Charles Baudelaire, Hugo era «grande, terrible, inmenso como un ser mítico, ciclópeo». A juicio de muchos de sus compatriotas parisinos, era casi intocable.

Cuando no escribía, a Hugo le gustaba dibujar y pintar. Trabajaba en sus cuadros en privado, pero colgaba sus piezas favoritas en las paredes de su casa y regaló algunas a sus amigos. Aun así, cuando los críticos que lo conocían lo instaban a exponer su obra, él se resistía, pues no quería que nada se interpusiera en su reputación como escritor. Para él, el arte era una actividad privada y periférica. Trabajaba con rapidez, utilizando cualquier cosa que tuviera a mano; no solo tinta, sino también carbón en polvo, pintura de grasa triturada, café negro y pulverizaciones de agua. Aplicaba marcas con los dedos, cerillas, plantillas, telas arrugadas o encajes. Romántico hasta la médula, le gustaban las imágenes oníricas y góticas,

inspiradas en parte por un interés en lo oculto. En su obra se apreciaban matices de las pinturas negras tardías de Francisco de Goya, precursoras de las ilusiones de Odilon Redon y los surrealistas. La época más productiva de Hugo como artista tuvo lugar en los años posteriores a las revoluciones europeas de 1848 y antes de su exilio en las islas anglonormandas en 1851. Un lúgubre dibujo a tinta de 1850 era una panorámica de una extensión sin límites, una especie de paisaje urbano imaginario y desierto en medio del cual insertó una torre imponente. Otra vista, esta vez de París, podría haberse fraguado en la Butte Montmartre, donde se encontraba Hugo en ese momento. En ella aparecía, desde una perspectiva elevada, un revoltijo de casas que se desvanecía, enmarcado a media distancia por dos grandes edificios en sombras. En primer plano, débilmente iluminadas por un sol mortecino, hay vallas, fortificaciones y una carretera que se bifurca. Aquella fantasía triste e impresionista evocaba lo que el historiador Henri Focillon denominaría más tarde los «escombros de la civilización».

El viento que le arremolinaba el pelo a Hugo, que volvió a mirar hacia París, parecía prometedor. La escena no era imaginaria ni amorfa, sino concreta y tangible. En el centro de la plaza, que en realidad era una zona llana cubierta de residuos polvorientos, dos globos enormes atraían las miradas de todos. Parecían botellas colocadas boca abajo y acunadas por tensos aparejos. Uno era blanquecino y la luz opalescente se reflejaba en él. El otro, con la parte inferior en sombra bajo el cielo azul, era de un tono amarillo sucio, como el blanco deslustrado de los ojos de Hugo. A través de una multitud dispersa de soldados y civiles, Hugo divisó al tuerto Gambetta agachado en la acera poniéndose unas botas forradas de piel. Al observar la escena, el escritor sintió una ligereza en el corazón, una excitación casi juguetona. Estaba convencido de que lo que estaba a punto de presenciar pasaría a la historia. Sería el comienzo de la liberación de la asediada nueva república francesa, una génesis comparable a la cabalgata de medianoche de Paul Revere en la guerra de Independencia de los colonos estadounidenses casi un siglo antes; una reivindicación improbable; una victoria contra todo pronóstico.

A medida que transcurrían los minutos, su mente iba invocando palabras, frases, poesía. Vio a Gambetta, a quien doblaba la edad, ponerse en pie. El pelo oscuro y despeinado le caía hacia atrás formando ondas turbulentas. A sus treinta y dos años, el orgulloso republicano de ascendencia judeogenovesa mostraba signos precoces de corpulencia. En la intimidad era muy simpático; el pintor Pierre-Auguste Renoir describiría más tarde a Gambetta como «el hombre más sencillo y cortés» que había conocido. Cuando descansaba, su rostro proyectaba una mirada abierta, casi somnolienta. Pero en un podio, comprensiblemente entusiasmado, era dinámico, arrebatado e inolvidable.

Antes de la agitación reciente, era un habitual del café de Londres, cerca de la place Vendôme y de la Madeleine, donde en ocasiones se citaba con Manet, un republicano acérrimo y otro amigo de Nadar (en uno de sus primeros cuadros, Manet había garabateado «A mi amigo Nadar» encima de su firma). En sus inicios como abogado, Gambetta había sido contratado por Jules de Jouy, un primo de Manet, y solía reunirse con Gustave, el hermano de Manet, a quien también conocía por asuntos de leyes, en el café Procope, situado en la *Rive gauche*, la «margen izquierda», y antaño guarida de los jacobinos.

Para Gambetta, Édouard Manet era una compañía encantadora. «Pocos hombres —afirmó Antonin Proust, amigo de infancia de Manet— han sido tan cautivadores». Los ojos del pintor poseían una expresión entrecerrada y divertida, y tenía las mejillas cubiertas por una suave barba rubia. Decían que era uno de los pocos hombres que quedaban que sabía hablar con las mujeres. Pero Manet también era uno de los artistas más célebres de Francia. Durante casi una década había estado exhibiendo sus audaces y extrañas pinturas en el Salón anual, suscitando polémicas y fricciones con las autoridades gubernamentales, y poco a poco, gracias a su influencia voluble y a su osadía sobre el lienzo, dio lugar a una nueva escuela de artistas. Sin duda, Hugo había oído hablar de él, al igual que había oído hablar mucho sobre Gambetta a su amigo más querido, Paul Meurice. Gambetta y Manet habían frecuentado la casa de Meurice en la avenue Frochot, donde el pintor también había asistido

al salón de Apollonie Sabatier, la conocida vecina de Meurice, cortesana y modelo de artistas. Sabatier había sido musa y amante de Baudelaire, amigo íntimo de Manet, desde 1857 hasta 1862. Entre los invitados a su salón se encontraban Hugo, los escritores Gustave Flaubert y Edmond de Goncourt (que la apodó la Présidente), el compositor Hector Berlioz, el pintor Ernest Meissonier y el escultor Auguste Clésinger, cuya figura de Sabatier desnuda retorciéndose de éxtasis —o por el dolor de una mordedura de serpiente— fue tallada a partir de un molde de escayola tomado directamente de su cuerpo.

Gambetta llevaba un abrigo muy grueso, un gorro de piel en una mano y una bolsa de cuero colgada del hombro. Mientras Hugo miraba, se dirigió hacia el globo amarillo sucio, que había sido bautizado como Armand Barbès en honor a un ardiente republicano, héroe de la revolución de 1848, que había muerto a principios de ese año. (Tras una insurrección en 1839, Barbès fue condenado a muerte, pero gracias a una intervención de Hugo se le conmutó la pena). Gambetta se coló por entre las jarcias y entró en la cesta. Junto a él, ya a bordo, estaban su secretario, Jacques-Eugène Spuller, y el piloto del globo, un joven llamado Trichet, que cogió la bolsa de Gambetta y la ató al aparejo. La barquilla estaba muy llena. A sus pies había cien kilos de correo. Suspendida de una anilla encima de la cesta había una jaula con dieciséis palomas arrullando. Un colombófilo se acercó al globo para dar a la tripulación instrucciones de última hora: cuándo dar de comer a los pájaros y cómo enrollar las cartas alrededor de las plumas de la cola. Una vez dados sus consejos, dio un paso atrás, y Gambetta se asomó para saludar a la multitud que había acudido para despedirlo. La plaza estaba llena. Los que esperaban mejores vistas formaban hileras desiguales que atravesaban la escarpada y pelada colina hasta la torre Solferino.

Nadar estaba de pie junto a una farola cercana. Detrás se hallaban las tiendas de campaña en las que habían dormido él y su equipo durante las últimas semanas. Estaba acostumbrado a los espectáculos. De hecho, el propósito de su vida era generarlos, y le gustaba ser el centro de atención, pero parecía ansioso. Él, más que

nadie, era responsable de lo que estaba a punto de suceder. Nadar no solo era un pionero de los vuelos en globo; también había estado a la vanguardia a la hora de explotar el potencial comercial de la fotografía, un medio aún en ciernes. Doce años antes, aunando sus pasiones, se había elevado en un globo amarrado ochenta metros por encima de un pueblo situado a las afueras de París para tomar la primera fotografía aérea. Este espectáculo era diferente, más grande que el vuelo en globo, la fotografía o su prestigio. Nadar tenía el destino de Francia en sus manos y le preocupaba que acabara mal.

El segundo globo, el blanco, había sido bautizado George Sand en honor a la escritora, también republicana, que era tan famosa como Hugo y que, de hecho, había escrito un prólogo a *Le droit au vol* (cuando menos, Nadar sabía cómo dar a conocer su historia). El George Sand llevaba a dos estadounidenses, William Reynolds y George May. Ambos eran empleados del vendedor de armas Schuyler, Hartley and Graham, una empresa que acababa de firmar un acuerdo de un millón de francos para suministrar armamento al incipiente Gobierno francés. Reynolds y May se alegraban de haber cerrado el trato, pero no tanto de tener que recurrir a uno de los viejos y maltrechos globos de Nadar para abandonar París.

Aquella mañana, tras su visita a Hugo, Nadar había realizado un ascenso de prueba en un globo amarrado para tener una mejor percepción del viento. Era racheado, pero en general le pareció que las condiciones eran favorables. Muchas cosas dependían de que Gambetta, los estadounidenses y su paquete de correo lograran salir de París. Ahora era el momento de actuar. Volvió a comprobar que los pilotos y sus pasajeros estuvieran preparados —todo parecía en orden— y dio la señal. Un equipo de marineros desató las cuerdas de anclaje. Lentamente, y con dificultad, los globos empezaron a elevarse. Todavía aferrados a las cuerdas, los marineros intentaron guiar y estabilizar la aeronave. Era importante que su trayectoria fuera lo más vertical posible. Si se desviaban demasiado rápido hacia un lado, podían chocar con los tejados de Montmartre. A merced del viento variable, el Armand Barbès empezó a oscilar como un péndulo espasmódico y Gambetta se agarró al borde de la cesta. Los espectadores gritaban «Vive la République!» y «Vive Gambetta!».

Más tranquilo, Gambetta extendió un brazo en una especie de saludo. Segundos después, ambos globos estaban fuera de peligro. Trichet gritó «Lachez tout!» y los marineros soltaron las amarras.

Los globos ascendieron maravillosamente durante varios minutos. Pero entonces el viento cambió y empezó a llevarlos rumbo al norte, hacia un peligro más grave que los tejados. Cuando el Armand Barbès se elevó y viró suavemente en el ligero aire otoñal, Gambetta giró el cuerpo y la cabeza para asimilarlo todo. El espectáculo que se encontró con su visión monocular era cautivador; no se parecía a nada que hubiera visto antes. Era París, pero desde una perspectiva totalmente nueva. Sus enormes monumentos arquitectónicos, los nuevos y ambiciosos bulevares, las grandes elevaciones y las íntimas líneas de visión se habían visto reducidos a un extraño patrón plano y no del todo legible. Todas aquellas texturas íntimas de rama de árbol, frontón y ventana de buhardilla habían sido limadas, convertidas en algo minúsculo y trivial. Gambetta estaba «estupefacto», aseguró más tarde, «ante la total desaparición de lo pintoresco en la ilimitada extensión que se abría más abajo».

Mientras observaba desde la barquilla, que giraba lentamente, pudo distinguir el Sena, Notre-Dame, en la Île de la Cité, y la adyacente Île Saint-Louis. Divisó las extensas líneas de los bulevares del barón Haussmann, cual franjas audaces y cortantes. En algún lugar estaba el café de Londres. Podía ver el bois de Boulogne como una cabellera afeitada, sus árboles macizos talados hacía poco para obtener leña, sus pastos salpicados de animales que, a juicio de Gambetta, parecían colonias de insectos. También atisbó las líneas de fortificación que definían el perímetro de París y, allende el extrarradio, un llamativo anillo de fuertes. Detrás de estos había tierra desocupada, boscosa en algunos lugares y despejada en otros. Y más allá, en el extremo opuesto, en una línea insinuada por la mente donde no era estrictamente visible, las trincheras de un ejército enemigo.

Muchos de los soldados de ese ejército, germanohablantes, observaron a Gambetta mientras pasaba por encima en su globo remendado. Tenían armas, sin duda una grave preocupación para cualquiera que flotase en un globo de percal lleno de gas de carbón.

Sus comandantes, Otto von Bismarck y su inquebrantable jefe del Estado Mayor, Helmuth von Moltke, habían dado órdenes de derribar los globos.

PRIMERA PARTE

El Salón de 1869

1
EL BALCÓN

Como suele ocurrir (era el problema perenne de Manet), algunas partes de *El balcón* no funcionan. Sin embargo, lo que funciona es tan fresco, tan enérgico, tan rayano en la astucia que el efecto es cautivador, como un insulto leve que, recibido con el ánimo adecuado, casi podría interpretarse como un coqueteo. Cuando miramos el cuadro, no estamos muy seguros de que Manet quiera que creamos en él. Casi todo es más o menos negro y blanco: dos vestidos blancos voluminosos y una chaqueta negra de hombre mezclados con un interior oscuro. Así pues, sorprende que lo más llamativo de *El balcón* —lo que todo el mundo recuerda— sea el efecto intenso y centelleante del verde. Manet utilizó tonos sutilmente distintos para los postigos abiertos de las ventanas, los barrotes de la balaustrada del balcón, las hojas de la planta, la cinta para el cuello y el paraguas cerrado. Donde el verde es frío, su frescor mentolado se acentúa con toques de azul y morado (la corbata del hombre, las hortensias púrpura). Donde es más cálido, su brillo dorado se realza con amarillos pálidos o leonados (los guantes amarillos de la mujer).

El cuadro muestra tres figuras adultas en un balcón y, detrás, una cuarta persona más joven y apenas visible en la penumbra interior. Es un retablo muy extraño. Vemos a las dos figuras prominentes, ambas rígidas y sin vida, en un nivel, como si estuviéramos al otro lado de la calle en un balcón situado a la misma altura. Las manos del hombre, una de las cuales sostiene un cigarrillo, están congeladas en un gesto de sorpresa o vacilación, y su mirada se proyecta por encima de la cabeza de la mujer que tiene a la

izquierda. Con sus guantes y su paraguas, ella nos mira directamente. Pero su expresión, como la de él, es enfáticamente inexpresiva. El modelado de los rostros de ambos es mínimo, meras anotaciones oscuras (ojos, fosas nasales, labios) sobre un fondo claro, sin apenas transiciones.

La tercera figura, por el contrario, es inolvidablemente vívida. Con ojos y cejas oscuros y unos tirabuzones negros que le caen sobre los hombros, tiene una especie de presencia absoluta. Su rostro irradia una luz que hace que todo a su alrededor brille y se desvanezca, como si fuera consciente de su propia insustancialidad, de su insignificancia. Algo le ha llamado la atención a su derecha. Y, aunque apenas nos preguntamos qué está mirando el hombre que tiene detrás, en su caso parece vital que lo averigüemos.

La mujer es la pintora Berthe Morisot.

A Berthe le gustaba apoyarse en la balaustrada de hierro de la terraza que había detrás de la casa de sus padres en Passy, desde donde podía contemplar París. La barandilla, que protegía de una fuerte caída sobre grandes rocas, se sustentaba en una pilastra cuadrada sobre la que se alzaba un jarrón neoclásico de piedra. (Más tarde, Berthe pintó varios cuadros de la terraza y de su vista panorámica). Incluso a plena luz en un día despejado, la ciudad le parecía un mosaico de grises más que una cuadrícula de líneas nítidas. Grandilocuente y extensa. Pero, como los cuadros de Manet, había algo borroso y precario en aquella ciudad, algo inacabado, y no solo físicamente.

Los Morisot tenían dinero y unos contactos impresionantes, pero en el tumultuoso ambiente político de la Francia del siglo XIX ningún estatus social estaba totalmente garantizado. La propia ciudad había sido objeto de cambios incesantes desde 1853, cuando el barón Georges-Eugène Haussmann fue elegido por Napoleón III para dirigir una importante campaña de remodelación. La drástica reestructuración llevada a cabo por Haussmann había convertido la ciudad en una enorme zona de obras. El estruendo de la demolición

y la construcción llegaba hasta la casa de los Morisot, sita en una aldea junto a la rue Benjamin Franklin. La familia de la madre de Berthe, Cornélie, era propietaria de varias casas en Passy, en concreto en la rue Franklin, desde 1832. Los padres de Berthe se habían instalado en 1852 en lo que entonces era solo un pueblo a las afueras de la capital. Y en 1864, cuando Tiburce Morisot, el padre de Berthe, fue nombrado asesor jefe de la oficina de contabilidad del Estado, se habían trasladado del número 12 al número 16 de la calle Franklin. Gracias al ferrocarril, Passy se había convertido en un barrio acomodado, un lugar donde, como dijo un historiador, los hombres podían «establecer el hogar familiar en un aire puro y semirrural a la vez que conservaban sus oficinas en el centro de la ciudad». Junto con otros quince suburbios, Passy se había incorporado oficialmente a la ciudad en el año 1860, pero seguía sintiéndose parte del campo, con Versalles al sudoeste y el bois de Boulogne al oeste. Algunas veces, la brisa según la dirección del viento, transportaba el hedor de la ciudad y el polvo de la construcción, y otras, los relajantes aromas de las tierras de labranza y los bosques.

Grande, cuadrada y pintada de blanco, la casa de los Morisot gozaba de una panorámica de la ciudad desde las estribaciones de Chaillot. Uno de los proyectos más arduos de Haussmann había sido aplanar la parte adyacente a la colina para crear la place du Roi-de-Rome, actualmente place du Trocadéro. Esa enorme obra no terminó hasta 1869, momento en el cual París era una ciudad de un millón y medio de habitantes, el doble que al final del reinado del primer Napoleón, en 1815. Era la urbe más rica y glamurosa de Europa, conocida como la Ciudad de la Luz desde el siglo XVIII por su destacado papel en el fomento de la Ilustración.

Sin embargo, el apodo había adquirido un nuevo significado en las décadas de 1840 y 1850, cuando los bulevares se alumbraban por la noche y la ciudad florecía, como escribió Charles Baudelaire, «a la luz de las lámparas de gas, iluminada [...] como ebria de luz». El alumbrado de gas propició la aparición de una ciudad verdaderamente nocturna. Al atardecer, veinte mil farolas se

encendían automáticamente, alimentadas por conductos de combustible conectados a tuberías de gas subterráneas. Decenas de faroleros encendían otras tres mil farolas manualmente. Esas nuevas luces podían iluminar un área mucho más extensa que antes, una bendición para la seguridad que también transformó el concepto que tenían los parisinos del potencial de su ciudad, fomentando la cultura del espectáculo por la que ya era famosa y causando a los abrumados visitantes una impresión de modernidad inefable. La capital, escribió Joachim Schloer, era «como una isla de luz contra la oscuridad circundante».

El año siguiente al golpe de Estado que lo convirtió en emperador, Napoleón III había supervisado la transformación del bois de Boulogne en un parque de estilo inglés con lagos, cascadas, montículos y, en su extremo norte, un zoológico. A continuación, trabajó con Haussmann en una ambiciosa remodelación de la antigua ciudad medieval. Los cambios fueron drásticos. «En cada barrio —como aseguraba una guía de viajes contemporánea—, a todos los niveles, París se alza asombrosamente nueva».

Durante los años de demolición y construcción, Haussmann se reunía con el emperador casi a diario. Por indicación de ambos, se derribaron veinte mil edificios y se construyeron treinta mil nuevos. Haussmann había convencido a Napoleón III de que París debía ser un centro de actividad intelectual y artística, por lo que antepusieron los nuevos teatros a las fábricas, que fueron trasladadas al extrarradio. París, con sus operetas, espectáculos de marionetas y conciertos en cafés, se convirtió en la capital europea del ocio y el placer.

En Les Halles, conocido como el «vientre de París», se alzaba un mercado modernizado con ocho pabellones nuevos. Para gestionar lo que surgía del otro extremo del proceso digestivo, Haussmann instaló un nuevo alcantarillado tan impresionantemente moderno que se convirtió en una atracción turística. Asimismo, se construyeron dos nuevos sistemas de distribución de agua. Uno, para el agua potable, dependía de un nuevo acueducto que traía agua del río Vanne a un enorme embalse, desde el que cientos de kilómetros de nuevas tuberías repartían agua por toda la ciudad.

Otro, para limpiar las calles y regar los parques y jardines, traía agua del Sena y el Ource.

Los bulevares de Haussmann, con más de sesenta kilómetros de extensión, eran un intento de aliviar los obstáculos de la ciudad, modernizar las infraestructuras y eliminar sus elementos más anárquicos. Flanqueadas por edificios uniformes de piedra color crema y aceras nuevas, esas calles largas y rectas daban una majestuosa sensación de decoro, así como perspectivas emocionantemente amplias.

Y, sin embargo, el «elemento anárquico» —que aludía a vidas reales de personas reales situadas en lo más bajo del escalafón económico— no fue tan fácil de erradicar. A pesar del glamour que irradiaba para los extranjeros y de casi dos décadas de gobierno estable, París seguía dividida por las tensiones de clase. Políticamente, era incluso más inestable de lo que sus residentes imaginaban. El proyecto de Haussmann supuso un estímulo enorme para la economía y muchos trabajadores se beneficiaron de él, pero también alteró gravemente medios de sustento, lazos vecinales y viejas rutinas, y mucha gente, desplazada y agraviada, ansiaba recuperar su ciudad. El Barrio Latino vibraba con la furiosa electricidad de los estudiantes, que llevaban vidas precarias e improvisadas. Los trabajadores pobres se vieron desplazados a Belleville y Montmartre, donde los sentimientos antigubernamentales, anticlericales y antiburgueses, aireados en cafeterías y locales de reunión, tenían más voz con el paso de los años.

Quienes odiaban al emperador, ya fueran obreros, disidentes políticos o artistas reprimidos, despreciaban la tosquedad de la estética imperial, que era omnipresente: en el arte favorecido por el jurado del Salón, en estatuas y edificios públicos y en la forma gigantesca y profusamente ornamentada de la todavía inacabada ópera de Charles Garnier, cuya fachada había sido inaugurada a bombo y platillo en la Exposición Universal de 1867. Iniciada en 1862 y descrita por el escritor Louis Veuillot como «un feto monstruoso concebido en noches de orgías», la ópera Garnier era el monumento emblemático del Segundo Imperio. Pero, para los republicanos, era

la horrible atracción principal y el símbolo detestable de lo que veían como el imperio corrupto y chabacano de Napoleón III.

Desde la terraza, Berthe divisaba la reluciente cúpula dorada de los Inválidos y, a lo lejos, la recientemente restaurada Notre-Dame. A la izquierda, más allá del chapitel de la iglesia de San Agustín (inaugurada el año anterior) podía distinguir el barrio de Batignolles, al pie de la Butte Montmartre, a una hora caminando. Sabía que allí, Édouard Manet y sus compañeros y acólitos se daban cita los viernes por la noche en el café Guerbois, un local humeante de cerveza y billar que se había convertido en el lugar de reunión y centro neurálgico para el pintor y su brillante círculo. Berthe envidiaba esas noches en el Guerbois, a los jóvenes pintores y escritores, la mayoría republicanos, que pasaban tiempo con Manet y las charlas atrevidas y sin censura sobre pintura y política.

Manet era una compañía embriagadora. Un amigo, el periodista Théodore Duret, lo describía como «rebosante de vivacidad […] con una alegría, un entusiasmo, una esperanza y un deseo de arrojar luz sobre lo nuevo que lo hacían muy atractivo». Y con su barba rubia, su frente despejada y su cabello peinado hacia atrás, era maravilloso observarlo. Aunque vestía con elegancia, le gustaba divertirse y hablaba con deliberada aspereza, como si le fueran ajenas (con ironía consciente) las expectativas de su clase burguesa. Otros rasgos también parecían contradictorios. Era muy independiente y al mismo tiempo arrebatadoramente inseguro; era urbanita e irónico, pero serio y sincero. Bajo su aparente seguridad, también era vulnerable. Sus modales en sociedad podían resultar exasperantes; muchas cosas parecían no importarle en absoluto, pero es muy probable que fuese una fachada y que bajo la seductora y compleja superficie de Manet acecharan la duda, la vergüenza y la pasión.

Inspirado en gran medida en las ideas de su gran amigo Charles Baudelaire, Édouard se consideraba un *flâneur*, esto es, un observador irónicamente distante del rostro siempre cambiante de la ciudad, un adivino de sus relaciones ocultas. En sus caminatas se dejaba caer por el ostentoso café Tortoni del boulevard des Italiens,

famoso por sus helados cremosos, o por el café de Suède, lugar de encuentro de radicales, periodistas, artistas y escritores. Vivía en la rue de Saint-Pétersbourg, cerca de la estación de Saint-Lazare, recientemente ampliada, con su esposa Suzanne, de origen holandés, y su hijo Léon. Era una residencia confortable que compartían con Eugénie-Désirée, la madre de Manet. Hija de un cónsul francés destinado en Suecia, Eugénie-Désirée también era ahijada de Charles Bernadotte, general, mariscal y embajador de Napoleón, a quien ofrecieron la corona sueca, fundando así la casa de Bernadotte. Su marido, Auguste, un juez de renombre, había fallecido en 1862 tras un cruel periodo de mutismo y parálisis física causados por el avance de la sífilis, la misma enfermedad que más tarde atormentaría a su hijo. Desde la muerte de Auguste, Eugénie se había ido adaptando poco a poco a su nuevo papel de viuda. El afecto de Édouard por ella era algo más que filial, como escribiría más tarde Léon; era una «verdadera obsesión». Los jueves por la noche, a su madre le gustaba celebrar veladas musicales, a las que Berthe y varios miembros de la familia Morisot habían sido invitados últimamente.

Edgar Degas, amigo de Manet, era otro asiduo a esas veladas semanales. Ambos se admiraban mucho y en los últimos tiempos estaban más unidos. Tenían mucho en común. Degas también pertenecía a una familia acomodada, aunque su madre, que procedía de un importante linaje criollo de Luisiana, había muerto cuando él tenía trece años y el se había criado en un hogar y un entorno inmediato de hombres. Degas había recibido su educación en la mejor escuela de París, pero era un dibujante habilidoso y había optado por dedicarse al arte, con el apoyo, al principio reticente, de su padre. Poseía una inteligencia taciturna e irónica, no le gustaban las conversaciones triviales y detestaba la hipocresía.

El invierno anterior, en 1868, había llevado su caballete y sus pinturas al piso de los Manet en la rue de Saint-Pétersbourg, donde Édouard y su mujer habían posado para un doble retrato de Degas. En aquel momento, esa disciplina era cada vez más importante en el arte de Degas, pero no le interesaban los retratos que anunciaran estatus y conexiones familiares. Más bien, estaba tratando de crear

retratos modernos y psicológicamente agudos que evaluaran con frialdad el carácter de las personas. El retrato de boda que les hizo a los Manet muestra a Édouard tumbado en el sofá, aburrido, frustrado o ensimismado (es difícil precisarlo), y a Suzanne sentada al piano. Algo en el cuadro molestó a Édouard. Es posible que lo viera como una representación poco favorecedora de su esposa o quizá (más angustiosamente) como un comentario demasiado revelador sobre lo que Degas percibía como un matrimonio insatisfactorio o distanciado. Édouard aceptó el cuadro como regalo, pero en su estudio la ira estalló inexplicablemente, cogió un cuchillo y cortó la mitad de la cara y el cuerpo de Suzanne. Cuando descubrió lo que había hecho su amigo, Degas quedó estupefacto y recuperó el cuadro. El incidente enfrío su amistad y pasaron un tiempo sin hablarse. Berthe, como todos los demás, no sabía qué había llevado a Édouard a hacer aquello, pero le preocupaba un poco que el hecho de que ella hubiera entrado recientemente en el círculo de los dos pintores pudiera tener algo que ver. Ambos habían estado coqueteando un poco con ella. A Berthe la estimulaba que hubiese un poco de tumulto y cotilleo, pero rehuía el conflicto abierto.

Sin duda, Degas podía ser irritable. Tenía una pose distante e impenetrable que a ella le resultaba a la vez admirable y desagradable. Édouard, que tampoco era un dechado de virtudes, podía ser por momentos frustrantemente despreocupado y demasiado audaz. Sin embargo, ambos tenían profundidad, talento y una palpable confianza en sí mismos, y, cada uno a su manera, poseían una inteligencia que Berthe no había visto nunca. Sabía instintivamente que, como pintora, tenía mucho que aprender de ellos. Es posible que también pensara (como ambos intuían) que tenía cosas que enseñarles.

Afortunadamente, en la primavera de 1869 la ruptura parecía estar en vías de solucionarse. Cornélie Morisot, que los había visto juntos, dijo que parecían haber «arreglado las cosas». (Más tarde, Degas restaría importancia al asunto: «¿Cómo va a acabar alguien mal con Manet?», dijo). Últimamente se había formado un círculo encantador. Para complementar los entretenimientos semanales de

Eugénie Manet, el padre viudo de Degas también organizaba veladas en las que varios músicos —algunos de ellos ilustres, como el cantante y guitarrista Lorenzo Pagans— actuaban en la intimidad de su sobrio pero elegante piso. La madre de Berthe, mientras tanto, había instaurado veladas recíprocas en casa de los Morisot, a las que las familias Manet y Degas estaban invitadas por defecto.

Berthe envidiaba la libertad de sus nuevos amigos para deambular por la ciudad. No es que estuviese encerrada bajo llave, pero, en su condición de mujer soltera de la alta burguesía, no podía dejarse ver en los lugares que ellos frecuentaban sin correr riesgos, así que pasaba muchas noches en casa. Por las tardes le gustaba salir al balcón mientras el sol se ponía tras ella. La luz suave era más agradable para sus ojos, que últimamente le habían dado problemas. La naturaleza de su afección era desconocida, pero la obligaba a permanecer en lugares cerrados con cataplasmas en los párpados durante el día. «Aquí estoy, atrapada por culpa de mis ojos —escribió a su hermana Edma, que vivía en Bretaña—. No me esperaba esto y tengo muy poca paciencia».

Fuera, las lilas florecían y los castaños estaban a punto de estallar, por lo que el problema podía estar relacionado con las alergias primaverales. Pero ¿podría estar relacionado también con las lágrimas que había derramado por Edma? La partida de su hermana aún era reciente y Berthe seguía de luto. «Luto» quizá sea una palabra demasiado fuerte. Edma no había muerto; simplemente se había casado. Su marido era el teniente de navío Adolphe Pontillon, un viejo conocido de Édouard. Ambos se habían hecho amigos cuando un joven Édouard intentaba ingresar en la academia naval y cruzó el Atlántico en un buque escuela con destino a Río de Janeiro. De eso hacía veinte años. Ahora Manet se había convertido en un pintor de renombre y Pontillon seguía en la Armada. La boda con Edma se celebró en el ayuntamiento de Passy el 9 de marzo de 1869.

Según Anne Higonnet, biógrafa de Berthe, uno de los testigos fue el estadista Adolphe Thiers, amigo de Edma y de los padres de

Berthe (puesto que su nombre no figura en el certificado de matrimonio, puede que fuese un mero invitado). Tres décadas antes, como ministro del Interior al servicio del rey Luis Felipe, Thiers se había enfrentado a una revuelta de tejedores de seda (*canuts*) en Lyon, la segunda en tres años. Los trabajadores habían levantado barricadas por toda la ciudad, habían asaltado cuarteles y un arsenal del ejército, y habían convertido algunas partes de la ciudad en enclaves fortificados. Thiers, un hombre paciente, tomó la decisión calculada de retirar sus tropas y posicionarlas alrededor de Lyon. Luego ordenó a la artillería bombardear la ciudad y envió a sus soldados de vuelta con instrucciones de retomar metódicamente las zonas controladas por los insurgentes utilizando cañones, explosivos, balas, bayonetas y cuanto fuese necesario. La táctica funcionó y la revuelta fue reprimida. Sin embargo, cientos de lioneses murieron en varias masacres —la gente conocía aquellos días como la «Semana Sangrienta»— y el levantamiento cautivó la imaginación de algunos de los escritores franceses más importantes, entre ellos Honoré de Balzac, Victor Hugo y George Sand. (Esta última no solo asistió al juicio de los rebeldes en 1835, sino que tuvo un romance con el abogado litigante, Michel de Bourges). Las revueltas de los *canuts*, como se darían en llamar, inspiraron a un elenco de pensadores políticos de extrema izquierda, entre ellos Louis Blanqui, Karl Marx y Friedrich Engels.

Después de intercambiar votos, Edma y Adolphe Pontillon se mudaron a la ciudad portuaria de Lorient, donde él estaba destinado. Berthe, de veintiocho años y aún soltera, echaba mucho de menos a su hermana. Era la primera vez que estaban separadas. Su madre notó que Berthe, mientras suspiraba por Edma, comía menos y había caído en una lasitud desesperada. El Salón, en que se presentaría al público *El balcón* de Manet, daría comienzo en pocas semanas y Berthe esperaba estar allí, pero la idea de asistir sin Edma era demasiado horrible para considerarla siquiera. Cada vez que intentaba visualizar ese día, los nervios le removían el estómago.

El Salón era una exposición que se celebraba todos los veranos en los amplios espacios del palacio de la Industria, situado entre el

Sena y los Campos Elíseos. Se trataba de un extenso y espectacular escaparate del arte contemporáneo que un jurado consideraba digno de ser exhibido y atraía a cientos de miles de personas, así como un ferviente interés de la prensa. Si tu trabajo era aceptado y tenías suerte con la ubicación, podías ganar mucho dinero. Aparecían reseñas e ilustraciones en todos los periódicos y semanarios de París, y ciertas imágenes suscitaban cotilleos de la alta sociedad durante meses.

En principio, el Salón no debía ser una exposición comercial, pero la publicidad que generaba era la mejor oportunidad que tenían los pintores de encontrar clientes. Cosechar éxito allí era casi la única manera práctica de que un joven artista se labrara una carrera viable, por lo que cada año pintores y escultores planeaban cuidadosamente sus presentaciones. Si te habían concedido una distinción en dos o más salones anteriores, o si ya eras miembro de la Academia de Bellas Artes (solo para hombres), podías exponer lo que quisieras sin someterlo al voto del jurado. De lo contrario, tenías que presentar tu trabajo y esperar.

Una parte del jurado, cuyo número de miembros variaba de año en año, era seleccionado por el Estado. El resto era elegido por un círculo de artistas que ya habían sido galardonados anteriormente. Por todas esas razones, el jurado tendía a ser conservador y los pintores que querían cambiar las cosas —por ejemplo, pintar temas modernos en lugar de viejos mitos e historias bíblicas, cuestionar las jerarquías de género establecidas o simplemente ahondar en estilos nuevos y poco convencionales— eran rechazados y quedaban frustrados de forma reiterada.

Estimulados por lo que leían y oían, muchos asistentes iban al Salón a buscar cosas de las que mofarse. Y, durante casi una década, como Berthe bien sabía, rara vez tuvieron que mirar más allá de la última creación de Manet.

Berthe conoció a Édouard en 1868, en las galerías del Museo del Louvre, uno de los pocos lugares públicos donde pintores de ambos sexos podían mezclarse libremente como iguales. Berthe estaba con

una amiga, la pintora Rosalie Riesener, en la gran galería dedicada al ciclo de María de Médici, de Rubens. Estaba copiando *El intercambio de las dos princesas* de dicho pintor, plenamente concentrada en la figura de la náyade que aparece en primer plano, cuando oyó voces y pasos que se acercaban. Al darse la vuelta, vio una cara conocida. Era Henri Fantin-Latour, un pintor de casi cuarenta años conocido por sus refinados y armoniosos cuadros de flores. Berthe lo había conocido en el Louvre casi diez años antes. Más recientemente, Fantin había terminado un gran retrato de su íntimo amigo Édouard. Antes del compromiso de Edma con Pontillon, Berthe había oído rumores de que Fantin estaba prendado de su hermana. No era el único.

Fantin presentó a Berthe y Édouard. Él ya había oído hablar de las hermanas Morisot e incluso había visto sus paisajes, tanto en el Salón anual como en la galería de Alfred Cadart. Eran frescos y sensibles, con dejes de Camille Corot, el veterano de la pintura paisajista francesa. Es evidente que Berthe también había visto las pinturas de Édouard (por su notoriedad, serían difíciles de evitar), pero no le interesaban especialmente las opiniones de terceros sobre ellas. En una carta a Edma, describía el efecto que tuvo la obra de Édouard en ella. «Parecen una fruta silvestre o incluso poco madura —escribió—. No me desagradan en absoluto».

Una vez presentados, Berthe y Édouard entablaron conversación. Ambos cumplían años en enero, con una semana de diferencia, pero él era nueve años mayor. No sabemos de qué hablaron. El periodista Paul Alexis describiría más tarde a Manet como «uno de los cinco o seis hombres de nuestra sociedad parisina actual que aún sabe cómo hablarle a una mujer». («Los demás —añadió— estamos demasiado amargados, demasiado distraídos, demasiado sumidos en nuestras obsesiones; nuestras galanterías forzadas nos asemejan a osos bailando la polca»). Berthe, por su parte, era buena conversadora. Combinaba una inteligencia franca y sincera con algo arrebatadoramente vulnerable, y se movía con la confianza física de un pintor, acostumbrada a empuñar pinceles y paletas y a llevar batas salpicadas de pintura. Se fijó en la barba rubia de Édouard, en su frente despejada, en su pelo peinado hacia atrás y en sus ojos

generosos y risueños. Es posible que alguno de los dos comentara el Rubens que tenían delante, la enorme influencia que tuvo su autor en el héroe de Édouard, Delacroix (amigo íntimo del padre de Rosalie), o la cercana *Virgen del conejo*, un precioso cuadro de Tiziano que tanto Rubens, en el siglo XVII, como Édouard, cuando todavía era estudiante, habían copiado. O quizá Berthe y Édouard hablaran de cosas totalmente ajenas al arte. En cualquier caso, el espacio entre ellos parecía inexplicablemente cargado y durante varios minutos fue como si Fantin-Latour y Riesener no existieran.

Volviendo la vista atrás al cabo de muchos años, Berthe reflexionaba sobre su estado de ánimo en la década de 1860, antes de ese primer encuentro con Édouard. «Me gustaría saber en qué pensaba cuando tenía veinte años —escribió—. Creo que era muy tonta y, sin embargo, me identificaba mucho con las mujeres de Shakespeare; en cualquier caso, tenía un deseo incontenible de saborear la vida, que es siempre atractiva». Está claro, por la forma en que la pintó Édouard más tarde, que percibía en ella precisamente ese deseo de «saborear» la vida. Aquella vitalidad potenciaba su atractivo. Al captar su intrigante energía nerviosa, Édouard veía en ella todo tipo de potencial. «Estoy de acuerdo contigo —escribió en un tono pícaro a un amigo común poco después de conocerla—. Las hermanas Morisot son encantadoras. Es una pena que no sean hombres. No obstante, como mujeres, podrían servir a la causa de la pintura casándose cada una con un académico y sembrando la discordia en el campo de esos viejos». Edma era impresionante, pero era Berthe por quien Édouard se sentía realmente atraído. Con sus ojos oscuros —españoles, le gustaba pensar— y sus rasgos delicados, según él, parecía salida de un cuadro de Goya. Y, en cuanto al pintor le vino a la mente esa idea ociosa, decidió hacerla más o menos realidad: le pidió que posara para un cuadro que sería un homenaje al pintor aragonés.

Cuenta la historia —y puede que sea cierta— que Manet quiso pintar *El balcón* en 1868, tras ver a gente en una terraza durante las

vacaciones estivales que la familia pasó en Boulogne. Pero, sin duda, también estaba pensando en *Majas al balcón*, de Goya, que muestra a dos jóvenes atractivas que parecen charlar mientras observan al espectador. En el Goya, ambas son cortesanas. Dos hombres amenazadores acechan en las sombras detrás de ellas, vestidos con capas y sombreros ladeados.

Goya llevaba cuarenta años muerto, pero estaba de moda en el París de finales de la década de 1860. Para entonces, Édouard estaba entrando en la última etapa de una década de fascinación por todo lo español. Estaba especialmente enamorado de Diego Velázquez y Goya. Escritores y artistas de la generación anterior a Édouard —figuras como Victor Hugo, Théophile Gautier, Delacroix y Courbet— contribuyeron a avivar su obsesión española. Gautier, en sus populares relatos sobre sus viajes por España, había idealizado la pobreza española, maravillándose de cómo «el mendigo más bajo se envuelve en su abrigo como un emperador romano en su púrpura». A Édouard le encantó esa idea. Había leído los libros de viajes de Gautier y su crítica de arte, en la que el hombre de letras defendía ardientemente a Goya. Las descripciones de Gautier sobre las corridas de toros encajaban en la imaginación de Édouard con los cuadros y grabados que Goya dedicó a ese mismo tema e inspirarían muchas pinturas posteriores, como *Torero muerto* y *Victorine Meurent en traje de torero*. Inspirándose también en los retratos del aragonés, el escritor Alfred de Musset, en un relato juvenil de sus viajes por España, ensalzó el encanto especial de sus mujeres. Cuando George Sand, la amante de Musset, posó para un retrato de Delacroix, el artista le mostró primero una copia de *Los caprichos* de Goya, tras lo cual ella cayó inmediatamente bajo el hechizo del pintor español. Y cuando Sand y Musset se separaron por última vez, Sand fantaseaba con convertirse en una de las mujeres de Goya para reconquistarlo.

Delacroix y otros pintores románticos no solo estaban atentos a la técnica de Goya. También les interesaba la dimensión política de su obra, y querían aplicar a la sociedad francesa su condena explícita y a menudo sardónica de la injusticia y la insensatez. Les impactó

especialmente la idea de Goya como participante activo en los mundos que representaba; no era un mero observador distante.

Así pues, si Édouard era susceptible a lo que él veía como la «mirada española» de Berthe, eso se mezclaba con todo esto. *Majas al balcón* fue expuesto en 1838, cuando se inauguró una galería española en el Louvre. El barón Isidore Taylor, filántropo, artista, dramaturgo, soldado, viajero y pionero del Romanticismo que había llegado a Francia con su padre inglés y su madre belga durante la Revolución, creó la galería a instancias del rey hispanófilo Luis Felipe de Francia, y el cuadro se lo había comprado directamente al hijo de Goya. También adquirió *El tiempo y las viejas*, la impactante obra que pintó como apéndice a *Majas al balcón*, convirtiendo a las bonitas y jóvenes «majas» de la primera imagen en las ancianas ojerosas e intrigantes que estaban destinadas a ser (en la mordaz imaginación satírica de Goya). Los artistas acudían en masa a ver las obras que Taylor había traído de España, que permanecieron expuestas hasta enero de 1849, después de que Luis Felipe fuera destronado. El poeta Baudelaire, amigo de Édouard, lamentó la pérdida. «El museo español —había escrito en 1846— tuvo el efecto de aumentar el volumen de ideas generales que había que tener sobre el arte». Y no solo eso, sino que tuvo, según él, un efecto pacificador. «Un museo de arte extranjero es un lugar de amistad internacional donde dos pueblos, observándose y estudiándose de forma más relajada, llegan a conocerse y confraternizar sin discutir».

Es posible que Goya sonriera irónicamente ante esa idea. Al haber sido testigo de saqueos, violaciones, hambrunas y ciclos despiadados de violencia, sabía más que la mayoría sobre la «amistad internacional».

Uno de los aspectos del arte español que gustaba a los artistas progresistas franceses era su negativa a idealizar. A diferencia de los creadores del Renacimiento italiano, los grandes artistas españoles no estaban sometidos a normas de belleza y decoro dictados por Grecia y Roma. «Ninguna otra nación se ha inspirado menos en la Antigüedad», como dijo el crítico de arte Charles Blanc. Édouard respondió poderosamente a esa voluntad de ver lo que otras tradiciones artísticas obviaban. *El tiempo y las viejas*, por ejemplo,

no podía distar más del ideal clásico francés. A Édouard también le gustaba que no solo Goya, sino sobre todo Ribera y Velázquez, proyectaran dignidad sobre personas de todas las clases sociales. Eso alimentó su igualitarismo instintivo, su sentimiento de justicia y su republicanismo.

A lo largo de la década de 1860, Édouard pintó un lienzo cautivador tras otro, todos con un estilo inconfundible que se antojaba enérgico, sencillo, sensual, ingenioso y consciente de sí mismo. Prescindió de muchos elementos que sus contemporáneos consideraban necesarios para el gran arte, no solo las temáticas moralistas y los relatos claros (los temas de Édouard solían ser irónicos y despreocupados, cuando no francamente extravagantes), sino también sutiles transiciones tonales, espacios elaborados y superficies suaves que ocultaban toda evidencia del pincel. Por el contrario, las obras de Édouard eran planas como carteles y se apreciaban en ellas las texturas de la pintura, que tenía un brillo enérgico y sensual. Le encantaba ubicar superficies brillantes que reflejaran la luz en contraste con sombras negras sin gradaciones intermedias. Para sus jóvenes admiradores, su estilo resultaba elegante y moderno. Su arte era inquisitivo, poético, alérgico a los tópicos y abierto a experimentar. Pero la mayoría detectaban todo lo que faltaba —el paciente tránsito de oscuro a claro, las anodinas exhibiciones de habilidad técnica y los sentimientos *kitsch*— y se indignaban. En opinión de los críticos, sus cuadros eran burdos, chapuceros y vulgares. Asimismo, interpretaban sus obras como provocaciones insensatas, como insultos, y le llovían los improperios.

Todo esto fue duro, no solo para Édouard, sino también para su familia y aquellos que atesoraban su amistad. Y eran muchos. Édouard era simpático y encantador. Parecía saber instintivamente cómo insinuarse en las partes más volátiles y susceptibles de la gente. Pero, conociera o no esa destreza, nunca la explotó. Por el contrario, reforzaba la confianza de sus amigos. Sus modales podían ser despreocupados y elegantes, pero estaba obstinadamente comprometido con sus propósitos. Su confianza era contagiosa. Y,

sin embargo, nunca pareció sentirse en terreno seguro. Los sobresaltos de su carrera artística lo volvieron huidizo y dubitativo. Ansiaba el aplauso, pero casi siempre despertaba abucheos.

La primera obra presentada por Édouard al Salón, en 1859, fue *El bebedor de absenta* y reveló el impacto que habían tenido los pintores españoles en él. Era una visión tímidamente moderna de Velázquez y de lo que Gautier denominaba «los desdichados de la abarrotada clase baja». El Salón lo rechazó. Dos años después, en su siguiente intento de ganarse al jurado, hizo más explícita la conexión española. *El cantante español* —un joven con una guitarra y unos zapatos visiblemente maltrechos— combinaba realismo y atractivo romántico. Eso bastó para cosechar elogios fervorosos del influyente Gautier. «¡Caramba!», escribió en castellano el crítico en su reseña del Salón. En su opinión, Velázquez habría recibido al cantante de Édouard con un guiño amistoso «y Goya le pediría fuego para su papelito», esto es, su cigarrillo hecho con papel de liar. Ese era precisamente el linaje en el que Édouard anhelaba ser incluido. El cuadro recibió una mención honorífica y fue trasladado a un lugar más prominente del Salón.

El sorprendente éxito de *El cantante español* hizo que Édouard resultara magnético para una camarilla de jóvenes artistas que buscaban alternativas a las anquilosadas convenciones promovidas por el Salón y que empezaron a vigilar cada uno de sus movimientos. «Manet tiene sus admiradores, bastante fanáticos —observó Gautier—. Ya hay satélites dando vueltas alrededor de esa nueva estrella y describiendo órbitas de las cuales él es el centro». Pronto afloraron otros homenajes de Édouard a Velázquez y Goya. Cuando una compañía de bailarines españoles llegó a París en el segundo semestre de 1862, Édouard —amante, como Baudelaire, del gentío y las escenas de multitudes— convenció a todos sus integrantes de que posaran para él, y también pintó un retrato de Lola de Valencia, la estrella de la compañía, disfrazada. Los dos cuadros eran claros homenajes a Velázquez. Para Édouard, las pinceladas del pintor de la corte española, tan frescas y vitales, eran el antídoto perfecto a los acabados laboriosos y los claroscuros tiznados de otros maestros antiguos. «Eso sí que es un trabajo

limpio —comentó al ver *Retrato de un grupo de caballeros* (un cuadro en aquel momento atribuido a Velázquez)—. Te aparta de la escuela de la salsa marrón».

Édouard ni siquiera había estado en España, y mucho menos en una corrida de toros (fueron prohibidas en la Francia de Napoleón III). Pero la moda española había calado tanto en la cultura francesa que, cuando se embarcó en un proyecto más amplio, erradicar «la escuela de la salsa marrón», poseía ciertos conocimientos sobre Goya y Velázquez. Tenía una copia de *Los desastres de la guerra* y había empezado a estudiar la *Tauromaquia* de Goya, una serie de grabados de corridas de toros. Entre 1862 y 1864 creó una serie de obras imborrables que retratan toreros y corridas de toros, todas ellas con una cualidad improvisada y lúdica que difuminaba a sabiendas realidad y fantasía. Ni la crítica ni el público sabían qué pensar. Tal vez su obra más extraña fuera *Victorine Meurent en traje de torero* (1862), una representación de su nueva modelo favorita en traje de luces y posando ante una escena taurina que parecía sacada de una obra de Goya. ¿Era también una astuta alusión a la emperatriz Eugenia, esposa de Napoleón III? Eugenia, quien, en muchos sentidos, ostentaba realmente el poder detrás del trono imperial, era una aristócrata española aficionada a los toros. Célebre por su atuendo extravagante, a veces le gustaba aparecer en actos públicos con ropa de hombre.

A lo largo de la década de 1860, Meurent había sido la modelo más importante de Édouard. Apodada la Crevette («la Gamba») por su cabello pelirrojo y su baja estatura, había empezado a trabajar como modelo a los dieciséis años en el estudio de su maestro Thomas Couture. (Es posible que también aprendiese pintura en un estudio reservado por Couture a las mujeres). Cuando Meurent llegó al estudio, Édouard ya se había ido. Probablemente la conociera a través del pintor Alfred Stevens, y en cuanto lo hizo, le pidió que posara para él. Meurent posó por primera vez para *La cantante callejera*, y lo hizo también para algunos de sus lienzos más célebres. En el Salón de 1863, Édouard presentó *Victorine Meurent en traje de torero*, *El almuerzo sobre la hierba* y un cuadro de su

hermano Gustave en el que este llevaba el mismo traje de luces que Meurent en el ya citado lienzo.

Esa actitud indiferente hacia los roles y la identidad era típica del trabajo de Édouard en aquellos años. Era como el director de una compañía de teatro *amateur* formada por amigos, familiares y todo aquel al que pudiera engatusar. Llevaban los disfraces que les habían asignado con distintos grados de convicción, dirigiéndose a un público que se suponía que participaba en el juego. Pero, erróneamente, los tres cuadros fueron rechazados. El jurado fue inusualmente severo ese año y descartó dos tercios de las propuestas. El resultado causó revuelo en la comunidad artística, así que, para aplacar a los agraviados, Napoleón III aprobó una exposición de todos los cuadros rechazados, conocida como Salon des Refusés. El primer día ya acudieron miles de personas a ver la legendaria exposición de «repudiados». Pero el público no asistió tanto por simpatía como por un espíritu de *Schadenfreude* y dirigió gran parte de su regocijo hacia Manet. Sin duda, sus tres cuadros destacaban; eran tan vivos y atrevidos en su estilo como desconcertantes en su temática. Pero el público también siguió el ejemplo de Napoleón III, que, en su visita oficial a la exposición, se detuvo ante *El almuerzo sobre la hierba*, que representaba a Meurent sentada desnuda (su ropa está amontonada en la esquina inferior izquierda del cuadro) en un extraño pícnic en compañía de dos hombres completamente vestidos (a buen seguro, estudiantes de arte con travesuras en mente). El emperador hizo un gesto de repulsión moral y siguió avanzando sin mediar palabra.

Olympia, el cuadro más famoso de Manet, se expuso en el Salón de 1865, aunque había empezado a pintarlo en 1863, el mismo año que *El almuerzo sobre la hierba*. Era otro retrato de Meurent, esta vez en el papel de una cortesana. El efecto era casi chocantemente inmediato, pero al mismo tiempo entrañaba cierta ironía, como si Édouard hubiera pintado un desnudo y luego lo hubiese entrecomillado. Meurent lleva una cinta negra en el cuello, pendientes, una pulsera y una flor rosa detrás de la oreja. Una

zapatilla de raso cuelga sugerentemente del extremo de un pie; la otra se ha caído. La piel de Meurent es pálida y sin manchas, como en una fotografía tomada con mucha luz, y los oscuros contornos de su figura se perfilan contra el fondo claro. A sus pies, un gato negro arquea cómicamente el lomo, y una criada negra, representada por Laure —de apellido desconocido—, que vivía en el barrio de Batignolles, a diez minutos de Manet, le entrega un ramo de flores multicolor. En la ficción que creó Édouard, estas han de ser interpretadas como el regalo de un cliente.

El referente artístico de *Olympia* era la *Venus de Urbino*, la pintura de Tiziano sobre una cortesana renacentista que posa como la diosa del amor. Pero, en el ámbito de la literatura, su fuente era «Las joyas», un poema de Baudelaire. Años antes, «Las joyas» había sido uno de los seis poemas eliminados por los censores gubernamentales de *Las flores del mal*, de Baudelaire, por considerarlo demasiado erótico («Ella estaba desnuda —había escrito el poeta— y, sabiendo mis gustos / solo había conservado las sonoras alhajas»). Los desnudos femeninos a gran escala eran habituales en el arte francés del siglo XIX. Pero *Olympia* no se parecía a nada de lo que hubiera expuesto anteriormente el Salón. El espectador podía observarlo e inventar una bonita historia sobre una cortesana glamurosa si así lo deseaba. Pero Manet se cercioró de que también viera a Victorine Meurent y a Laure, dos mujeres contemporáneas identificables que interpretaban sus papeles voluntariamente. Al centrar la atención en la fragilidad de la ficción, expuso los mecanismos de la creencia como contingentes, y esto tuvo el efecto de hacer que sus modelos, como cómplices del juego de la creación, resultaran más sólidamente reales.

Ningún cuadro del siglo XIX tuvo un efecto más explosivo. Para la gente que creía reconocer la buena pintura, *Olympia* parecía inacabado o, como había escrito Morisot, «inmaduro». Sin embargo, su impacto era imposible de ignorar y marcadamente erótico, de una manera que se mezclaba en las mentes más lascivas con la suciedad y la muerte. El crítico Jean Ravenel describió *Olympia* como «fatigado» y «corrompido». La expresión de Meurent, escribió,

destilaba «la amargura de alguien que ha envejecido prematuramente». Cuatro críticos compararon directamente el cuadro con la imagen de un cadáver en la morgue.

Esa extraña asociación podría estar relacionada con el hecho de que el año anterior se había inaugurado un nuevo y reluciente depósito de cadáveres en París. Situado en el quai Napoléon de la Île de la Cité, era más grande y contaba con mejores instalaciones que el anterior, que era un imán para las ratas. La nueva morgue formaba parte del plan de Napoleón III para convertir París en una ciudad más limpia y eficiente. Disponía de una Salle du Public, una sala de exposición donde, detrás de una mampara de cristal, se colocaban los cadáveres en dos hileras de mesas de mármol negro, desnudos salvo por un trozo de cuero que les cubría la cintura. Los visitantes podían ir allí a identificarlos. Las mesas estaban inclinadas hacia el espectador y se refrigeraban con agua corriente. Cada día llegaban una media de dos cadáveres, la mayoría hombres y muchos horriblemente desfigurados. Alrededor de un tercio eran suicidios por ahogamiento, los cuerpos abotargados eran sacados del Sena. Otros se habían descerrajado un tiro o ahorcado. Algunos eran víctimas de asesinato, pero un número considerable había muerto en la calle de hambre, de una enfermedad no tratada o por congelación. Los cuerpos permanecerían expuestos tres días a menos que alguien los reclamara, algo que no ocurría en la mayoría de los casos. Pero la Salle du Public había convertido el depósito de cadáveres en un macabro destino turístico. «Una multitud constante de hombres, mujeres y niños entra y sale de esta horrible exposición —escribió el autor de una guía de viajes contemporánea— y se queda mirando los horribles objetos que tiene delante, normalmente con gran indiferencia».

Al parecer, la gente visitaba el Salón de 1865 con la esperanza de que ofendieran su sensibilidad, y esos deseos se cumplían al ver *Olympia*. A Édouard normalmente le gustaba mucho concitar atención; cuatro años antes, la reacción positiva a *La cantante callejera* había sido un gran estímulo y esperaba que, a medida que creciera su ambición, recibiera más elogios, lo que justificaría su decisión de convertirse en artista contra los deseos de sus padres.

Quería que su arte brillara por su frescura, como si en una reluciente mañana de otoño hubiera abierto la ventana de una habitación cuyo aire estaba viciado. Esperaba que sus pinturas lo distinguieran como un artista original, un nuevo Delacroix, un Courbet, alguien auténticamente transformador. Le gustaba provocar —Courbet era un ejemplo estimulante en ese sentido— y no le importaba causar cierta controversia.

Pero la recepción de *Olympia* en el Salón fue como un sueño angustioso desarrollándose a cámara lenta y Édouard no estaba preparado para ello. El volumen, la intensidad y la animadversión tenían algo de escabroso, y a punto estuvieron de abrumarlo. En el imaginario público, el nombre de Manet se vio rodeado del olor agrio y exangüe de un espectáculo ramplón, una trama de asesinato que todos se sabían de memoria.

Para alejarse del escándalo de *Olympia*, Édouard hizo su primer viaje a España. Tras abandonar París en tren a finales de agosto de 1865, pasó por Burdeos y Bayona. Después cruzó la frontera en Irún, visitó Burgos (donde vio un cuadro de El Greco en la famosa catedral) y Valladolid, y llegó a Madrid. El viaje le llevó más de treinta y seis horas. Fue por primera vez al Prado el 1 de septiembre de 1865 y estuvo a punto de caer de rodillas. Su fascinación por Velázquez, en particular, alcanzó nuevas cotas de intensidad durante ese viaje. Describió el retrato de cuerpo entero que hizo el pintor de la corte del bufón Pablo de Valladolid como «posiblemente el cuadro más extraordinario jamás creado […]. El fondo desaparece, no hay nada más que aire alrededor del hombre, que va vestido de negro y parece vivo». En la misma carta no solo hablaba maravillas de *Las meninas*, la obra maestra de Velázquez, sino también de sus dos cuadros de filósofos y de sus varios retratos de enanos de la corte, «uno de ellos sentado con las manos en las caderas, una imagen de primera para un verdadero conocedor». Y luego estaba Goya. Los trabajos que vio Édouard el primer día que pasó en Madrid no le impresionaron mucho, pero en los días posteriores vio otros, incluido el retrato de la «duquesa de Alba vestida de maja», «un invento asombroso», como escribió a su amigo Zacharie Astruc, y surgió el amor.

Aun así, viajar por España a finales de verano resultaba agotador. El calor era agobiante y la comida no le sentaba bien. En vista de ello, tras embelesarse en los museos, regresó a París antes de lo previsto, renovado y dispuesto a seguir pintando. Había descubierto «la materialización» de sus «ideales pictóricos», según escribió a Astruc, y ver aquellas obras maestras le infundió «una esperanza y un coraje enormes».

Al cabo de dos años, poco después de la publicación de una monografía sobre Goya, apareció una copia pintada de *Majas al balcón* en una subasta celebrada en París. Así pues, los retratos de cortesanas en un balcón que había creado Goya inspiraron sin duda a Édouard al buscar una nueva composición para presentarla en el Salón. En el momento en que le presentaron a Berthe —con sus ojos oscuros y, para su mente sugestionable, su aspecto sorprendentemente «español»—, supo que tenía que embarcarse en la pintura que se daría a conocer como *El balcón*.

No sabemos si Berthe aceptó de inmediato la propuesta que le hizo Édouard de posar para él. Acababan de conocerse y la invitación probablemente le planteaba un dilema. Al fin y al cabo, no era una modelo de artistas bohemia, sino una soltera de unos veinte años perteneciente a una familia muy bien relacionada. Además, quería que la tomaran en serio como pintora, no como modelo pasiva e (inevitablemente) como objeto de cotilleos. Para una mujer de su posición, ejercer de modelo para cualquier artista —y más aún para uno tan conocido como Manet— entrañaba grandes riesgos. Estaba en juego algo más serio que las habladurías: su reputación. Si tomaba una mala decisión, Berthe no solo podía avergonzar a su familia, sino también poner en peligro sus posibilidades de contraer matrimonio.

La situación era aún más arriesgada debido a las realidades sociales del París del Segundo Imperio, que eran únicas. Bajo el reinado de Napoleón III, la ciudad se había convertido en un imán para los hedonistas. Las profundas desigualdades económicas y la gran demanda habían arrastrado a decenas de miles de parisinas a

diversas formas de prostitución. Las autoridades intentaron regular la industria del sexo para limitar la propagación de enfermedades venéreas (especialmente la sífilis), pero casi todos sus esfuerzos fracasaron. La remodelación de la ciudad ideada por Haussmann obligó a las prostitutas callejeras y a los burdeles a trasladarse de la zona del Palais-Royal al nuevo centro, alrededor de la ópera Garnier.

En la fachada del edificio inacabado se inauguró una escultura encargada por Garnier a Jean-Baptiste Carpeaux. La obra representaba a una figura masculina con alas de ángel rodeada por numerosas bacantes desnudas. Sus detractores la tacharon de vulgar e incluso vergonzosa. Las expresiones sonrientes y móviles y las posturas corporales desgarbadas fueron comparadas con un círculo de bailarines delirantes del ballet de la ópera despojados de sus vestiduras. A finales de agosto de 1869, tras una serie de disturbios en el barrio obrero de Montmartre, alguien arrojó tinta negra sobre la escultura, lo cual desencadenó un revuelo constante en la prensa. Los artistas y algunos críticos protestaron por el acto de vandalismo, pero otros siguieron denunciando la indecencia de la obra. Con las tensiones de clase como telón de fondo, exacerbadas por el calor de finales del verano, la escultura fue interpretada como una representación de unas mujeres, probablemente de Montmartre, bailando el cancán, en aquella época una serie de movimientos improvisados más libres, más salvajes y abiertamente libidinosos en los que exhibían fugazmente sus genitales levantando las piernas y, con ellas, la falda y las enaguas. Así pues, el baile no solo se asociaba con la prostitución y las «mujeres libertinas», sino con una forma de energía aún más amenazadora: la anarquía y la violencia potenciales de la clase obrera.

Al igual que las incesantes turbulencias habían trastocado los viejos supuestos sobre las clases sociales en París, lo cual creó formas sutiles de pánico, el auge del trabajo sexual engendraba peligros para todas las mujeres, no solo para las profesionales que se dedicaban a él. Registrarse como trabajadora sexual en París implicaba someterse a controles médicos periódicos y seguir estrictamente las directrices establecidas. Los requisitos eran tan onerosos y humillantes que la mayoría optaba por no cumplirlos, así

que el sistema se desmoronó y el sexo mercenario autónomo —gran parte de él dirigido a los turistas— aumentó vertiginosamente. Las mujeres que trabajaban en ocupaciones mal remuneradas, como vendedoras de souvenires y flores, dependientas de grandes almacenes, camareras, estanqueras, bailarinas de ballet y modelos de artistas (como Meurent), supuestamente también estaban disponibles para el sexo, y había tantas variedades sutiles de relaciones por dinero que resultaban confusas. Debido a un imperativo de clase, las burguesas solteras se veían muy limitadas a la hora de contener esa creciente marea social y esa ambigüedad sexual. Una mujer burguesa no podía arriesgarse a que la confundieran con una prostituta independiente, así que era esencial no levantar sospechas, pero surgían impedimentos por doquier. A las mujeres les era difícil trabajar, hablar con libertad, vestirse cómodamente, socializar de manera espontánea o dejarse ver divirtiéndose en público. En la escala de actividades permitidas, aceptar una invitación a posar para un artista, y más aún con la reputación de Manet, estaba en la parte más baja.

Ese código de decoro debería haber hecho que Berthe rechazara la invitación de Édouard, pero había dos resquicios. El primero era el estatus de Berthe como pintora consagrada que ya había expuesto en el Salón. Eso le daba un pretexto legítimo para aceptar. Los artistas siempre pintaban a otros artistas. El segundo era que su familia y la de Édouard tenían mucho en común y gozaban de una posición social similar. Por supuesto, la condición era que, si Berthe posaba para Édouard, debía ir adecuadamente vestida y siempre acompañada. Cuando empezaron las sesiones para *El balcón*, fue la madre de Berthe quien interpretó ese papel.

Las sesiones tuvieron lugar en el estudio de Édouard en la rue Guyot, subiendo la avenue de Wagram desde el Arco del Triunfo, en el barrio de Batignolles. Al principio fueron emocionantes. Édouard era una compañía espléndida. Solo con estar cerca de él, te sentías conectado a algo más grande, más arriesgado. Cuando estaba de buenas, era divertidísimo. Pero también era caprichoso y dependiente. Podía ser tranquilo y amable un momento y al siguiente mostrarse apasionado. Acabar el cuadro no le llevó

semanas, sino meses. Cuanto más trabajaba, más inseguro parecía sentirse.

A Berthe la fascinaba que no elaborara bocetos y pintara directamente sobre el lienzo. ¿Era ese el origen de sus problemas? ¡Porque los había! Atormentado a causa de la indecisión, Édouard cambió el concepto del cuadro varias veces. La mujer que aparece junto a Berthe era Fanny Claus, violinista de veintidós años y la mejor amiga de Suzanne, la esposa de Édouard. A menudo tocaban música juntas. En un principio, Édouard pensaba retratarla a ella sola, pero luego conoció a Berthe. Y cuando se afianzó la idea de un cuadro basado en el de Goya (Berthe apoya el antebrazo en la barandilla exactamente igual que una de las majas), decidió incluir también las dos figuras masculinas.

El pintor Antoine Guillemet, que había compartido algunos profesores con Berthe y Edma, se encuentra justo detrás de las dos mujeres, con semblante estupefacto y un tanto bobalicón. Édouard lo hizo posar durante quince sesiones y aun así no obtuvo un buen resultado. Detrás de él, perdido casi en la sombra, está el joven Léon, el hijo de Édouard y Suzanne. La figura de Claus, pensaba Guillemet, era «atroz». Pero las modelos estaban tan hartas de posar de pie que en presencia de Édouard afirmaban que la imagen era perfecta. «No hay nada más que hacer», insistían. Finalmente, Édouard accedió y dio por zanjado *El balcón*. Pronto sería presentado en el Salón.

2
EL SALÓN DE 1869

En los setenta años transcurridos desde la revolución de 1789, Francia había pasado de república a imperio (con una dictadura sanguinaria entremedias) y luego a monarquía absoluta restaurada, seguida de una monarquía constitucional, una segunda república y un segundo imperio. Incluso las familias acomodadas, bendecidas por la herencia o la buena fortuna, encontraban confusos y difíciles de gestionar esos cambios de época. Los Morisot no eran una excepción.

Había tres hermanas Morisot, Berthe, Edma e Yves, en orden ascendente de edad. También había un hermano, Tiburce, que era siete años más joven que Berthe, la hermana menor. Juntas, las hermanas tuvieron un efecto sorprendente en los pintores que fueron acogidos en su círculo en la década de 1860; primero, Puvis de Chavannes, Alfred Stevens y Fantin-Latour, y a finales de la década, Manet y Degas. Su padre, Tiburce, había tenido la suerte de casarse con una mujer rica. Había estudiado arquitectura en la École des Beaux-Arts y fue cofundador de una revista dedicada a dicha especialidad, pero la empresa quebró y sus socios tuvieron que rescatarlo, algo que lo dejó cargado de deudas. Incapaz de pagar, abandonó Francia y se fue a Grecia. A su regreso, conoció a Cornélie y sus problemas jurídicos y económicos se evaporaron; Cornélie (que tenía dieciséis años cuando se casaron) era hija de un director del Ministerio de Economía.

Aun siendo un conservador moderado, Tiburce tenía opiniones modernas y era honrado y pragmático. Había apoyado la monarquía constitucional de Luis Felipe, conocido como el rey Ciudadano.

Durante el reinado de este, Tiburce ascendió en las filas del funcionariado de la provincia y llegó a ejercer un poder considerable como prefecto de todo un departamento regional. Sin embargo, cuando la revolución de 1848 forzó la abdicación de Luis Felipe, perdió su trabajo. En aquel momento, Berthe tenía siete años, Edma nueve e Yves diez. La intervención de su suegro le valió a Tiburce un nuevo puesto en Calvados, pero fue despedido nuevamente cuando Luis Napoleón se autoproclamó Napoleón III tras dar un golpe de Estado a finales de 1851. Condicionada por su vinculación con el régimen anterior, la carrera de Tiburce nunca llegó a recuperarse. Fue llamado de vuelta a París, donde le asignaron un puesto sin poder como asesor judicial en la oficina del auditor.

Eso fue en el verano de 1852. Gracias a la familia de su esposa, los Morisot no tenían que pensar demasiado en el dinero. Cornélie tenía pocas preocupaciones. Se convirtió en una anfitriona popular y exuberante, conocida por las tertulias que organizaba los martes por la noche en la residencia familiar de Passy. Las comidas iban seguidas de actuaciones musicales o juegos teatrales. Todos los que visitaban la casa se daban cuenta de que las hijas mostraban un especial entusiasmo por la pintura. A finales de 1866, Yves, la mayor, se casó con Théodore Gobillard, un inspector de Hacienda. Había servido como oficial del ejército y había perdido un brazo luchando en la guerra de Napoleón III en México. Un año después de la boda, Yves dio a luz a su primera hija, y cuando la niña tenía un año, a Gobillard lo trasladaron de la costa bretona a Mirande, en el sudoeste.

La marcha de Yves unió más que nunca a Berthe y Edma. Pero Edma también se había casado y Berthe se quedó sola en casa con sus padres.

El Salón de 1869 fue la primera vez en seis años que ninguna hermana Morisot exponía su obra. Por el contrario, Berthe figuraría como modelo en un cuadro de Manet. El potencial de mortificación era elevado. Las obras de Manet siempre eran polémicas. No era solo porque pintara de una manera que, para los tradicionalistas,

resultaba insultantemente informal, sino también porque jugaba de forma exasperante con la historia del arte, pasando por alto la piedad y la deferencia en favor de guiños astutos e insinuaciones descaradas. *El balcón*, su homenaje a *Majas al balcón*, la obra de Goya, que tenía a Berthe, con ojos oscuros, como protagonista, podía leerse fácilmente de la misma manera que *Olympia*, que sin duda se había interpretado como la imagen de una cortesana moderna. Al fin y al cabo, las majas de Goya eran prostitutas. Si Berthe no había comprendido esto cuando aceptó posar para Édouard, ahora la alusión le había quedado clara. No había nada abiertamente libertino en el cuadro y, en realidad, era solo un guiño a Goya, pero nunca se sabía cómo iba a reaccionar el público.

En 1849, la exposición se había trasladado del Salón Carré al palacio de las Tullerías. Ahora se celebraba en el Palais de l'Industrie, en el octavo *arrondissement*, un trayecto de media hora andando por la orilla derecha del Sena desde la casa de los Morisot, que se hallaba en el decimosexto. El Palais de l'Industrie, construido originalmente con motivo de la Exposición Universal de 1855, fue el intento de Napoleón III de superar al palacio de Cristal de Londres. Su exterior de mampostería recubría un esqueleto metálico y su enorme interior estaba iluminado con luz natural a través de una bóveda de cristal y hierro fundido. Casi todo el mundo se quejaba de lo inadecuados que eran aquellos espacios para organizar exposiciones de arte. La ventilación era escasa y la iluminación de las sucesivas galerías situadas a ambos lados de la nave resultaba eléctrica y áspera. Se había intentado mejorar algunas cosas cambiando el diseño, pero en comparación con la majestuosidad de la antigua sede, el Louvre, aquel espacio rezumaba un aire de comercialismo y vulgaridad.

Los visitantes del Salón hacían cola desde primera hora de la mañana y, a las nueve en punto, la multitud ya se apretujaba contra las taquillas. En el interior, tras subir una escalera gigantesca, se divisaban un conjunto de esculturas sobre pedestales y zócalos y una cafetería en la que, según el escritor, artista y coleccionista Jacques-Émile Blanche, «futuros enemigos confraternizaban mientras daban buena cuenta de un bocadillo y un vaso de

cerveza». Se vendía jamón, queso y paté. La gente fumaba puros y tomaba sorbetes. «Los mercaderes —escribió el historiador del arte Henri Loyrette— estaban en el templo».

Las galerías estaban organizadas alfabéticamente por el apellido del artista. Así pues, Berthe, cuyos problemas oculares habían remitido a tiempo para la inauguración, se dirigió a la Sala M, que aquel año no estaba dedicada a Morisot, sino a Manet. No obstante, de camino hacia allí, ella y su madre, que la acompañaba, tuvieron que sortear diversos obstáculos sociales. «El día de la inauguración, lo primero que vimos al subir la gran escalera —escribió a Edma el 2 de mayo— fue el cuadro de Puvis».

Puvis era Pierre Puvis de Chavannes. Tenía cuarenta y cuatro años y era un pintor de renombre especializado en murales neoclásicos arcádicos en tonos apagados. Durante una breve temporada se había formado con Delacroix y posteriormente en el estudio de Couture, el maestro de Manet. Puvis, políticamente conservador y un tanto aburrido, pero aun así original e influyente, visitaba a menudo la casa de los Morisot y cortejaba activamente a Berthe. Sin embargo, su situación personal era extraña. Durante más de un decenio había sido amigo de la princesa rumana Marie Cantacuzène. Esta se casó oficialmente con su primo, un ministro del Gobierno de Rumanía, pero se habían separado. Después, la princesa mantuvo un fugaz romance con el pintor Théodore Chassériau y fue en su estudio donde conoció a Puvis, que la convenció de que posara para él. Nadie estaba al tanto de la naturaleza exacta de su relación, que parecía íntima sin comportar relaciones sexuales.

Al subir las escaleras del Palais de l'Industrie, Berthe no vio a Puvis, pero se topó con Jacquemard, otro pretendiente, en este caso del pasado. Se encontraba delante del gran cuadro de Puvis y parecía estar admirándolo. Pero, según escribió Berthe a Edma con cierta ironía, «lo que no pareció admirar tanto fue mi persona. No hay nada peor que un antiguo admirador. En consecuencia, me esquivó muy pronto». Berthe adaptó su relato para entretener a Edma y revela mucho sobre su carácter, en especial, lo animada que era. Era consciente del efecto que tenía en los demás, segura de su belleza, atenta a todos los matices sociales y valiente en sus

opiniones. No tenía ni un ego desmesurado ni capacidad real de autoengaño.

Las siguientes personas con las que se cruzó fueron Carolus-Duran, un pintor del círculo de Manet, y su mujer. Cuando vio a Berthe y Cornélie, se sonrojó «violentamente —escribió Berthe sin mencionar por qué—. Le di la mano, pero no medió palabra. Su mujer es alta y hermosa. Exponía un retrato de ella que en mi opinión será un éxito, aunque es bastante vulgar. No es del todo malo, pero lo encuentro afectado y plano».

Cuando Berthe llegó por fin a la Sala M, con sus muros temporales endebles y desnudos bajo el techo de cristal, Édouard ya estaba allí. Llevaba puesto su sombrero de copa bajo la brillante luz natural y parecía aturdido. «Me suplicó que fuera a ver su cuadro, ya que él no se atrevía a dar un paso», escribió. Había pasado semanas observando a Édouard mientras trabajaba en su estudio. También lo veía todas las semanas en las tertulias de sus padres y en la que celebraba el padre de Degas los lunes, en casa de Alfred Stevens los miércoles y en casa de Édouard y su madre los jueves. Pero ahora lo percibía de otra manera y reconoció sentirse seducida. «Nunca he visto un rostro tan expresivo como el suyo», le dijo a Edma. «Se reía y luego tenía una mirada preocupada, asegurando a todo el mundo que el cuadro era muy malo, al tiempo que añadía que sería un gran éxito. Creo que tiene un temperamento decididamente encantador —concluyó—. Me gusta mucho».

Más seductora aún era su interpretación de Berthe en *El balcón*. Allí estaba, a la vista de todos en las paredes del Salón, y ella no sabía qué pensar. «Me veo más rara que fea», escribió. Mientras tanto, las connotaciones de índole sexual de la pintura ya amenazaban con estallar: «Parece que el epíteto *femme fatale* ha estado circulando entre los curiosos». A Berthe le habría incomodado mirar demasiado rato, así que fue a buscar a Fantin-Latour y al resto de las personas que se congregaban en la Sala F. Su «insignificante esbozo —escribió aquella noche— estaba colgado a una altura increíble y parecía extremadamente desamparado. Al final lo encontré, pero desapareció antes de que pudiera decirle una sola palabra sobre su exposición. No sé si me estaba evitando o si

era consciente de la futilidad de su trabajo. No puedo creer que sea la misma persona que tanto admirábamos el año pasado».

Aquello fue despiadado, pero lo cierto era que las hermanas Morisot ya no sentían tanta estima por Fantin-Latour. Dieciocho meses antes, durante una cena en casa de los Manet, todos los jóvenes hablaron de Edma, que en aquel momento aún no estaba comprometida. Fantin aseguró que nunca había visto una belleza tan deslumbrante. Cuando Édouard le dijo que debía declararse a Edma, él respondió que siempre había oído que no quería casarse. Ahora Edma estaba casada y había dejado de pintar.

Fantin se había fijado entonces en la pintora Victoria Dubourg, a quien conoció en el Louvre. Pronto se comprometieron, aunque tardarían casi diez años en casarse. Recientemente, Degas había pasado varios meses trabajando en un retrato de Dubourg. No era tan hermosa como las hermanas Morisot y no intentó realzar su aspecto, sino que la plasmó con un delantal marrón sin forma, sentada en una silla incómoda e inclinada hacia delante con las manos entrelazadas en el regazo. Sin embargo, sus ojos grandes proyectan una mirada inteligente, y el retrato de Degas irradia un respeto palpable. El jarrón de lilas que hay en la repisa de la chimenea situada junto a ella reconoce respetuosamente su profesión —era pintora de bodegones florales (como Fantin)— y sus manos desnudas son llamativamente rosadas, incluso descarnadas, una clara señal de que estaba acostumbrada a trabajar con ellas y pertenecía, por así decirlo, «al oficio».

Para Berthe, la validación de Dubourg como pintora por parte de Degas quizá resultara un tanto molesta; a fin de cuentas, Édouard había representado recientemente a Berthe no como pintora, sino como una belleza en boga, una *femme fatale* de fantasía inspirada en Goya. Sin duda era irritante que Dubourg debutara en el Salón y, por primera vez en años, ninguna de las hermanas Morisot expusiera en él. En su carta, Berthe quería demostrarle a Edma —quien tal vez se imaginaba con Fantin como alternativa a la vida que llevaba por entonces— que no estaba impresionada. «Desde luego, pienso que las excesivas visitas [de Fantin] al Louvre y a mademoiselle Dubourg no le traen suerte», escribió.

De repente, Degas apareció en el Salón M y saludó a Berthe, pero enseguida fue a hablar con dos mujeres que habían posado juntas para uno de sus retratos. «Debo reconocer que me molestó un poco que un hombre al que considero muy inteligente me dejara allí y se fuera a hacer cumplidos a dos tontas», bromeó Berthe. En vista de ello, se volvió hacia Édouard, que durante una hora siguió guiándolas a ella, a Suzanne y a su madre por las distintas galerías del Salón. Haciendo comentarios sin cesar, se mostró tan encantador como siempre, pero estaba disperso, y Berthe tuvo que lidiar no solo con Suzanne y madame Manet, sino también con las multitudes, con el torbellino social y con los egos de muchos de sus colegas artistas en un día en que todos ellos, incluido Édouard, estaban nerviosos.

«Todo aquello empezaba a parecerme bastante aburrido», le explicó a Edma. Pero entonces se dio de bruces con Puvis, y su aburrimiento a punto estuvo de empeorar. Puvis estaba encantado de ver a Berthe. La idea de encontrársela era su principal motivo para asistir (o eso dijo galantemente). ¡Y allí estaba! Qué maravilla. Le propuso acompañarla a dar un paseo por las galerías. «Yo quería ver los cuadros —escribió Berthe—, pero me imploró que habláramos y dijo que teníamos tiempo de sobra para hacerlo».

Berthe les había perdido la pista a Manet y Suzanne, y su madre, que empezaba a tener dolor de cabeza, la había abandonado para sentarse en un sofá. En otras circunstancias, la perspectiva de una larga charla con Puvis tal vez hubiera sido agradable, pero Berthe estaba distraída por las muchas caras conocidas que pasaban por allí. Algunos se detenían a comentar su apariencia (comparándola, inevitablemente, con el cuadro de Manet) o a lamentar la ausencia de su obra en esa ocasión.

Puvis decidió ejercer de carabina de Berthe. Era tan pedante y condescendiente como siempre, la antítesis de Édouard, y ella solo se veía capaz de tolerarlo un rato. El hecho de que estuviera cortejándola hacía más difícil quitárselo de encima. No podía poner cualquier excusa y marcharse, así que lo llevó de vuelta con su madre, que estaba sentada con un conocido, y juntos fueron a buscar a Édouard. En cuanto tuvo ocasión, Berthe le reprochó a Édouard con un susurro indignado que la hubiera dejado sola con

Puvis. Si con ello esperaba obtener una disculpa o ganar algún tipo de ventaja emocional, fue en vano, porque no era algo que a Édouard le interesara satisfacer. Berthe podía contar con toda su devoción, respondió fríamente, pero «nunca se arriesgaría a ejercer de niñero».

Dos mujeres jóvenes —se parecen tanto que solo pueden ser hermanas— están sentadas en un sofá tapizado con tela floral. Llevan vestidos blancos idénticos con los mismos lunares azules, cuellos y mangas con volantes y gargantillas negras. También lucen el mismo peinado con grandes tirabuzones oscuros que les caen sobre los hombros. Ambas están ladeadas y sus cuerpos se reflejan mutuamente. Sin embargo, la artista, Berthe Morisot, ha permitido algunas asimetrías. Por ejemplo, la hermana de la izquierda mira al espectador, mientras que la de la derecha atraviesa la trayectoria visual de su compañera y observa algo que queda fuera de plano. Hay dos abanicos japoneses; uno, abierto y enmarcado, en la pared tras el sofá (Berthe lo había recibido poco antes de Degas, que lo había decorado con bailarinas y músicos españoles), y otro, entreabierto en la mano de Berthe, ocultando una señal de la intimidad que es el verdadero tema de la imagen: detrás del abanico, se nos da a entender, sus manos se tocan.

Berthe pintó *Las hermanas* en 1869, muy probablemente después de ver el Salón de aquel año. Hasta entonces, se había dedicado en buena medida a pintar paisajes, pero salió del Salón aburrida del género. Por ejemplo, un paisaje de Charles Daubigny —un elogiado pintor de la Escuela de Barbizon que había alentado sobremanera la pintura de Berthe— le pareció «común y denso». Le resultó más agradable un cuadro de Frédéric Bazille, un seguidor de Manet. Con el título *Vista de la aldea*, sin duda había sido pintado al aire libre y no en el estudio. A Berthe le encantaba cómo había captado Bazille la luz benefactora que todo lo inundaba. Era imposible obviar el contraste con la penumbra y el artificio de los paisajes elaborados en el estudio. Pero le gustó aún más que el cuadro no fuera eminentemente un paisaje. Su sujeto principal, posando en lo alto

de una colina con vistas a un pueblo provenzal, era una mujer dulce, vestida a la moda y con un aspecto levemente vulnerable, que llevaba un vestido blanco, un fajín carmesí y una gargantilla negra. El cuadro destacaba entre todas las producciones de estudio, sobrecargadas y de colores sombríos, que colgaban de las paredes del Salón. Sí, parecía un poco ingenuo y torpe, pero era increíblemente original. Y, lo que era aún mejor, tenía carga psicológica, un aire palpable de ambivalencia y fragilidad. Berthe quería plasmar una cualidad parecida en su obra cuando se pintó con Edma.

Las circunstancias y el temperamento habían hecho que la familia Morisot estuviese muy unida, en especial Berthe y Edma. Se hacían confidencias y se defendían mutuamente, y ambas eran artistas con talento. Cuando eran adolescentes, a su madre se le ocurrió sorprender a su marido el día de su onomástica con un regalo inesperado: unos dibujos de sus hijas. Las clases particulares a las que las había apuntado conllevaban una larga caminata semanal por París. El profesor era pomposo y aburrido —o eso opinaban las chicas—, pero Edma y Berthe se aficionaron al arte con inusitado fervor, y en años posteriores se vieron expuestas a buenas influencias. Ninguna fue más importante que el gran paisajista Camille Corot. A sus más de setenta años, Papá Corot, como se lo conocía cariñosamente, se convirtió en un asiduo de las veladas que organizaba madame Morisot los martes por la noche. Allí le gustaba ver a la gente joven mientras fumaba su pipa en un rincón. Corot, un observador exquisitamente sensible de los efectos de la luz solar en el paisaje, era también un modelo de devoción, humilde e incansable, a su vocación.

La casa de los Morisot irradiaba una energía atrevida y bohemia que desafiaba las expectativas de su clase social y de su barrio acomodado y más bien tranquilo. Entre sus invitados habituales se encontraban Gioachino Rossini, un compositor de ópera famosísimo y vecino de Passy hasta su muerte a finales de 1868, cuando tenía setenta y seis años, y Jules Ferry, el influyente periodista

republicano. Ferry, que llegaría a ser primer ministro de Francia, mostraba interés por las dos hermanas solteras e intentaba cortejarlas. Siempre era «irreprochablemente correcto», comentó Cornélie jocosamente, pero no tenía ninguna posibilidad. Parte de lo que hacía que Berthe y Edma fueran tan seductoras en esos escenarios era precisamente que no eran «irreprochablemente correctas». Eran encantadoras y directas, hablaban de política y se tomaban la pintura con mucha seriedad.

En la planta baja de la casa, conectada a un jardín pequeño pero encantador con grandes árboles que daban sombra, había un salón espacioso. Berthe y Edma utilizaron esa estancia, así como el «salón de señoras» situado justo encima, como estudio de pintura hasta que se construyó para ellas un edificio aparte. Dicho edificio fue trascendental, pues era un reconocimiento por parte de Tiburce y Cornélie del importante papel que desempeñaba la pintura en la vida de sus dos hijas menores. En 1864, Edma y Berthe presentaron dos cuadros cada una al Salón y todos fueron aceptados.

Las artistas profesionales no eran infrecuentes en Francia. Las cifras fluctuaban, pero durante casi todo el siglo XIX alrededor del 10 por ciento de los artistas que presentaron cuadros en los salones anuales fueron mujeres, y muchas se labraron carreras profesionales, pintando no solo naturalezas muertas (que estaban en lo más bajo de la jerarquía de géneros), sino también prestigiosas escenas narrativas y retratos. Aun así, el Salón también era extremadamente jerárquico y las mujeres se enfrentaban a muchos más obstáculos que los hombres. Solían exponer menos obras y, a diferencia de los muchos hombres que habían sido condecorados anteriormente o que eran miembros de la academia, nunca quedaban eximidas del proceso de selección del jurado, ya que la propia academia prohibía la entrada a las mujeres. Entre 1864, el año en que Edma y Berthe expusieron por primera vez en el Salón, y 1900, solo el 3 por ciento de las obras de arte adquiridas por el Estado francés habían sido creadas por mujeres. Así pues, aunque

no eran excluidas, sí que les ponían trabas, las subestimaban y, en general, las desalentaban.

Una excepción era la importante escultora Adèle d'Affry, que se convirtió en amiga, confidente y modelo de Berthe en una época en la que esta se debatía entre consagrar o no su vida al arte. D'Affry utilizaba el seudónimo Marcello. Era cinco años mayor que Berthe y ya se había labrado una formidable reputación como escultora. Era amiga de algunas de las figuras más ilustres del París del Segundo Imperio, desde Delacroix y George Sand hasta el arquitecto Garnier, el joven pintor Henri Regnault (que estaba animando el mundo del arte con sus audaces obras orientalistas a gran escala), el político Adolphe Thiers y la emperatriz Eugenia. Inevitablemente, la idea que tenía Berthe de lo que era posible para una artista se vio profundamente afectada por el ejemplo de Marcello. Pero su relación también era importante en otros sentidos. Ambas daban prioridad a la honestidad, la confianza y la intimidad verdadera por encima de la forma social. «Teníamos mucho que decirnos y con ella me atrevía a desnudar mi alma», recordaba Berthe más tarde.

Descendiente de la nobleza suiza, Marcello era talentosa, llamativa e intrépida. Pero su vida también había sido trágica. Se había iniciado en el arte tras la muerte de su marido, Carlo Colonna, duque de Castiglione-Altibrandi, seis meses después de la boda. Colonna había contraído fiebre tifoidea en París y no hubo salvación para él. La primera obra de Marcello fue un busto de su difunto marido y la siguiente, un autorretrato, y a partir de entonces su ascenso fue rápido. Aunque su solicitud para estudiar en la École des Beaux-Arts fue rechazada a causa de su sexo, no cayó en el desánimo. Estudió dibujo animalista en el Museo de Historia Natural bajo la dirección del gran escultor Antoine-Louis Barye y asistió a clases de anatomía en el sótano de la facultad de Medicina. En 1863, el Salón expuso tres bustos suyos bajo su nuevo seudónimo. La emperatriz Eugenia quedó tan prendada de uno de ellos que incluyó a la artista en el círculo social imperial y, en dos años, Marcello recibió un encargo oficial para pintar el retrato de Eugenia. El modisto Frederick Worth poseía tres de sus esculturas y Garnier adquirió su asombrosa *Pythia*

para decorar la parte baja de la gran escalinata de su nuevo teatro de la ópera.

Por tanto, el éxito de Marcello fue tanto social como artístico, aunque tuvo consecuencias. Al haberse congraciado con la familia imperial, recibió críticas especialmente duras de quienes se oponían al régimen, aunque podía soportarlo. Era inteligente y socialmente flexible y, al verla hacer equilibrios en un entorno político tan tenso, Berthe recibió lecciones de conducta en las que pronto tendría que inspirarse.

Marcello avivó el interés de Berthe por la escultura, y en 1863 y 1864 estudió con el escultor Aimé Millet, que no solo le daba clases, sino que también le pidió que posara para él y utilizó su rostro como base para un medallón arquitectónico. Asimismo, le presentó a Rossini, quien, impresionado por la musicalidad de Berthe, eligió para ella un piano vertical y se lo firmó. Desde su traslado a París en 1859, Marcello había sido inquilina del artista Léon Riesener y con el paso del tiempo le presentó a Berthe. Pronto se estableció un vínculo y, poco después de la trascendental exposición de Berthe y Edma en el Salón de 1864, los Morisot alquilaron a Riesener un viejo molino en la costa de Normandía. Riesener había dejado allí un diario repleto de notas que plasmaban sus ideas sobre el arte. Leerlo le dio a Berthe la oportunidad de impregnarse de su forma de pensar y su impacto en ella fue profundo.

Además de ser su primo, desde la infancia, Riesener fue confidente de Delacroix, que le hizo un famoso retrato en 1835. Era, al igual que este, un colorista apasionado, un enamorado de los pintores del Renacimiento veneciano y de Rubens, y no, en cambio, de la tradición clásica que unía a los griegos con Ingres, pasando por Rafael, Poussin y David. Si había una diferencia entre Delacroix y Riesener, era que, mientras que el primero amaba el teatro, la poesía y la historia y aludía constantemente a las tres disciplinas en su obra, los cuadros de Riesener eran más sobrios, menos literarios. Modesto e introspectivo, era un sensualista dispuesto a relajarse con los placeres visuales del arte sin sentirse siempre obligado a imponerle significados más profundos. En ese sentido (como Corot), fue un precursor clave de los impresionistas. «El arte debe seguir

siendo siempre joven, incluso salvaje», había escrito Riesener en su diario. También: «Lo bello es lo que está permitido. Nuestros sentidos conocen sus leyes sin necesidad de que se las expliquen. En ese aspecto, nunca se engañan a sí mismos; conocen perfectamente la belleza».

Berthe leyó repetidamente el diario de Riesener durante aquel idilio estival y el siguiente. Estaba tan embriagada que copió concienzudamente más de cien páginas en su cuaderno. De vuelta a París, ella y Edma pasaron tiempo con Rosalie, la hija de Riesener, haciendo copias en el Louvre. En 1866, Rosalie pintó a Marcello, lo cual suscitó numerosas conversaciones en casa de los Morisot y los Riesener sobre aquella escultora aristócrata, atractiva y trágicamente viuda cuyo ascenso artístico parecía imparable. Berthe, Edma y Rosalie admiraban la resistencia y fortaleza de Marcello, y Berthe en particular quería emular su aire de independencia. No pudo evitar darse cuenta de que, como viuda, Marcello no recibía presiones para que renunciara a su arte y buscara o atendiera a un marido.

¿Era realista que Berthe pensara que podía seguir los pasos de Marcello y dedicar su vida al arte? El tutor que había precedido a Corot, un tal Joseph Guichard, intuía el problema que se avecinaba. «Con personajes como sus hijas —escribió a Cornélie con no poca vanidad masculina—, mi enseñanza las convertirá en pintoras, no en pequeños talentos aficionados. ¿Comprende realmente lo que eso significa? En el mundo de la gran burguesía en el que usted se mueve, sería una revolución, diría incluso que una catástrofe».

La carta de Guichard hizo saltar las alarmas en casa de los Morisot. Cornélie no era una revolucionaria, pero conocía a sus hijas y entendía sus ambiciones. ¿Cómo no iba a hacerlo? Siempre había estado rodeada de gente con conocimientos de pintura y fue ella, su madre, quien las animó desde el principio a dedicarse al arte. Pero Cornélie también conocía las costumbres de la gran burguesía. Entendía las expectativas que recaían en las jóvenes, las cuales, de acuerdo con su «destino» biológico, debían cumplir los papeles de esposa, madre y ama de casa, y, según las leyes francesas que

regían el matrimonio, eran esencialmente esclavas de su marido. Por tanto, Guichard no estaba diciendo a Cornélie nada que no supiera ya. Pero sus hijas eran testarudas y la situación escapaba a su control.

Si eso la inquietaba —y sin duda lo hacía—, puede que no la disgustara del todo. Podía enorgullecerse de que Edma y Berthe tuviesen algo más que talento. Ya habían saboreado el éxito, y nada menos que en el Salón.

En 1865, animada por el triunfo del año anterior, Edma había pintado un retrato de Berthe que puede interpretarse como una declaración de intenciones inequívoca. Berthe aparece de pie ante un caballete, con una diadema roja sujetando su larga melena oscura. Lleva unos pendientes de oro elegantes y un blusón marrón sobre una prenda roja con botones blancos abrochados hasta arriba. En la mano derecha sostiene un pincel fino, no descuidadamente, sino con precisión relajada, igual que un cirujano sujeta el bisturí o un violinista el arco. El pincel se cierne sobre una paleta rectangular que apoya sobre su brazo izquierdo. En la mano izquierda lleva un trapo blanco y varios pinceles. Tiene la nariz delgada y robusta, un toque de color en las mejillas juveniles y (el rasgo más llamativo de Berthe) unos ojos oscuros envueltos en sombras. No mira fijamente al espectador (como haría más tarde en *El balcón* de Édouard), sino al lienzo en el que está trabajando. Su concentración es palpable. El cuadro posee una cualidad ardiente, una intensidad y determinación que nos convencen de lo que Edma veía en su hermana, aunque pocos lo hicieran. Cuesta imaginar, si fuéramos el sujeto del cuadro, que ello no afectara a la idea que tenemos de nosotros mismos.

El jurado del Salón siguió aceptando cuadros de Edma y Berthe durante la segunda mitad de la década de 1860. También enviaron obras a exposiciones provinciales y expusieron en el escaparate de las galerías parisinas de Martinet y Cadart. En 1867, Jules Ferry (sin duda tratando de hacerse querer por los Morisot) escribió a Cornélie

para contarle que había visto a gente delante de Cadart expresando su admiración por uno de los cuadros de Edma. (El propio Ferry estaba cosechando popularidad aquel año: había escrito una dura acusación contra la corrupción económica del barón Von Haussmann, basándose en documentos que pudo haberle facilitado Tiburce, el padre de Berthe. Dos años después, su denuncia precipitaría la caída de Haussmann). Cornélie pasó la nota de Ferry a Edma, pero no pudo resistirse a añadir con franqueza: «El cuadro no se ha vendido, y sigo preguntándome cómo se las arreglan para vivir los artistas que dependen de la venta de sus obras».

Cornélie escribía con la ironía de una madre que se sentía segura de sí misma, o que al menos tenía la esperanza de que sus hijas no sintieran semejante obligación. Pero había una pregunta más profunda: ¿quién se enamoraría de una mujer que siempre llevaba una bata manchada de pintura y un pincel en la mano, por no hablar de querer casarse con ella? Como mujeres, Edma y Berthe se veían excluidas de las escuelas de arte oficiales, el camino habitual hacia el éxito. Pero cualquiera podía inscribirse para copiar en el Louvre o presentar obras al Salón, así que las hermanas Morisot hacían ambas cosas. Cuando iban al Louvre, Cornélie solía acompañarlas y se sentaba a coser mientras ellas trabajaban. Allí observó que la camaradería de las hermanas las ayudaba a defenderse de la lenta acción del ácido de la duda.

Pero ¿eran Edma y Berthe lo bastante buenas como para soñar con labrarse una carrera artística? Cornélie lo dudaba y cada vez era más importante para ella que reorientaran sus propósitos. «Nunca te he visto elegir algo que estuviera a tu alcance —advirtió a Edma, aunque sus palabras también iban dirigidas a Berthe—. Los caprichos están muy bien, pero no cuando causan problemas. La verdadera ciencia de la vida, tanto en los asuntos pequeños como en los grandes —prosiguió con intolerable (para sus hijas) moderación y sensatez—, es siempre suavizar las cosas, volverlas más fáciles, para adaptarse a ellas en lugar de querer que se adapten a ti».

Parecía una buena base para un matrimonio armonioso y puede que incluso fuera un buen método para evitar la guerra, pero no se ajustaba a la búsqueda de una ambición artística seria. Sin embargo,

Cornélie persistió: si sus hijas seguían pintando, argumentaba, al menos debían intentar hacerlo con un estilo más agradable. Lo curioso era que, mientras escribía esas cosas, podía intuir, con la especial previsión de una madre, la respuesta enérgica de sus hijas. «Puedo verte encogiéndote de hombros —escribió— y la expresión sarcástica o gélida de Berthe diciéndome: "Entonces, coge tú el pincel"».

En 1869 se suponía que Edma era feliz. Se había casado antes que su hermana y el siguiente episodio de su vida sería tener hijos. Pero, inevitablemente, su imaginación se retrotraía a su vida anterior con Berthe. «En mis pensamientos —escribió—, te sigo en tu estudio y desearía poder escaparme, aunque solo fuera una hora, para respirar ese aire en el que vivimos muchos años […]. Espero que mi marido no sea consciente del vacío que siento sin ti». Esa nota recibió una respuesta alentadora de Berthe. «Vamos —decía—, la suerte que has elegido no es la peor. Tienes un apego serio y el corazón de un hombre dedicado por entero a ti. No desprecies tu destino. Recuerda que es triste estar sola; a pesar de todo lo que se pueda decir o hacer, una mujer siente una inmensa necesidad de afecto. Encerrarse en una misma es intentar lo imposible».

Berthe y Edma siempre habían vivido juntas y durante años trabajaron codo con codo en el mismo estudio. Ahora, una de las cosas más difíciles era que tenían que escribirse. Pero el problema no era solo que estuvieran separadas físicamente, sino que ya no seguían la misma trayectoria. Su aventura ya no era compartida, y el cambio fue desgarrador. Había sucedido tan repentinamente que las dejó en un estado de conmoción. Para Edma, el matrimonio era una especie de capitulación y había acabado con sus esperanzas de labrarse una carrera artística. Tal vez, en la panorámica general de la vida, esa capitulación era lógica. Edma no tenía forma de saberlo. Pero cada carta que se enviaban ahora las hermanas tenía una pátina raída y melancólica, como desgastada por las abrasiones de tantas preguntas sin respuesta.

«Si seguimos así, mi querida Edma, no valdremos para nada —escribió Berthe a mediados de marzo—. Lloras al recibir mis cartas y yo he hecho lo mismo esta mañana». En abril, cuando faltaba apenas un mes para la inauguración del Salón de 1869, Edma había visitado fugazmente París antes de regresar a Lorient. Poco después de su partida, Berthe le envió una carta. Lo que habían hablado durante la visita de Edma —la tensión entre el afecto conyugal y la necesidad de una existencia independiente— seguía ocupando sus pensamientos. «Los hombres tienden a creer que llenan toda nuestra vida —escribió—, pero, en mi opinión, por más afecto que sienta una mujer por su marido, le será difícil romper con una vida de trabajo. El afecto es muy bueno, a condición de que haya algo más con lo que llenar los días».

En su caso, ese «algo» era la pintura, según se entendía tácitamente. Pero, para Edma, insistió Berthe, podía ser la maternidad. «No te aflijas por la pintura —le dijo—. No creo que merezca ni un solo arrepentimiento».

Cuando terminó el Salón y se reunió con Edma, Berthe se dispuso a conmemorar su relación. El resultado, *Las hermanas*, era una de sus imágenes más sutiles y seductoras. Sin duda, era una declaración de amor fraternal, pero también algo más. Berthe se alejó de los paisajes para ahondar en los retratos y los interiores y, hasta cierto punto, en la «vida interior» (es decir, la psicología y la emoción). Más concretamente, *Las hermanas* era un homenaje a todo lo que ella y Edma habían compartido y una afirmación de que seguirían unidas y sus destinos nunca se alejarían demasiado.

En una carta a un amigo, el padre de ambas escribió: «Berthe siempre parece asombrada, no sé si por los demás o por ella misma». Le seducía su carácter reservado y en ocasiones le preguntaba a Yves, su hermana mayor, si sabía algo de la vida interior de Berthe. En otra carta, relataba una noche en la que le costó mucho que Berthe, que en aquel momento tenía catorce años, entrara en casa y no siguiera en el jardín. Quería pasar la noche

fuera y todo acabó en lágrimas. (Berthe le mencionaba a menudo aquella noche a su hija Julie).

Ahora había algo que Berthe dudaba en compartir con Edma, probablemente porque sabía que esta también había sucumbido a una versión propia de ese sentimiento: la fascinación —o, en realidad, una especie de embriaguez— con Édouard Manet. Berthe no sabía si corría el riesgo de perder su corazón o si ya era demasiado tarde, pero se hallaba sometida a algún tipo de hechizo.

El problema, por supuesto, era que Édouard tenía esposa. Él y Suzanne llevaban cinco años casados y mucho más tiempo como pareja. Pero, en ocasiones, a Berthe le parecía que su unión era poco convincente y que, a pesar de su evidente durabilidad, parecía improvisada. Édouard se mostraba siempre solícito con Suzanne y existía un verdadero afecto entre ellos, pero Suzanne era mayor que su marido y pertenecía a una clase social distinta. (Al principio, los padres de Édouard la habían contratado como profesora de piano). Además, en opinión de Berthe, su francés se veía desagradablemente marcado por los sonidos guturales de su holandés natal.

Y luego estaba el joven Léon, la figura oscura que aparecía de fondo en *El balcón* y que posó en otros muchos cuadros de Édouard. Era un chico encantador, pero ¿era realmente el sobrino de Édouard, tal como lo presentaban en público, o era su hijo? El matrimonio y la presencia del chico eran un hecho, pero la situación parecía envuelta en capas de un secretismo inexplicable.

En cualquier caso, la conexión entre Berthe y Édouard parecía ir a más. El pintor hablaba con creciente libertad cuando estaba con ella y respondía a sus coqueteos. Cuando menos, la situación era entretenida. Berthe se esforzaba por canalizar su energía hacia actividades menos fútiles, sobre todo el arte. Pero después de pasar tanto tiempo en el estudio de Édouard, y especialmente tras la marcha de Edma, se veía asaltada por las inseguridades. Estaba llegando a un punto de crisis. Quizá todos los artistas fueran siempre inseguros, pensaba, incluso los que habían probado las mieles del éxito. Incluso Édouard, a pesar de su audacia. Y, sin embargo, ciertos artistas parecían muy firmes, muy seguros de sí mismos e

inflexiblemente dedicados a su oficio. Ingres era un caso típico. También pensaba en Degas, el amigo brillante pero irritable de Édouard. ¡Menudo enigma! Se comportaba con una indiferencia casi mordaz. Cuando hablaba, era propenso a desprecios crueles, una crueldad agravada por su concisión. A veces, el silencio envolvía sus palabras mientras dejaba que calara su significado. Pero sus modales, por lo demás intachables, no ocultaban profundos canales de emoción. Recientemente, Berthe lo había visto un miércoles por la noche en casa de un amigo de Édouard, el pintor de sociedad Alfred Stevens, y escribió a Edma para contarle que Degas había estado hablando de ella.

«Te encuentra muy extraña —dijo—. Por varias cosas que comentó de ti, me parece muy observador […]. Vino a sentarse a mi lado, fingiendo que iba a cortejarme, pero ese cortejo se limitó a un extenso comentario sobre el proverbio de Salomón: "La mujer es la desolación de los justos"».

Puede que resultara confuso, pero a Berthe le pareció divertido. Su inteligencia también era irónica y voluble. Le gustaba la rapidez mental de Degas. Asimismo, reflexionó sobre lo que Edma, extremadamente nostálgica de su vida anterior, había escrito a modo de respuesta: «Querida Berthe, tienes razón en todo lo que me dices. Es descorazonador no poder contar con los artistas. Mi encaprichamiento con Manet ha terminado; en cuanto a monsieur Degas, eso es otra cuestión. Por un lado, tengo curiosidad por saber qué pudo decir de mí y qué encuentra extraño en mi persona. El comentario del proverbio debió de ser bonito y picante. Llámame loca si quieres, pero, cuando pienso en cualquiera de esos artistas, me digo que un cuarto de hora de su conversación vale tanto como muchas cualidades admirables».

Era un discurso de recién casada, avivado por la aguda conciencia de Edma sobre las posibilidades eróticas a las que tan recientemente había renunciado. Parecía reconocerlo cuando añadió: «Sé que siempre dejas las cartas tiradas por ahí, así que, una vez más, quema esta y sigue escribiéndome cotilleos, como tú los llamas. No tengo nada mejor que hacer que descifrarlos. La vida aquí es siempre igual: la chimenea, y lluvia cayendo a cántaros».

Al no estar en París, Edma no solo había perdido el contacto con el mundo del arte y los cotilleos, sino también con la situación política de la capital. Berthe, por su parte, sabía lo suficiente acerca de los últimos acontecimientos como para sentirse a la vez entusiasmada e inquieta. Napoleón III llevaba casi veinte años en el poder, pero todo parecía desmoronarse. Estallaban escándalos por todas partes y los republicanos parecían estar ganando ventaja. Era más que probable que el régimen acabara derrumbándose. El emperador había introducido numerosas reformas liberales: un avance hacia el parlamentarismo, la autorización de huelgas y sindicatos limitados y un aumento de la libertad de prensa. En ciertos aspectos, Francia era ahora el país más liberal de Europa. Pero estos y otros intentos del emperador por apaciguar a sus detractores los habían dejado insatisfechos. Cuanto más intentaba reformar su gobierno, más fuertes eran las voces que pedían el fin de su régimen. Algo se estaba gestando, y Manet y Degas lo decían abiertamente: Francia volvería a ser una república. El Segundo Imperio dejaría de existir algún día.

3

LA EJECUCIÓN DEL EMPERADOR MAXIMILIANO

A pesar de su encanto social y su vena pictórica, Édouard Manet era una criatura política y un republicano acérrimo. Entre sus amigos íntimos había muchos periodistas, compañeros republicanos que habían agitado a favor del cambio durante años. Édouard, cuya antipatía hacia Napoleón III se remontaba a dos décadas atrás, esperaba poder aportar algo a sus iniciativas.

Al igual que Berthe tenía dos hermanas, Édouard tenía dos hermanos. Los tres tenían rasgos delicados y llevaban barba. Gustave tenía el pelo un poco más oscuro y la complexión de Eugène era más esbelta. Ambos compartían las tendencias contestatarias y las convicciones republicanas de Édouard. De los tres, Gustave, abogado de formación, era el que hablaba con menos ambages. Frecuentaba el café Frontin, conocido como «el lugar de encuentro de los radicales» (Édouard lo acompañaba en ocasiones), y asistía a conferencias de republicanos extremistas en la rue de la Paix. Aunque más callado, Eugène también estaba comprometido políticamente. Su padre, el juez, también era republicano, pero su alto rango lo obligaba a ser discreto en ese sentido.

En 1848, la última vez que un gobierno republicano estable pareció viable, Édouard tenía dieciséis años y estaba enfrentado con su padre, que lo instaba a dedicarse a la abogacía. A finales de febrero de ese año, Luis Felipe de Orleans, el monarca, cada vez más impopular, fue derrocado tras dos días de manifestaciones callejeras. Se talaron árboles y se volcaron ómnibus para levantar barricadas. Tras unos disparos, la Guardia Nacional acudió a sofocar a una multitud indignada por que la hubieran atacado con armas de

fuego. Muchos guardias se rebelaron, al igual que algunos miembros del ejército regular. Cuando Luis Felipe salió a pasar revista a sus soldados delante del palacio de las Tullerías, no hubo vítores. Por el contrario, muchos gritaron: «¡Viva la reforma!». Y, como las orillas de un río desbordado, la autoridad y el poder del rey se derrumbaron. Ya había sobrevivido a varios intentos de asesinato, entre ellos uno en 1835, cuando una bala disparada con un cañón de volea casero le rozó la frente; el mismo proyectil mató a dieciocho personas e hirió a veintidós. Temiendo por su vida, huyó de palacio disfrazado y, utilizando el seudónimo Mr. Smith, encontró refugio en Inglaterra.

Fue una época de euforia para liberales y republicanos. En unas pocas semanas, el fervor revolucionario francés se extendió a otras capitales europeas: primero a Viena y Berlín, y luego a Baden, Dresde, Leipzig y otros estados alemanes. El ejército prusiano se retiró de Berlín, Metternich huyó de Viena y en Nápoles, Piamonte-Cerdeña y Dinamarca se promulgaron constituciones que sancionaban la separación de poderes. Venecia se declaró república; los milaneses se alzaron contra los austriacos y los polacos, contra los prusianos. Todo sucedió muy rápido y pareció muy sencillo. «Para los europeos políticamente sensibles —ha escrito el historiador Christopher Clark—, 1848 fue un gran momento de experiencia compartida. Convirtió a todos en contemporáneos y les brindó unos recuerdos que durarían tanto como la vida misma». Esa fue la experiencia de Manet y muchos compatriotas suyos. Puede que fuera solo un adolescente, pero era muy consciente de la importancia potencial de aquellos acontecimientos y se sentía permanentemente inspirado por ellos.

¿Qué querían los insurgentes europeos en 1848? Constituciones que les permitieran tener representación; libertades civiles, en particular, ausencia de censura y de represión política; milicias ciudadanas, pues no confiaban en los ejércitos regulares; y mayores oportunidades económicas. Al igual que en la primera Revolución francesa, gran parte del impulso de los acontecimientos de 1848 fue, de hecho, económico: dos malas cosechas habían provocado subidas de precios, una desaceleración del comercio, quiebras de empresas y

una crisis crediticia. A medida que se acrecentaban las disparidades económicas, las clases bajas se veían asediadas por la posibilidad —para muchos ya una cruda realidad— de que uno pudiera tener un empleo a jornada completa y, aun así, vivir en una pobreza atroz. Pero el descontento con el rey Ciudadano también tenía que ver con la filosofía política, y el levantamiento, en parte, fue liderado por revolucionarios profesionales que recordaban la Revolución francesa con un idealismo residual. A ellos se unieron periodistas liberales de clase media desencantados con la política de la monarquía constitucional de Luis Felipe. Para ellos, el republicanismo era una lucha por la democracia y contra la autocracia.

Tras la destitución de Luis Felipe, un gobierno provisional declaró el sufragio para todos los hombres adultos mayores de veintiún años (lo cual aumentó el electorado de doscientas cuarenta mil personas a nueve millones). La esclavitud fue abolida en las colonias francesas y el nuevo gobierno se enfrentó a la crisis de desempleo mediante la creación de «talleres nacionales», donde los trabajadores podían desempeñar tareas no especializadas a cambio de una remuneración regular. Dicha iniciativa fue liderada por Louis Blanc con la ayuda de Armand Barbès. Muchos, aunque no todos, acogieron favorablemente reformas como estas. En verano, las elecciones propiciaron la formación de un gobierno moderado, liberal pero de orden, lo cual indica que el apetito por el cambio radical no era tan grande como muchos esperaban.

En el resto de Europa se apreciaban dinámicas similares mientras afloraban tensiones entre las asambleas recién creadas y los radicales que querían más acción democrática directa. Sintiendo que se les escapaba la oportunidad, los radicales de Francia, encabezados por Blanc, organizaron manifestaciones que degeneraron en conflictos sangrientos con la Guardia Nacional, aún leal al gobierno. Los radicales desfilaron hacia el palais Bourbon, donde estaba reunida la nueva Asamblea Nacional. Entraron por la fuerza y leyeron una declaración de apoyo a Polonia. Más tarde rodearon el Hôtel de Ville —el ayuntamiento— y proclamaron su propio «gobierno insurrecto», pero finalmente fueron dispersados.

Para evitar que ocurriera de nuevo, se creó el Partido del Orden. Una de sus primeras medidas fue clausurar los talleres nacionales, que devolvieron a las calles de París a un millón de parados, lo cual generó protestas masivas y el levantamiento de barricadas. A ello le siguieron tres días de combates sangrientos entre socialistas y militares (conocidos como los Días de Junio). Los manifestantes fueron derrotados, murieron tres mil insurgentes y quince mil personas fueron detenidas. El Partido del Orden formó un nuevo gobierno y Blanc, al igual que Luis Felipe, tuvo que refugiarse en Inglaterra.

El péndulo volvió a oscilar. Cuando el verano dio paso al otoño, hubo contrarrevoluciones en Berlín, Praga, Viena y Valaquia. Las tropas gubernamentales regresaron a las grandes ciudades, se cerraron los parlamentos y se detuvo a insurgentes. Los radicales se reagruparon en ciudades del oeste y el sur de Francia, en algunos estados alemanes y en Roma, donde se declaró una República romana. No obstante, en el verano de 1849 el ejército prusiano había sofocado la última de las revueltas populares en su territorio y las tropas francesas acabaron con la República romana y restablecieron el papado. El rey Guillermo de Prusia se aferró al poder de forma despiadada, y en Viena, Fernando fue sustituido por Francisco José, su sobrino bigotudo y reaccionario, que gobernaría su políglota y lejano imperio hasta 1916. Las revoluciones habían terminado.

Más tarde, Gustave Flaubert convirtió estos acontecimientos en el tema de *La educación sentimental*, una novela publicada en el momento álgido de una nueva crisis en 1869. Flaubert no era partidario de las revueltas populares. Su desprecio por la locura y la barbarie humanas era equiparable al de Goya: «Todo se reduce a la estupidez y a la inmensa capacidad humana para el autoengaño». Había invertido años de trabajo en la novela, por lo que se mostró sumamente decepcionado por la tibia acogida. Si su mensaje hubiera calado, les dijo a sus amigos, los catastróficos hechos de 1870 y 1871 podrían haberse evitado.

En cualquier caso, a finales de 1848, el autocrático Luis Napoleón —sobrino de Napoleón Bonaparte y un hombre a quien los hermanos

Goncourt compararon en una ocasión con «un lagarto que parece dormido pero no lo está»— fue elegido presidente de la Segunda República francesa.

Todos esos acontecimientos coincidieron con una crisis más personal en la vida del adolescente Édouard Manet, que estaba reflexionando sobre el problema de qué hacer consigo mismo. Le encantaba pintar. Cuando era niño, el hermano de su madre, Edmond Fournier, lo llevaba a galerías y museos y le pagaba clases de dibujo. Pero, a juicio de sus padres, el arte no era una salida profesional aceptable. Para apaciguarlos, Édouard propuso ingresar en la academia naval, algo que le abriría el camino hacia la abogacía. Suspendió las pruebas de acceso, pero un tecnicismo le permitió volver a intentarlo si embarcaba primero en un buque escuela con destino a Río de Janeiro. Y así, en diciembre de 1848, tras presenciar el derrocamiento de un rey, la instauración de una república, la celebración de elecciones y un golpe de Estado radical aplastado por una reacción conservadora —todo ello a dos o tres kilómetros de su casa—, se alejó de la tumultuosa Francia.

El viaje a Río durante el invierno boreal de 1848 a 1849 alteró la vida de Édouard. Sobre todo, se aficionó a los barcos y al mar (un tercio de la producción de su carrera abordaría temas marítimos), pero su imaginación moral sufrió una transformación quizá mayor. Los acontecimientos de París seguían desarrollándose a gran velocidad, pero en el mar el tiempo pasaba lentamente. Édouard celebró su decimoséptimo cumpleaños durante el viaje. En Río, donde pasó tres meses, vio cosas que influirían para siempre tanto a su visión política como a su sentimiento de justicia. Pasó semanas a bordo sin permiso para desembarcar, pero, cuando lo hizo, fue testigo de muchas privaciones. «Todos los negros son esclavos —escribió a su madre desde Río—. Todos parecen abatidos; es extraordinario el poder que ejercen los blancos sobre ellos». También vio un mercado de esclavos, un «espectáculo repugnante». La experiencia acrecentó su preocupación por lo que estaba sucediendo en Francia.

«Con tus conocimientos sobre política, ¿qué opinas de la elección de L[uis] Napoleón? —le escribió a su primo mayor, Jules Jouy—. Por el amor de Dios, no lo hagáis emperador; eso sería demasiado bueno». «Intenta preservar nuestra buena república hasta mi regreso —le escribió a su padre—, porque me temo que Luis Napoleón no es muy republicano».

A su regreso de Río, Édouard volvió a presentarse al examen de ingreso en la Armada. Fue un último y tibio intento por complacer a sus padres y entrar en el mundo del derecho, pero fracasó una vez más. Sus progenitores estaban desesperados. Sin embargo, Édouard tenía la sensación de haberse liberado por fin. Durante el viaje había impresionado a sus compañeros con sus dotes artísticas. «Debo decir que me labré una reputación durante la travesía —escribió a su madre—. Todos los oficiales de los barcos y los instructores me pedían que les hiciera caricaturas. Incluso el capitán me pidió una para regalársela a su familia por Navidad». Édouard había decidido consagrarse a la pintura. Tras descartar la idea de ingresar en la École des Beaux-Arts, se matriculó en el estudio de Thomas Couture, un pintor más progresista y singular. Couture, un republicano declarado que creía firmemente en el valor del dibujo al natural, inculcó para siempre a Édouard el hábito de crear bocetos, práctica que se convirtió en el equivalente de la toma de notas periodísticas.

En un día frío y gris de diciembre de 1851, Édouard estaba dibujando cadáveres en un cementerio de Montmartre. Lo acompañaban otros estudiantes de arte, todos del estudio de Couture. Su advertencia sobre Luis Napoleón había demostrado ser clarividente. Tres días antes, este, sacando partido de una labor preliminar llevada a cabo durante años, había instigado un golpe de Estado que apagó de una vez por todas la atribulada y efímera Segunda República. Al salir a la calle el día del golpe, Édouard y su amigo Antonin Proust empezaron a caminar junto a los manifestantes. Al encontrarse de repente en la trayectoria de una carga de caballería, echaron a correr hacia un callejón, donde fueron

arrestados y retenidos hasta la mañana siguiente. Pero, para Édouard, fue un revulsivo.

La cadencia de los acontecimientos volvió a acelerarse. Sin hacer ningún esfuerzo por disimular su talante autoritario, Luis Napoleón reprimió violentamente las rebeliones que estallaron en toda Francia. Decenas de disidentes —incluidos el republicano Victor Hugo y Adolphe Thiers, un constitucionalista moderado amigo de los Morisot — fueron encarcelados u obligados a huir. Al día siguiente del golpe de Estado, en una escena que presagiaba los acontecimientos de 1871, Édouard vio cómo alineaban a varios manifestantes contra una pared y los fusilaban. Al día siguiente, unos disparos dirigidos contra las tropas del ejército desencadenaron una masacre que acabó con la vida de más de cien hombres, mujeres y niños en París. Solo por esto, muchos nunca perdonaron a Luis Napoleón.

La respuesta de Couture a los altercados fue inesperada. En lugar de suspender las clases o refugiar a sus alumnos en el estudio, los llevó montaña arriba hasta el cementerio de Montmartre. Allí, los cadáveres de manifestantes y opositores ejecutados yacían en el suelo a la espera de ser inhumados. Con cuadernos de dibujo en la mano, los estudiantes tomaron posiciones frente a los cadáveres.

—Poneos a trabajar —les dijo Couture.

Los alumnos esbozaron rápidamente, luchando contra sentimientos de miedo y repulsión. Couture los tuvo horas allí. Édouard trabajaba con especial rapidez, su mirada atraída constantemente por los rostros de los cadáveres. Según Edmond Bazire, su primer biógrafo, siempre recordó «su aspecto siniestro y su fría ferocidad».

Édouard acababa de cumplir veinte años, pero estaba a punto de tener un hijo. Sus padres habían contratado a Suzanne Leenhoff para que les diera clases de piano a él y a sus dos hermanos, una decisión que pronto lamentarían. Édouard no era especialmente musical, pero le cogió afecto a su profesora y pronto empezó a visitar clandestinamente su piso de Belleville. Cuando se quedó embarazada en la primavera de 1851, él tenía diecinueve años y

ella, veintidós. Para la familia de Édouard, aquello supuso un gran bochorno —y un posible escándalo—, ya que, como juez, su padre supervisaba a menudo casos de paternidad. Era imperativo que la «indiscreción» de Édouard se mantuviera en secreto. El bebé nació a finales de enero de 1852, dos meses después del golpe de Estado. Léon, como se llamaba el niño, vivió sus primeros años en casa de Suzanne, la cual Édouard visitaba regularmente. Se involucró a fondo en la crianza del niño, aunque, en público, hacían pasar a Léon por el hermano pequeño de Suzanne. Cuando el padre de Édouard falleció en 1862, se casó finalmente con Suzanne. Por razones que aún se desconocen, Léon nunca fue legitimado.

El 2 de diciembre de 1852, un año después del golpe de Estado (y coincidiendo con el aniversario de la coronación del primer Napoleón), Luis Napoleón legitimó su violenta toma del poder coronándose emperador Napoleón III. Tras muchos obstáculos, incluido un golpe de Estado fallido en 1840 por el que pasó seis años en la cárcel, de la cual escapó disfrazándose de obrero, por fin había conseguido lo que deseaba. Pero, para Édouard, que con la sinceridad de un adolescente creía que Francia podía prosperar como república, fue un revés tremendo. Su sueño se había visto truncado abruptamente.

Un día de 1867, mientras París acogía los esplendores exóticos y las maravillas tecnológicas de la Exposición Universal, Édouard había subido la colina hasta Trocadero, muy cerca de la casa de los Morisot, en la calle Benjamin Franklin. La zona de abajo estaba siendo aplanada para crear la place du Roi-de-Rome, llamada así por el hijo de Napoleón I, que era primo de Napoleón III y rey de Roma desde su nacimiento. En este caso, Napoleón III retomó y adaptó los ambiciosos planes que su tío se había visto obligado a abandonar hacía más de cincuenta años. Recientemente, el emperador había visitado las obras en compañía de Eugenia.

Eran los albores de un día cálido de junio y ya empezaba a hacer calor. Édouard, que llevaba consigo pinturas y pinceles, se ubicó justo encima de la terraza para instalar el caballete, en el que colocó

un gran lienzo de más de dos metros de largo por uno de alto. Algunas personas llevaban paraguas para protegerse del sol matinal. Justo delante había un tramo de césped y un camino de grava que describía una curva. Un jardinero estaba regando la hierba y había gente paseando al perro. Algunos turistas habían madrugado para disfrutar de la exposición que se extendía a sus pies; era el lugar que recomendaban todas las guías. La feria, que ocupaba el vasto Campo de Marte, antaño un huerto y más tarde una plaza de armas (es donde se alza actualmente la torre Eiffel), era como una ciudad dentro de la ciudad. Estaba distribuida en «barrios», con calles curvas flanqueadas por pabellones y reconstrucciones de lugares famosos. Al levantar la mirada y observar más allá de la exposición, Édouard divisaba las lejanas agujas y cúpulas de varias iglesias y, al fondo, la Butte Montmartre. Mucho más cerca, elevándose sobre el Campo de Marte, se encontraba el globo de Nadar, atado a una cuerda muy larga que captaba de modo intermitente la luz matinal y parecía estar a punto de desaparecer.

Solo diez días antes de la inauguración de la Exposición Universal en abril, el Campo de Marte era un mar de lodo. La situación era tan grave que Napoleón III no pudo desplazarse en su carruaje para inspeccionar los preparativos. Aquella semana, con Edma a su lado, Berthe había contemplado desde el balcón cómo quinientos obreros despejaban la zona que rodeaba la cúpula de cristal y hierro forjado, una enorme estructura elíptica de unos quinientos metros de largo que constituía el edificio central de la feria. Un grupo de trabajadores aún más numeroso había traído herramientas, materiales de construcción y piezas de exposición transportadas en cajas desde todo el mundo.

En poco más de una semana se produjo una transformación asombrosa. Luego, durante los meses estivales, más de once millones de personas asistieron en masa a la feria. La gente recorría el recinto y desfilaba por la estructura principal de vidrio, que estaba rodeada de puestos de venta y quioscos, así como de imitaciones de palacios incas y templos egipcios, con hombres y mujeres de

docenas de países vestidos con trajes típicos y todos hablando lenguas diferentes. Entre los dignatarios y jefes de Estado que visitaron París aquel verano estaban el príncipe de Gales, el pachá de Egipto, el zar y la zarina de Rusia y el hermano del mikado de Japón. El rey Guillermo de Prusia llegó con su canciller, Otto von Bismarck. Desde su posición en el exilio, Victor Hugo había colaborado con una introducción a una guía de la exposición en la que escribió sobre sus esperanzas de paz y fraternidad en una Europa unificada con París como capital natural. La ciudad nunca había parecido más indispensable ni más compenetrada con el mundo que se abría más allá de sus muros.

El pabellón de exposiciones principal estaba dividido en siete regiones, en las cuales se desplegaron una sucesión de maravillas industriales y militares, desde una locomotora británica hasta un servicio de campaña estadounidense, o «ambulancia», desarrollado durante la reciente guerra civil, pasando por un cañón de acero de cincuenta toneladas y carga trasera diseñado por un prusiano llamado Krupp. Había asimismo una fabulosa exposición de joyas y una presentación de maquetas de viviendas para obreros, una de ellas diseñada por Napoleón III. El emperador sabía que la remodelación de la ciudad llevada a cabo por Haussmann, pese a mejorar la higiene y el transporte, había desterrado a miles de trabajadores del centro de París a los barrios marginales de las afueras, y quería dar la imagen de que estaba abordando el problema.

La presencia del globo de Nadar sobrevolando la escena festiva fue un recordatorio del día en que, cuatro años antes, una multitud de casi doscientas mil personas había acudido al mismo lugar para presenciar el despegue de Le Géant («El Gigante»), un enorme globo de dos pisos construido según las especificaciones de Nadar. Inflado con seis mil metros cúbicos de gas, Le Géant se elevó hasta alcanzar la misma altitud que las torres de Notre-Dame. Cargaba con una cesta de mimbre de dos pisos dividida en seis compartimentos y una plataforma de observación con capacidad para veinte personas. El lanzamiento fue un triunfo —la multitud estaba asombrada—, pero el vuelo inicial duró solo tres horas, así que Nadar lo repitió dos

semanas después. En esta ocasión, el entusiasmo ciudadano bastó para que el emperador y su séquito acudieran al lugar del despegue. Eso le provocó un gran dilema a Nadar: él era un republicano convencido que se había burlado públicamente del emperador en sus caricaturas políticas. Desesperado por evitar un encuentro incómodo, se escondió todo el tiempo que pudo en la caseta de servicio situada junto al globo. Finalmente, sus amigos lo convencieron y saludó al emperador con un educado «Je suis M. Nadar». Tras una breve conversación sobre el vuelo en una aeronave más pesada que el aire, Nadar y su esposa, Ernestine, que también iba a bordo, se prepararon para el despegue.

Le Géant se soltó y empezó a subir. «Bon voyage, monsieur Nadar», gritó el emperador. Dieciséis horas después del despegue, el globo se detuvo en Prusia. Durante su traumático descenso, la aeronave rebotó «como un cometa enloquecido» a lo largo de varios kilómetros, arrancó postes de telégrafo, estuvo a punto de colisionar con un tren y atravesó una granja. Finalmente, se estrelló en un bosque y todos los pasajeros salieron despedidos uno tras otro de manera espectacular, terminando por Ernestine y Nadar.

Desde entonces, el interés de Nadar por los vuelos en globo había decaído, pero estaba sumamente endeudado. Así pues, en la Exposición Universal de 1867 decidió cobrar a los visitantes por el privilegio de montar en un globo cautivo en el que podían subir doce a la vez. Édouard se alegró de ver nuevamente a su amigo en el ojo público, lugar que le correspondía por temperamento, y plasmó el globo en su lienzo.

En Trocadero, Édouard colocó la paleta y las pinturas y eligió un pincel. Consciente de la luz cambiante y del calor cada vez más intenso, trabajó con rapidez. Sus pinceladas eran libres pero precisas. Al cabo de una hora, todos los elementos principales estaban en su lugar. Intentó concentrase en qué necesitaba el lienzo a continuación, pero había muchas distracciones. Varios transeúntes murmuraron comentarios no solicitados o inaudibles. Eso no ayudaba. Pero lo cierto era que, últimamente, la capacidad de

concentración de Édouard se había convertido en un problema y se mostraba inusualmente taciturno. Su amigo Baudelaire estaba en el lecho de muerte. Le atormentaba la desaparición de un compañero tan influyente y de una mente tan extraordinaria. Por su parte, Édouard se enfrentaba a la sensación de que todo lo que emprendía estaba condenado al fracaso. Seguía creyendo que solo podría justificar su decisión de dedicarse al arte (en lugar de al derecho, como habían insistido sus padres) cosechando éxito de público en el Salón. Aunque seis años antes había causado sensación con *El cantante español*, desde entonces sus mejores trabajos habían recibido más mofas que elogios.

Uno de los aspectos más ambiciosos de la sección francesa de la feria era una muestra de más de quinientos cuadros y esculturas de los artistas más célebres del país. Esa enorme exposición, igual que el Salón anual con el que coincidía, incluía obras de los pintores académicos Ernest Meissonier, William Bouguereau y Jean-Léon Gérôme, pero ninguna de Manet. Su exclusión de ambas muestras fue desmoralizante. Cuando en primavera le confirmaron que no sería incluido, se puso furioso y llegó a la conclusión de que, si no contaba con ningún apoyo oficial y a consecuencia de ello nadie podía ver su obra, tendría que organizar una exposición él mismo. En eso estaba siguiendo el precedente del artista Gustave Courbet.

Courbet, en su época considerado el padre del realismo, había cumplido cuarenta y ocho años en el verano de 1867, por lo que pertenecía a la generación anterior a la de Édouard, que tenía treinta y cinco. Pero, de todos los pintores progresistas que se oponían a las arraigadas estructuras institucionales, Courbet había sido el pionero. Al principio de su carrera había sufrido rechazos reiterados por parte del jurado del Salón. Pero esas experiencias no hicieron más que acrecentar su desprecio por la burocracia del arte, a la cual criticaba cada vez con más estridencia. Courbet creía apasionadamente en el potencial liberador del arte. Su familia era la más importante de Ornans, en la región del Franco Condado, situada en el este de Francia, donde su padre poseía grandes extensiones de

tierra. Courbet había pasado su privilegiada infancia paseando por el campo, regado por canales que, a lo largo de milenios, habían excavado cuevas y acantilados. A pesar de su buena educación académica, era orgullosamente provinciano y aportaba un vigor crudo y rubicundo a su trato con el mundo del arte. Su propósito era hacer tambalear las ideas parisinas de superioridad cultural. Por supuesto, Édouard no sentía ese impulso. Como vástago de una respetada familia parisina, no solo se identificaba con la capital, sino que también la personificaba. Así pues, aunque ambos pintores eran audazmente innovadores, el realismo rústico de Courbet era la antítesis del estilo urbano de Édouard, que mezclaba la objetividad periodística con variantes de ironía, poesía y juego.

Courbet, que antes era delgado, había engordado, pero era alto y llevaba una barba característica que sobresalía de la barbilla como la rama de un abeto. Cultivaba un aura de tosca autenticidad, pero era mucho más sabio de lo que aparentaba. Fiel seguidor y amigo del anarcosocialista Pierre-Joseph Proudhon, se presentaba como un hombre del pueblo. Como artista era verdaderamente audaz. Una serie de autorretratos espectaculares y llamativos —como un bandolero con los ojos desorbitados, como un héroe herido— denotaban que también poseía un sentido inquebrantable de su propia valía. Sus primeros avances artísticos se habían producido a partir de 1848. Durante ese año revolucionario, Courbet no solo empezó a sentirse un observador, sino también un actor político, un participante. Pintó de todo, desde naturalezas muertas hasta retratos y escenas de trabajo rural, todo ello con el estilo realista y descarnado del cual había sido el pionero absoluto. Casi dos tercios de su producción eran paisajes, y cada paisaje de Courbet es una declaración de orgullo feroz y tierno por su Franco Condado natal. Optando por tonos oscuros y pinceladas gruesas (el pintor estadounidense Childe Hassam las comparó en una ocasión con «melaza y betún»), mostraba a mujeres con michelines y celulitis y a obreros y gente del campo, como un honesto albañil que usa el lado plano de una paleta para conseguir efectos de capas que recuerdan vagamente a las texturas de la naturaleza: piedra rugosa, por ejemplo, u hojas relucientes.

Por un lado, los temas y paisajes rurales eran precisamente de lo que Édouard quería distanciarse. Amaba la luz y, aún más, le encantaba la idea de pintar con pinceladas ligeras. Sin embargo, estaba al tanto de todo lo que hacía Courbet y simpatizaba con sus ideas republicanas. Observaba con interés el uso que hacía de la publicidad —y una pizca de controversia— para llamar la atención. Frustrado por el Salón, Courbet se había propuesto encontrar nuevas maneras de abrir mercados («Si estoy haciendo arte —le escribió a Théophile Gautier en 1846—, es ante todo para ganarme la vida»). Se le daba tan bien promocionarse como a Nadar y sabía utilizar en su provecho su comportamiento provocador y escandaloso. «Armaré tales escándalos —le escribió al crítico Francis Wey— que daré a todo el mundo el poder de decirme las verdades más crueles. Me apetece; no creas que es un capricho […]. Es un deber serio, no solo dar ejemplo de libertad y carácter artísticos, sino también publicitar mi arte».

En otras palabras, Courbet era un agitador, un republicano orgulloso y provinciano dispuesto a decirles la verdad a las jerarquías calcificadas del poder en el mundo del arte parisino.

A medida que se acercaba la Exposición Universal de 1855, Courbet presentó varios cuadros al jurado, el cual aceptó algunos, pero rechazó sus dos obras más ambiciosas, *Entierro en Ornans* y *El taller del pintor*. Courbet los retiró todos y expuso una selección, junto con los dos cuadros enormes que habían sido rechazados, en un pabellón temporal que había construido con dinero de su bolsillo frente a la entrada de la feria en la avenue Montaigne. Llamó a la exposición, que equivalía a una encuesta profesional, *Du réalisme*, la anunció con carteles que pegó por todo París y cobró un franco por la entrada (lo mismo que costaba la propia feria, donde se exponían cinco mil obras, entre ellas retrospectivas dedicadas a Delacroix e Ingres). También creó reproducciones fotográficas de sus cuadros, que equivalían a versiones tempranas de las postales.

La exposición de Courbet no fue un éxito. La vio muy poca gente y perdió mucho dinero, pero había demostrado que era posible que los artistas se desvincularan de los canales oficiales y se comercializaran

como artistas independientes. Fue una lección que Édouard no olvidó.

Doce años después, con dinero que le había prestado su madre, Édouard pagó la construcción de un pabellón frente a la entrada de la Exposición de 1867, cerca del pont de l'Alma. Allí organizaría una muestra individual para la cual eligió cincuenta cuadros originales, tres copias de viejos maestros y tres grabados. Para el folleto que acompañaba la exposición, su nuevo amigo Émile Zola, que acababa de escribir su tercera novela, *Thérèse Raquin*, una historia espectacular y exitosa de adulterio y asesinato, elaboró una polémica a favor de Édouard. La exposición era una oportunidad de demostrar quién era realmente, de ofrecer a quienes tenían prejuicios contra él una idea verdadera de su talento y, sobre todo, de su sinceridad. Era una oportunidad para acabar con la caricatura pública, para presentarse de nuevo.

Por desgracia, la iniciativa salió mal. Aunque hubo un número de visitantes decente, parecían acudir sobre todo para reírse. Las ventas fueron pésimas. A pesar de cobrar entrada, perdió ciento cincuenta francos al mes, y la respuesta de la prensa no sirvió de consuelo. Uno o dos críticos escribieron cosas agradables. Como más de la mitad de los cuadros eran de temática española, a un crítico se le ocurrió describir a Manet como «un Velázquez de los bulevares», algo que le agradó mucho. Pero otros críticos lo compararon desfavorable y (según él) erróneamente con Courbet, quien, al haber sido excluido de la Exposición Universal en curso, había instalado por segunda vez un pabellón propio. Con una mayor afluencia de público y una acogida más positiva, el pabellón de Courbet hizo sombra al de Manet. Édouard, por su parte, estaba ahora muy endeudado con su madre, que empezaba a perder la paciencia con el idealismo de su hijo.

Aquel día de junio de 1867 a las diez en punto, Édouard recogió los pinceles, las pinturas y la paleta y, tras esperar a que la pintura

secara un poco, volvió a su estudio, donde pensaba convertir el boceto en un cuadro terminado. Nunca lo hizo. En lugar de eso, aquel mismo día, o al siguiente, se enteró de un suceso acontecido en el lejano México y le resultó tan inquietante —horrendo, de hecho — que lo dejó todo para embarcarse en la campaña más ambiciosa de su carrera.

Las noticias que llegaban desde México en junio de 1867 le parecieron la culminación de un desastre que había estado fraguándose durante casi un decenio, desastre del cual responsabilizaba totalmente a Napoleón III. Manet aún no conocía la magnitud de la catástrofe ni podía intuir cómo influiría en un desastre aún mayor que se avecinaba. Pero, sin caer en manos de la censura, quería pintar algo que pusiera de manifiesto la culpabilidad y la podredumbre moral de Napoleón III.

México había ido de crisis en crisis durante casi todo el siglo XIX. El país contaba con valiosos recursos naturales, algo que lo hacía atractivo para Estados Unidos, una amenaza constante en el norte, y en 1860 tanto en Francia como en Gran Bretaña y España reinaba la sensación de que las grandes potencias europeas deberían intervenir. La deuda era un problema persistente para México, así que, cuando el presidente republicano liberal Benito Juárez osó declarar una moratoria en los pagos a sus acreedores europeos (solo los intereses ascendían a más de dos años de renta nacional), Napoleón III tuvo el pretexto que buscaba. En 1862, su ejército encabezó una coalición de diez mil soldados españoles, británicos y franceses que se embarcaron rumbo a México para forzar el pago. El momento de la ofensiva fue oportunista; la guerra civil había sacado a Estados Unidos de la ecuación geopolítica. Pero Francia tenía planes ambiciosos que iban más allá del pago de la deuda: Napoleón III quería convertir a México en un Estado cliente que acatara su voluntad.

Cuando esto se volvió palmario, españoles y británicos se retiraron discretamente mientras los franceses ponían rumbo a Ciudad de México. El 5 de mayo de 1862 —actualmente un día festivo en México— sufrieron una humillante y célebre derrota en Puebla, al

sudeste de la capital. La batalla se saldó con ochocientos soldados franceses muertos, desaparecidos o heridos. En París, los censores del Gobierno intentaron ocultar la noticia, pero fracasaron y Napoleón III tuvo que apaciguar a una ciudadanía dividida. Algunos querían que las tropas volvieran a casa, mientras que otros pedían refuerzos y venganza. Napoleón III eligió la venganza. Envió más soldados y, en marzo de 1863, los franceses sitiaron Puebla, pero la resistencia mexicana continuó.

El frustrado emperador francés se estaba metiendo en demasiados problemas y estaba a punto de cancelar aquella aventura mal planificada cuando sus fuerzas lograron finalmente un gran avance. Juárez se vio obligado a huir hacia el norte y el general François Achille Bazaine (que más tarde tendría un papel de villano en la guerra de 1870 con Prusia) entró en Ciudad de México, donde instauró un gobierno provisional.

En París hubo fiestas y celebraciones, pero Napoleón III sabía que entrar en la capital mexicana no significaba que sus problemas hubieran acabado. Buscando estabilidad a más largo plazo, se decantó por la que esperaba que fuese una solución viable: ofreció el título de emperador mexicano al archiduque Maximiliano, hermano menor de Francisco José de Austria y de tendencia liberal. Al principio, Maximiliano y su esposa, Charlotte, hija de Leopoldo I de Bélgica, recibieron garantías poco fiables, pero, con cierta reticencia, decidieron aceptar el nuevo cometido y en junio de 1864 llegaron a Veracruz.

Ese mes, dos barcos estadounidenses pertenecientes a bandos opuestos de la guerra civil habían cruzado el Atlántico rumbo a Francia, y el 19 de junio se libró una espectacular batalla naval frente a la costa de Normandía. El CSS Alabama, una corbeta de guerra confederada, había atracado en el puerto de Cherburgo para llevar a cabo unas reparaciones; en cuanto abandonó aguas francesas, fue atacado por el USS Kearsarge, un acorazado de vapor del bando de la Unión. Desde los acantilados que dominaban la ciudad normanda, cientos de espectadores presenciaron entusiasmados la batalla, que acabó con el hundimiento del Alabama. Manet no estaba entre ellos, pero leyó algunas crónicas de

los testigos y, con su aversión hacia la esclavitud y su amor por el republicanismo, era consciente de la trascendencia de lo acontecido al otro lado del Atlántico. Alentado por los recuerdos de su viaje a Río, decidió pintar la batalla basando su composición en los reportajes periodísticos.

En México, el reinado de Maximiliano empezó de manera prometedora. Formó un ministerio liberal y, a diferencia de lo esperado, mantuvo muchas de las políticas del derrocado Juárez. Él y Carlota (como se la conocía ahora) adoptaron a dos niños, nietos de un emperador mexicano anterior. Pero Juárez no había desaparecido. De hecho, había instaurado un gobierno de oposición en la ciudad norteña de Chihuahua. En el verano de 1865 —el año de la presentación de *Olympia* en el Salón—, los estadounidenses, cuya guerra civil acababa de terminar, le prestaron apoyo imponiendo un bloqueo para impedir los refuerzos franceses. Mientras el Gobierno de Maximiliano se volvía cada vez más caprichoso —draconiano en algunos casos, permisivo en otros—, las fuerzas guerrilleras de Juárez cosecharon diversas victorias.

El conflicto, que ya se había convertido en un atolladero, ahora amenazaba con degenerar en algo mucho peor. En Francia, la campaña mexicana era cada vez más impopular, por lo que, el 15 de enero de 1866, Napoleón III le anunció a Maximiliano que iba a retirar sus tropas, algo que llevaba insinuando desde hacía más de un año. La decisión dejó al Gobierno de Maximiliano en una situación de vulnerabilidad absoluta. De hecho, para Maximiliano y Carlota fue una sentencia de muerte, como ella sin duda sabía. Viajó apresuradamente a Europa para pedir ayuda en nombre de su marido y empezó por Eugenia y Napoleón III, pero ambos se mostraron inflexibles. Con una franqueza brutal, el emperador francés le dijo que veía México como una causa perdida y la instó a convencer a Maximiliano de que abdicara.

Mientras se dirigía a toda prisa a su siguiente reunión de alto nivel, Carlota se volvió cada vez más frenética y paranoica. De camino a Roma para suplicar al papa Pío IX, tuvo la certeza de que

Napoleón III había enviado asesinos para que acabaran con su vida. Durante su audiencia con el sumo pontífice, se vino abajo y reiteró su convicción de que había un complot para envenenarla. En respuesta, el papa tomó la inusual medida de permitir que una mujer pasara la noche en el Vaticano. El estado de Carlota empeoraba día tras día. Cada vez más desquiciada, la llevaron al castillo de Miramar, situado cerca de Trieste, en la costa adriática, y por consejo de un psiquiatra fue puesta bajo arresto domiciliario.

Mientras tanto, en México, la situación de su marido estaba llegando a un punto crítico. El 5 de febrero de 1867, las fuerzas francesas se retiraron de Ciudad de México y un mes después abandonaron el país desde el puerto de Veracruz. Maximiliano, junto con sus dos generales principales, Miramón y Mejía, se dirigieron a Querétaro, al noroeste de la capital, para enfrentarse a las fuerzas de Juárez, que habían sitiado la ciudad. El asedio de Querétaro se prolongó dos meses y terminó cuando una traición permitió a Juárez entrar en la ciudad y forzar la rendición del emperador extranjero. Maximiliano y sus dos generales fueron acusados de traición.

En Europa, los ciudadanos seguían las vicisitudes de Maximiliano con temor e incredulidad. La reina Victoria y Victor Hugo figuraban entre las muchas voces poderosas que escribieron a Juárez para intentar convencerlo de que perdonara la vida a Maximiliano, pero sus esfuerzos fueron en vano. El 19 de junio de 1867, mientras Europa ponía el grito en el cielo y Carlota perdía la cabeza, los tres fueron llevados ante un pelotón de fusilamiento. Se dio la orden de disparar, pero, cuando el humo de la descarga se hubo disipado, quedó claro que dos de las víctimas, entre ellas Maximiliano, aún estaban vivas. Uno de los generales, aún en pie y agitando los brazos, fue rematado de un tiro en la oreja. Luego, el suboficial se ubicó junto al cuerpo de Maximiliano para darle el tiro de gracia, pero erró y el fogonazo del disparo incendió el chaleco de la víctima, a la cual tuvieron que echarle agua en el torso. Otros dos intentos fracasaron por un mal funcionamiento de los fusiles. El suboficial, nervioso y molesto, acabó finalmente con la vida del emperador.

Los censores de Napoleón III intentaron ocultar la noticia, pero se sucedieron las filtraciones. Édouard sentía cada vez más indignación.

Sabía que representar la ejecución de Maximiliano le traería problemas graves, pero no se amilanó. De hecho, tras dejar de lado su representación de la Exposición Universal —un lienzo que ahora casi parecía una apología del París de Napoleón III, una ciudad cínica y amante del espectáculo—, se embarcó en lo que pretendía ser su acusación más mordaz contra el régimen.

Édouard dedicó más de un año al proyecto de Maximiliano. Fue una campaña pictórica constante y apasionada, distinta de todo lo que había intentado con anterioridad. Sin embargo, los cuadros de Maximiliano no eran solo una crítica a Napoleón III, sino una continuación de la fascinación que sentía Édouard por la violencia política y la muerte; fascinación en parte influida por Goya, pero también por lo que el pintor había presenciado cuando era un joven estudiante de arte durante las convulsiones políticas de 1848 a 1851. Todos los cuadros de su serie mexicana mostraban la ejecución y estaban inspirados en Goya, como lo estaría *El balcón*. Édouard imaginó algo parecido a la pintura histórica, la más eminente en la jerarquía de categorías reconocidas por el Salón (por encima del retrato, la pintura de género, el paisaje y la naturaleza muerta, por este orden), pero actualizado al pasado muy reciente, como el periodismo, y por supuesto elaborado con su característico estilo moderno. No quería dar su opinión ni apelar al sentimiento o al patetismo, pero estaba empeñado en mostrar lo que había ocurrido.

Édouard trabajó en las dos primeras versiones durante el invierno de 1867 a 1868 y estaba nervioso. Como ocurriría con *El balcón*, cambiaba una y otra vez de parecer sobre la composición, en parte en respuesta a la nueva información llegada de México. Abandonó las dos versiones iniciales tras unos cuatro meses de trabajo. Luego hizo una litografía, seguida de un boceto al óleo y una versión final pintada en 1868 y 1869. Mientras trabajaba, tenía siempre presente a Goya. Su predecesor español había sido testigo de ejecuciones extrajudiciales, entre otras atrocidades, durante la guerra de la Independencia española.

La monografía de Charles Yriarte sobre Goya, publicada el año anterior, incluía una reproducción de *El 3 de mayo de 1808 en*

Madrid, la aterradora representación que había hecho el maestro aragonés de una ejecución nocturna. Édouard había visto ese cuadro dos años antes en su visita al Prado. Ver la reproducción en el libro de Yriarte (que también incluía los grabados que llevaban por título *Los desastres de la guerra*) renovó su fascinación. Al menos dos series de *Los desastres de la guerra* mostraban a víctimas a punto de ser ajusticiadas sumariamente por pelotones de fusilamiento. Inspirándose en la composición del aguafuerte *Y no hai remedio*, Édouard no solo intentó transmitir el horror del momento justo antes de la muerte de Maximiliano, sino también el posterior. En dos de sus cuatro versiones tuvo el descaro de vestir a los soldados mexicanos con uniformes franceses, y en otra, un miembro del pelotón de fusilamiento tenía un rostro muy parecido al de Napoleón III, dejando patente quién creía él que era el responsable de la debacle.

Esto fue demasiado para el Gobierno imperial. Napoleón III había hablado últimamente de relajar la censura, aunque dentro de unos límites. («A quienes lamenten que no se hayan hecho mayores concesiones a la libertad —afirmó— yo les respondería: la libertad nunca ha ayudado a erigir un edificio político duradero. Solo puede coronar ese edificio cuando el tiempo lo haya consolidado»). Las representaciones de Édouard sobre el fiasco mexicano superaban claramente esos límites y fueron debidamente censuradas. Según un informe, le «notificaron extraoficialmente» que su cuadro «tenía muchas posibilidades de ser rechazado en el siguiente Salón si insistía en presentarlo». Mientras tanto, la litografía que hizo de la misma composición con la esperanza de que circulara con mayor facilidad fue expresamente prohibida. Zola respondió a la censura en un artículo publicado en *La Tribune*, en el que señalaba sarcásticamente que si Manet quería cosechar un triunfo debería haber mostrado a «Maximiliano vivo y coleando, con su esposa feliz y sonriente a su lado. Además, el artista tendría que dejar claro que México nunca ha sufrido un baño de sangre y que vive y seguirá viviendo bajo el bendito gobierno de Napoleón III».

Baudelaire, a quien Édouard estaba llorando al embarcarse en esas obras, había pedido en una ocasión que la crítica fuera «parcial,

apasionada y política». Los cuadros de Manet basados en los hechos de México eran las tres cosas, pero aquellos acontecimientos parecían lejanos, en la otra punta del océano Atlántico. Édouard no podía saber que París pronto se vería asediado y empapado en la sangre de sus propios habitantes.

4

ESTUDIO EN LA RUE DE LA CONDAMINE

Hacia finales de 1869, la energía de Berthe estaba menguando. Mientras los pilares que sostenían el Segundo Imperio de Napoleón III empezaban a tambalearse, le reconoció a Edma que sentía una profunda lasitud y una baja autoestima. La invadía, escribió, «una pereza insalvable» y se quejaba de que todo el mundo se lo reprochaba, pero no tenía «fuerzas para reaccionar». Sus padres se mostraban impotentes. A su padre le dolía ver la «pobre carita de Berthe desconcertada e insatisfecha por un destino» sobre el cual no podían hacer nada, escribió su madre, que se sintió aliviada cuando Berthe dejó París para visitar a Edma durante el verano.

Los diversos hilos de la difícil situación de Berthe parecían tensarse unos contra otros en un nudo cada vez más prieto. Echaba de menos a su hermana, pero también la envidiaba. La presionaban para casarse, pero no deseaba hacerlo, consciente de que eso probablemente desbarataría sus ambiciones artísticas. La cautivaban e inspiraban sus nuevos conocidos, Manet y Degas, pero se sentía empequeñecida en su presencia; su talento era tan evidente y su audacia tan desalentadora que era difícil no sentir cierta ineptitud.

El problema era que estaba enamorada de Édouard. Su compañía era tan embriagadora que ansiaba pasar más tiempo con él. De hecho, se había encariñado de toda su familia. Las opiniones políticas de los hermanos la intrigaban y parecían extrañamente acordes con la pintura de Manet: audaces, clarividentes y atrevidas. Su actitud contrastaba con la precaución reflexiva de los padres de Berthe.

Durante el invierno, Berthe había decidido alejarse de los paisajes y concentrarse en retratos e interiores. Admiraba la habilidad de Degas para el dibujo y quería emular el brío pictórico de Manet. También seguía pensando en la hermosa representación que había hecho Frédéric Bazille de una mujer con un vestido de rayas rosas y blancas admirando Montpellier desde las afueras. Por supuesto, una cosa era registrar lo que le gustaba y quería hacer y otra muy distinta, plasmarlo en el lienzo que tenía delante. Había días en los que se sentía débil. Era mujer, hija y (aunque odiaba decirlo) una solterona, *une vielle fille*. Aunque parte de ella se identificaba con las heroínas de Shakespeare y estaba dispuesta a hacer algo extravagante e inesperado, también era realista. No quería disgustar a su familia, a la que amaba y cuya esforzada sabiduría, cosmopolita y adulta, veía muy sensata. En cualquier caso, si amaba a Édouard, era una emoción desaprovechada; no podía hacer nada al respecto. Cuando estaban juntos, hablaban de pintura. Édouard había elogiado con tanta efusividad su cuadro del puerto de Lorient que se lo regaló, junto con un retrato que había pintado de Edma. Él la confundió alabándolo y al mismo tiempo diciendo que podía mejorarse con unos cuantos retoques. Édouard la convenció y a Berthe le pareció que probablemente estuviera en lo cierto.

Mientras tanto, tenía que ver cómo Édouard se acercaba cada vez más a Eva Gonzalès, una joven pintora que recientemente había empezado a estudiar con él. Gonzalès acababa de cumplir veinte años. Su padre era novelista y periodista y su madre, música. Era una belleza morena de ascendencia española, lo cual, a juicio del hispanófilo Manet, la situaba un escalafón por encima de Berthe, que simplemente parecía un poco española (o eso pensaba la propia Berthe). Desde hacía meses, Édouard había estado trabajando en un retrato a gran escala de Gonzalès. En él aparece frente a un caballete, luciendo un vestido blanco vaporoso, mientras pinta un bodegón. En el suelo, junto a sus pies, hay una peonía blanca, la flor favorita de Édouard. Al mismo tiempo, Gonzalès estaba poniendo mucho empeño en un cuadro propio basado en *El pífano* de

Édouard. Ambos lienzos, el de Édouard y el de Eva, se expondrían en el Salón de 1870. Mientras tanto, Édouard estaba pintando otro cuadro más pequeño de Gonzalès frente al caballete, esta vez con un joven vestido a la española y sentado al borde de una mesa.

¿Por qué, se preguntaba Berthe, Édouard presentó a Gonzalès en el acto de pintar mientras que ella, una artista mucho más experimentada que había expuesto varias veces en el Salón, se limitó a posar pasivamente para él? Preocupados por su lasitud, quienes rodeaban a Berthe intentaron sacarla de su abatimiento, pero la situación era incómoda. Gonzalès poseía «todas las virtudes, todos los encantos», escribió madame Morisot, haciendo gala de un irónico fatalismo maternal en favor de su torturada hija. Édouard, por su parte, se mostraba indiferente y, ahondando en la vulnerabilidad de Berthe, puso a Gonzalès como ejemplo a seguir. «Tiene aplomo y perseverancia», le dijo (según el relato que ofreció Berthe a Edma sobre la conversación). Era capaz de «llevar una empresa a buen puerto». Berthe, en cambio, se sentía creativamente estéril.

Edma abandonó Lorient, donde se sentía sola y «en el fin del mundo», y regresó al hogar familiar en Passy. Estaba enorme a causa del embarazo mientras que Berthe, que ejercía un control perverso sobre al menos una parte de su vida, perdía cada vez más peso. Las hermanas se reanimaron gracias a la compañía mutua y hubo alegría y alivio cuando Edma dio a luz a una niña. Sin embargo, en pleno invierno, Edma volvió con el bebé a casa de su marido en Lorient y Berthe se hundió en una depresión absoluta. «No creo que Berthe haya comido siquiera medio kilo de pan desde que te fuiste —le escribió madame Morisot a Edma—. Le repugna tragar cualquier cosa y pido que le preparen caldo de carne todos los días».

A principios de 1870, la confianza de Édouard resurgió tras la frustración del ruinoso pabellón construido frente a la Exposición Universal de 1867, la decepción de su campaña sobre Maximiliano y la mala acogida que tuvo *El balcón* el verano anterior. (Calificando

dicho cuadro de «ordinario», el crítico de arte Albert Wolff, que parecía disfrutar con su papel de némesis de Manet, lamentaba que este se hubiera rebajado «a participar en competiciones con pintores de casas»). Todo eso lo había dejado atrás.

Aun así, el año empezó mal. Después de una dura crítica de Edmond Duranty en *Paris-Journal*, se había sentido obligado a desafiar al periodista a un duelo. La causa era insignificante, pero Édouard estaba furioso. Recientemente se había peleado con Degas por el doble retrato que este hizo de él y Suzanne, el lienzo que Manet había cortado con un cuchillo. Como Duranty era, en gran medida, un hombre de Degas, su portavoz, existía una tensión subyacente. Pero también era cierto que la sangre republicana de Édouard estaba hirviendo y es probable que recordara el reciente tumulto público por la muerte de Victor Noir a manos del príncipe Pierre-Napoleón Bonaparte. El príncipe, sobrino del primer Napoleón Bonaparte, era primo de Napoleón III. En su día había sido un republicano declarado (e inverosímil) que desaprobaba enérgicamente el golpe de Estado organizado por su primo en 1851, pero el autoproclamado emperador acabó ganándose su favor.

El penúltimo día de 1869, un periódico corso leal al régimen publicó una carta de Pierre Bonaparte defendiendo a su tío (el primer Napoleón) de los ataques de un diario republicano radical llamado *La Revanche*. La carta de Pierre Bonaparte tildaba al personal de *La Revanche* de cobarde y traidor. En respuesta, aliados de la plantilla de *La Revanche* en *La Marseillaise*, un periódico republicano de París dirigido por Paschal Grousset y Henri de Rochefort, exigieron una compensación. Grousset envió a dos subalternos, uno de ellos Victor Noir, a la casa de Pierre Bonaparte cerca del bois de Boulogne, donde entregaron al príncipe la carta de Grousset y lo retaron a un duelo. El príncipe se negó y los trató como meros «sirvientes». Ante las protestas de Noir, hubo una refriega en la que uno de los dos (los hechos no estaban claros) abofeteó a su adversario con un guante, tras lo cual Pierre Bonaparte mató a Noir de un disparo.

Cuando la prensa se hizo eco de la noticia del asesinato, el revuelo fue enorme. Rochefort, exdirector de *La Lanterne*, un periódico

republicano de corte radical que había sido prohibido, y más tarde fundador de *La Marseillaise*, pronunció un airado discurso y el socialista revolucionario Louis-Auguste Blanqui encabezó una protesta que era prácticamente obligatoria para todo republicano. Al cortejo fúnebre asistieron cien mil personas, la muestra más clara de oposición al régimen de Napoleón III que se había producido hasta la fecha. Eso entusiasmó a Édouard, máxime cuando sus últimos intentos de protesta habían fracasado.

Los hechos aún eran recientes cuando Édouard vio a Duranty en el café Guerbois. El café tenía dos salas largas y diáfanas. Las paredes de la primera eran blancas con adornos dorados y el espacio parecía más amplio gracias a la presencia de varios espejos. La segunda sala tenía techos bajos y siempre estaba cargada de humo. Largas hileras de columnas obstruían la visión de los clientes, que aparecían y desaparecían mientras jugaban al billar en una de las cinco mesas alineadas o descansaban en los bancos.

Édouard se acercó a Duranty y le golpeó con el guante, tras lo cual ambos, siguiendo la costumbre (aunque con escasa convicción), se retaron a un duelo. Tras designar a Zola como su segundo, Édouard pasó el día previo recorriendo la ciudad en busca de unos zapatos adecuados. «Ni te imaginas los apuros que pasé para encontrar unos zapatos anchos que me resultaran cómodos», escribió a Antonin Proust. Finalmente, encontró unos en el passage Jouffroy, pero bromeaba con que su preocupación era que las suelas fuesen tan elásticas que sus estocadas pasaran por encima de la cabeza de Duranty. El duelo, una chapuza llena de torpezas y estrépito de metal, fue honorablemente cancelado cuando Duranty recibió un leve golpe en el pecho. Un atisbo de remordimiento animó a Édouard a regalarle los zapatos a Duranty, pero no eran de su número y al momento se echaron a reír por lo absurdo de la situación.

Por aquel entonces, Édouard se mostraba optimista con el panorama político en general. Cuando menos, estaba teniendo lugar una reforma liberal importante y, en poco tiempo, incluso podrían ver un cambio de régimen. En el otoño de 1868, Proust le había presentado a Léon Gambetta en el café de Londres y ambos habían

congeniado. Gambetta era joven pero sin duda brillante. También era, como Édouard, una compañía agradable y su entusiasmo por la causa republicana era contagioso.

Édouard también empezaba a sentirse reivindicado en sus actividades artísticas. Tener una alumna había sido bueno para su ego; llevaba casi un año enseñando a Gonzalès. Mientras tanto, Zola le había dedicado su última novela, *Madeleine Férat*, lo cual era un cumplido notable. Y Édouard sabía que en el siguiente Salón se expondría un retrato grupal de Fantin-Latour, concebido como tributo a su influencia en el círculo de pintores progresistas de la década de 1860. El cuadro de Fantin mostraba a Manet sentado ante su caballete, un maestro rodeado de estudiantes que lo admiraban. En este caso, los acólitos eran Otto Scholderer (un seguidor alemán de Courbet que recientemente había centrado su atención en Manet), Pierre-Auguste Renoir, Zacharie Astruc (el crítico, artista y poeta), Émile Zola, Edmond Maître, Claude Monet y Frédéric Bazille.

Consciente de que su nombre empezaba a tener cierto peso y de que por fin se reconocía su originalidad, Édouard redobló sus esfuerzos para alterar la composición del jurado del Salón e intentar que fuese menos conservador y más propicio a los nuevos pintores. Escribió manifiestos y envió cartas a cualquiera sobre quien pensara que podría influir. Ya no era un inconformista solitario, sino el líder oficioso de una nueva escuela, una nueva forma de pensar. La gente empezaba a cambiar de parecer.

Frédéric Bazille, uno de los protegidos más excepcionales de Manet, era desmesuradamente alto. En un cuadro de su estudio que pintó a principios de 1870 se aprecia cómo se elevaba casi monstruosamente sobre sus amigos. Pícaro, desenfadado y pensado para un público exclusivo, el lienzo fue la respuesta de Bazille a *Un taller en el Batignolles*, el homenaje a Manet que Fantin-Latour estaba pintando simultáneamente para el Salón. De hecho, Bazille trabajó en su cuadro más privado entre las sesiones para Fantin. Pero su retrato de grupo es diferente, ya que versa tanto sobre el estudio como sobre sus ocupantes. El ambiente de la amplia sala es

magníficamente informal, como el de una agradable casa compartida por universitarios que en este caso estaban escribiendo un nuevo y brillante capítulo de la historia del arte. Incluye un piano, un sofá rosa, un sillón rojo, una estufa y un caballete, todo dispuesto despreocupadamente alrededor de una sala espaciosa con el suelo liso y gris. En el otro extremo del estudio, un ventanal enorme, casi la mitad del cual está tapado por una cortina negra semitranslúcida, deja entrar la luz gris parisina. Más de una docena de cuadros, enmarcados y sin enmarcar, y muchos (dolorosamente) rechazados por el Salón, están colgados en la pared o apilados en un rincón. La figura de la derecha, que toca el piano bajo un bodegón sin enmarcar de Manet, es Edmond Maître, el querido amigo de Bazille. No está claro quiénes son las figuras del extremo izquierdo, pero probablemente se trate de Renoir (con quien Bazille compartía el estudio) y Monet (que era amigo de ambos). Al lado del caballete situado al fondo de la sala, se encuentran Astruc, a quien Manet había pintado en 1866, y Manet, el único del grupo que lleva sombrero, de lo que se desprende que acaba de aparecer, como un profesor visitante que se digna a compartir su ingenio y sabiduría, pero que tal vez no se quede mucho tiempo.

La sexta figura, que oculta casi por completo el cuadro enmarcado en el caballete, es el propio Bazille. Pese a estar ligeramente apoyado en el marco del lienzo y tener una pierna en la base del caballete, les saca más de una cabeza a Astruc y Manet. La pintura que vemos en el caballete es suya. Pero, según Bazille, no fue él quien se pintó en el estudio, sino Manet. Simplemente, cogió los pinceles de Bazille delante de todos los demás y, en un gesto que Bazille no interpretó como condescendencia, sino como una señal de amistad y estima, pintó la figura delgaducha, incorporando así a Bazille a su círculo de amistades.

El cuadro del estudio de Bazille era a la vez una protesta sutil y una promesa de lealtad a Manet, un guiño al pequeño grupo de pintores esforzados que se inspiraron en su ejemplo. Su estudio, el quinto en otros tantos años, se encontraba en la rue de la Condamine, en el

barrio de Batignolles, cerca de la casa y el estudio de Édouard y del café Guerbois. Recientemente, Bazille había empezado a frecuentar el Guerbois junto con sus amigos Monet, Cézanne y Renoir, aunque estos lo hacían de manera más intermitente. Todos se sentían un tanto impresionados por Manet.

A principios de 1870, Bazille acababa de cumplir veintiocho años, Renoir estaba a punto de cumplir veintinueve y Monet había cumplido esa misma edad el noviembre anterior. Ninguno de esos futuros «impresionistas», como se darían a conocer, tenía claro adónde iba o cómo proceder. Sabían que no querían pintar como Alexandre Cabanel, Jean-Léon Gérôme, Meissonier, Bouguereau o los otros artistas que cosechaban aplausos (y un mercado boyante) en el Salón pintando impecables desnudos de fantasía y escenas históricas detalladas, y creando ilusiones de tridimensionalidad con cambios imperceptibles de tono y reflejos exquisitamente modulados. Todo eso les parecía edulcorado, artificial y por completo desfasado. Lo que les interesaba a ellos era la luz y cómo caía sobre los cuerpos y las cosas. Mientras que los artistas que prosperaban en el Salón ejercían un control absoluto sobre las circunstancias esmeradamente gestionadas de su estudio, Bazille y sus amigos querían sacar los caballetes al exterior y dejar entrar la luz natural en sus cuadros para mostrar personas y paisajes tal como los veían unos ojos sinceros e imparciales.

Sus dos modelos a seguir eran Courbet y Manet. Ambos se oponían a la influencia opresiva del régimen imperial en las artes y, aunque de formas distintas, ofrecían ejemplos de cómo salir adelante frente a la hostilidad. Al igual que Manet, esos pintores más jóvenes también admiraban a Delacroix, fallecido en 1863. (Años antes, Fantin-Latour había pintado *Homenaje a Delacroix*, un retrato grupal que incluía a Manet, Duranty, Whistler y Baudelaire). Pero también adoraban los paisajes de Camille Corot y Charles-François Daubigny. Estaban atentos a las lecciones que brindaban esos pintores más longevos sobre la luz, el color, el movimiento y las pinceladas, pero querían ir más allá. Así pues, utilizaban paletas llamativas y un toque ligero y eficaz, reduciendo al mínimo los tonos sutiles e intermedios que requería el modelado convencional. De esa

manera, los productos acabados parecían vívidos pero comparativamente planos, como un paisaje visto con un solo ojo. Por ahora, dado que aspiraban a ser incluidos en el Salón, seguían elaborando sus cuadros en el estudio, pero querían preservar e incluso enfatizar la luz y el ambiente que habían documentado en el exterior.

Por tanto, el cuadro del estudio de Bazille llevaba implícita una pequeña ironía. Él y sus amigos en realidad querían salir de esos estudios, lograr que sus lienzos transmitieran al mundo una respuesta más veraz y sin filtros. Por supuesto, no siempre tenían claro cuándo sus esfuerzos podían considerarse terminados y aptos para su exposición pública y cuándo no superaban el nivel de bocetos. Y mientras ese interrogante siguiera ahí, era poco probable que el jurado del Salón se tomara en serio sus proyectos más audaces. Eso suponía un problema; las galerías comerciales eran muy escasas, por lo que el éxito en el Salón seguía siendo la única forma realista de labrarse una reputación que propiciara ventas y una carrera sostenible.

El conservadurismo del *establishment* artístico no era solo una cuestión estética, sino que se mezclaba con la situación política general. Casi todos los pintores del círculo de Manet eran republicanos. Y como sus pocos defensores en la prensa —gente como Zola y Duranty— también eran en su mayoría republicanos fervientes que trabajan para publicaciones abiertamente republicanas (muchas de ellas sometidas a censura), el *establishment* artístico asociaba inevitablemente a esos nuevos pintores con la oposición al régimen de Napoleón III.

En la primavera de 1865, como para demostrar su devoción a Manet y a la luz natural, Claude Monet decidió pintar un enorme cuadro «manifiesto» que titularía *El almuerzo sobre la hierba*, un guiño deliberado al escandaloso cuadro de Manet expuesto en el Salon des Refusés dos años antes. Pero mientras que el cuadro de Édouard, el cual mostraba a Victorine Meurent desnuda entre dos hombres vestidos, era sin duda ficticio, *El almuerzo sobre la hierba* de Monet

era claramente naturalista. En él aparecían hombres y mujeres jóvenes vestidos a la moda (la figura del extremo izquierdo es Bazille) disfrutando de un pícnic en un claro del bosque. No obstante, estaba pintado tan toscamente y con tan poca atención a los detalles del modelado y la expresión facial que hizo dudar a muchos del buen criterio de Monet. Courbet también estaba entre los comensales retratados por Monet. Tal vez deseoso de ver el alcance de su influencia en la generación más joven, fue al estudio a inspeccionarlo y su respuesta fue positiva. Pero, en ese momento, Monet estaba tan arruinado que se vio obligado a dejar a medias el cuadro. Ante la imposibilidad de pagar el alquiler, se lo ofreció a su casero como garantía. Cuando lo recuperó más adelante, se hallaba en tan mal estado que lo cortó para intentar salvar al menos la sección principal.

Durante su visita al estudio compartido, Courbet también encontró un momento para ofrecer unas palabras de aliento a Frédéric Bazille. Este provenía de una familia protestante y acomodada de Montpellier, en el sur de Francia. Su padre era agrónomo y viticultor (en 1868 fue uno de los descubridores de la filoxera) y su madre, música aficionada. La casa contigua a la de sus padres era propiedad de Alfred Bruyas, el industrial y coleccionista que desde hacía tiempo era defensor de Courbet. Cuando Bazille, aún adolescente, vio la colección de Bruyas en los salones del Hôtel Plantade, la obra que más le llamó la atención fue *El encuentro*, de Courbet. El cuadro —también conocido como *Bonjour, monsieur Courbet*— representa el encuentro casual, en una curva de una carretera rural, de Courbet, Bruyas y su sirviente Calas. Lo interesante del encuentro —y de la decisión de pintarlo— es que Courbet se considera socialmente a la par con el adinerado industrial. Vestido con camisa blanca y pantalones azul claro, Courbet lleva a la espalda un caballete plegable y todo lo necesario para pintar directamente del natural. Su confianza —su tempestuosa capacidad para presentar la pintura como una noble empresa— fue parte de lo que atrajo a Bazille a dicha disciplina. Pero también se sentía embriagado por lo que describió como el «encanto de la luz» y la «llama del regocijo» de la pintura. Cuando más tarde empezó a

pintar, el reto de mostrar figuras creíbles bajo la luz exterior (a diferencia de los efectos lumínicos urdidos en el estudio) se convirtió en su principal obsesión.

Los padres de Bazille querían que fuese médico, pero su interés por la materia, que nunca había sido muy grande, se desvaneció y en 1862 los convenció de que le permitieran trasladarse a París para compaginar el arte con sus estudios de medicina. A partir de entonces, todo sucedió con una rapidez desconcertante. Se incorporó al taller del pintor Charles Gleyre, entre cuyos alumnos ya estaban Renoir y Alfred Sisley. Cuando Monet se unió a ellos al año siguiente, él y Bazille se hicieron muy amigos. Fueron juntos a Fontainebleau —famoso por ser el territorio de los paisajistas de Barbizon— y la primavera siguiente viajaron a Normandía. En ese momento, Bazille seguía dudando sobre sus estudios de medicina, a pesar de que Monet le insistía en que se dedicara en serio a la pintura. Pero, a finales de 1864 —que también fue el año en que conoció a Manet—, Bazille y Monet estaban compartiendo estudio. Bazille pintó el interior nada más mudarse e incluyó en las paredes versiones libres de los últimos cuadros de Monet.

Bazille regresaba periódicamente a la propiedad de su familia en Méric, situado a las afueras de Montpellier. Sentía tanto apego por el paisaje que le rodeaba como Courbet por la región del Franco Condado. Y, de forma paulatina, la brillante luz del sol provenzal fue colándose en sus lienzos. Los pacientes y cariñosos padres de Bazille siguieron financiando a su hijo y esperando cualquier noticia de que había tenido éxito. Sabía que el jurado del Salón tenía la potestad de justificar su decisión de dedicarse al arte y abrirse un camino profesional viable, y también sabía que sus padres lo entendían. El problema era que, año tras año, tanto él como Renoir y Monet veían rechazadas sus mejores iniciativas.

La frustración iba en aumento. En 1867, cuando el jurado del Salón rechazó a casi todos los futuros impresionistas y Manet y Courbet inauguraron exposiciones individuales independientes, Bazille se hartó. El proceso de selección mediante un jurado le parecía arbitrario y humillante. No solo estaba cansado por él mismo (la continua dependencia de sus padres era un motivo de vergüenza

cada vez mayor), sino también por sus amigos; Monet necesitaba dinero desesperadamente y la situación de Renoir no era mucho más halagüeña. Sin duda, Manet también merecía algo mejor que ser objeto de insultos y rechazos permanentes.

Así pues, Bazille pidió abiertamente una revisión del sistema. Argumentó que, como mínimo, debería repetirse el Salon des Refusés de 1863. De ese modo, el público tendría la oportunidad de juzgar por sí mismo la calidad de las obras rechazadas. En su defecto, le escribió Bazille a su madre, él y sus amigos podían organizar una exposición propia y completamente independiente del Salón.

Ese verano, animado por la sensación de que las cosas estaban llegando a un punto crítico, Bazille decidió seguir el ejemplo de Monet y embarcarse en un cuadro que funcionaría como su propio «manifiesto». El lienzo resultante mostraba a once miembros de su familia reunidos bajo un gran árbol en la terraza de Méric. La luz diurna de la Provenza inunda el cuadro, que parece emitir un vapor invisible perfumado con romero y lavanda. Algunas de las once figuras son un tanto rígidas, pero a la vez sólidas y vivaces. Sin duda, Bazille estaba avanzando en su ambición de construir a partir de la inspiración que había supuesto *El encuentro* de Courbet. Cuando volvió a París con su amigo Edmond Maître en el otoño de 1867, ambos se instalaron en el estudio de la rue de la Condamine. Eso situó a Bazille más cerca de Manet y de la influencia del círculo del café Guerbois. Pero «mamá no debe preocuparse —escribió a su hermana—. Batignolles es un barrio tranquilo donde la vida es más barata que en el centro de París».

Luego llegó el Salón de 1868. Para sorpresa mayúscula de Bazille, *Retrato de una familia* fue aceptado junto con otro de sus cuadros, una naturaleza muerta consistente en una maceta con flores, y no tardó en darles la noticia a sus padres. Pero su amigo Monet, a quien habían aceptado una obra y rechazado otra, seguía teniendo dificultades. Ante la hemorragia económica, no parecía capaz de encontrar comprador para ninguno de sus trabajos. Camille, su compañera, acababa de dar a luz a su hijo Jean, en cuyo bautizo Bazille ejerció de padrino.

Los nuevos pintores seguían luchando y, como si quisieran dejar constancia de su camaradería para la posteridad, se pintaban a menudo unos a otros. Bazille hizo retratos íntimos e informales de Monet, Renoir y Maître. Renoir, por su parte, pintó a Bazille sentado despreocupadamente ante un lienzo, y luego a la novia de Maître, mientras que Bazille pintó a Lise Trehot, la amante de Renoir, enfundada en un vestido norteafricano y atándose una faja a la cintura. En 1869, año en que *El balcón* de Manet debutó en el Salón, Bazille volvió a presentar varias obras, pero se mostró sumamente decepcionado cuando solo aceptaron *Vista del pueblo*. Además, su ubicación no era buena —lo colgaron en un lugar muy alto—, aunque Berthe Morisot se fijó en el cuadro mientras sorteaba a las multitudes en la inauguración. «El gran Bazile [sic] ha creado algo que me parece realmente bueno —le escribió a Edma—. Es una chica joven con un vestido de color muy claro sentada a la sombra de un árbol y se ve un pueblo al fondo; la luz del sol es muy intensa. Intenta hacer algo que nosotros hemos intentado muchas veces: retratar a una figura al aire libre. En esta ocasión, creo que lo ha conseguido».

A finales de la década, Bazille se había convertido en un habitual del café Guerbois. Lleno de entusiasmo y más productivo que nunca, se sentía más hechizado por Édouard y empezó varios cuadros que eran auténticos homenajes a su nuevo amigo y mentor. Primero vino *El taller de Bazille*, en el que Édouard había realizado una aportación pícara pero afectuosa. Al mismo tiempo, durante el invierno de 1870, Bazille elaboró un lienzo orientalista de exuberante sensualidad titulado *El aseo*. (En la pared de *El taller de Bazille* aparece un boceto inacabado y sin enmarcar). A primera vista, *El aseo* parecía una fantasía orientalista pintada a la manera de artistas predilectos del Salón como Gérôme. Pero Bazille había atenuado la impecabilidad fotográfica de Gérôme con un naturalismo relajado y erotizado que bebía directamente de la *Olympia* de Manet. A continuación, creó dos cuadros que representaban a la misma modelo negra que aparece en *El aseo*, esta vez colocando flores en

un jarrón. El cuadro también era un guiño explícito a Manet; las peonías, como Bazille sabía, eran la flor favorita de Édouard.

Aunque su obsesión con Édouard iba a más, la relación entre este y Bazille mostraba algunas señales de tensión. Desde que trabaron amistad, Bazille había ayudado económicamente a Monet, prestándole dinero, comprando sus cuadros y pagando el alquiler del estudio. Pero ahora Monet tenía un hijo pequeño y estaba en la ruina. Intentaba hacer cosas sobre el lienzo que lo diferenciaran de Manet y Courbet, y, por extensión, de Bazille. Mientras que a Bazille, con todo su amor por la luz natural, le interesaba más plasmar figuras humanas estables y sólidamente dibujadas en el paisaje, Monet se inclinaba por algo diferente. Él quería encontrar formas de capturar la naturaleza esquiva de la luz. Las poses y expresiones de las figuras humanas, en caso de que aparecieran, tenían cada vez menos relevancia para él. En el verano de 1869 había ido a Bougival con Camille y el pequeño Jean para poder trabajar al aire libre junto a Renoir. Ambos llevaron sus caballetes a un lugar llamado La Grenouillère («el estanque de las Ranas»), una isla flotante situada en un tramo del Sena justo al oeste de París, entre Bougival y Chatou.

La Île de la Grenouillère contaba con un restaurante y un servicio de alquiler de barcos y estaba unida por pasarelas a una isla aún más pequeña y perfectamente redonda apodada el Camembert, en la cual había un solo árbol. La Grenouillère era popular entre los más jóvenes. Una década después, Guy de Maupassant hablaría de ella en su relato *Femme fatale*. En verano, escribió, el calor podía ser sofocante en aquella «rama muerta» del Sena, donde la corriente se movía con lentitud. En el parque contiguo se divisaban «mujeres pechugonas con el pelo decolorado y la cintura estrecha, vestidas de punta en blanco, con los labios rojo sangre y lápiz de ojos negro». Los clientes del restaurante veían pasar a las parejas en pequeñas barcas alquiladas y el aire olía a bebidas derramadas, a perfume barato y a talco. El lugar, escribió Maupassant, «apestaba a vicio, a corrupción y a la escoria de la sociedad parisina». Quienes se daban cita allí eran «tramposos, estafadores y trileros de pacotilla» que «se mezclaban con otros delincuentes y especuladores de poca monta,

diletantes de dudosa ocupación, defraudadores, proxenetas y chantajistas». Maupassant sin duda exageraba por efectismo literario, pero La Grenouillère no era el escenario elegante y decoroso que creen los aficionados más sentimentales del impresionismo.

Monet y Renoir se sentían embriagados por la combinación del hermoso entorno fluvial y el ambiente desenfadado. Sentados uno al lado del otro mirando al Camembert desde la orilla del río, quedaron hipnotizados por cómo el agua parecía fragmentar la luz. Para transmitir el efecto de las ondulaciones que reflejaba la luz en diferentes ángulos, aplicaron la pintura en trazos pequeños y entrecortados, un color opuesto junto al otro, y plasmaron las figuras sobre la plataforma con forma de queso con unas pocas pinceladas aparentemente despreocupadas. Después, sin tener claro lo que había hecho, Monet describió el cuadro como una mala *pochade*, un boceto inconcluso y ejecutado apresuradamente. (Por entonces pintó una obra más grande y mejor resuelta sobre el mismo tema, pero se perdió durante la Segunda Guerra Mundial). Sin embargo, al representar el mundo físico como luz coloreada y disgregada en unidades separadas, y no como un espacio modelado meticulosamente, los dos artistas habían inventado el impresionismo.

5
EL SALÓN DE 1870

En 1870, una tremenda energía agitadora, como si fuese agua en ebullición, parecía animar y acelerar las actividades de los futuros impresionistas. Estaba naciendo una nueva forma de pintar. Monet y Renoir siguieron trabajando a orillas del Sena, al oeste de París. Bazille, entretanto, había perdido la paciencia con el Salón y prometió no volver a presentar trabajos al jurado. En lugar de eso, decidió reavivar el plan con el que soñaba desde hacía dos años: crear una exposición independiente. Una docena de artistas con talento, dijo, estaban con él y habían decidido alquilar un local en el que celebrarían una exposición sin jurado.

El plan de Bazille podría haberse convertido fácilmente en la primera muestra impresionista, pero las circunstancias lo impidieron; cambió de parecer y, de hecho, presentó una última obra al Salón. Al final, la exposición independiente que proponía no tuvo lugar hasta 1874, cuando llevaba más de tres años muerto.

Mientras Édouard deambulaba por la ciudad y jugueteaba con su retrato de Eva Gonzalès, una apenada Berthe retocó los cuadros que quería presentar al Salón de 1870. Uno de ellos era un doble retrato de Edma sentada al lado de su madre. Era un cuadro notable, pero, al acercarse la fecha límite para la presentación de candidaturas, se vio abocada a un estado de confusión: Puvis de Chavannes le dijo que la cabeza de madame Morisot estaba mal y, siguiendo su indicación, decidió rehacerla. Pero, cuando lo invitó a que viera el resultado, dijo que estaba demasiado ocupado y le ofreció cumplidos

insulsos y consejos gratuitos y generalizados («Pon acentos en la cabeza»). Berthe no era especialmente vulnerable a la opinión de Puvis. («Hasta ahora, ningún gran infortunio», le escribió a Edma). No obstante, entonces, «cansada y desconcertada», hizo una visita al estudio de Édouard. Era sábado, poco antes de que venciera el plazo de presentación, y Édouard le preguntó cómo le iba. «Al verme dubitativa, me dijo con entusiasmo: "Mañana, cuando haya enviado mis cuadros, iré a ver los tuyos y puedes ponerte en mis manos. Te explicaré lo que hay que hacer"».

Los complicados sentimientos de Berthe por Édouard se superponían a las inseguridades sobre su cuadro. Este en particular le había dado muchos problemas y su ansiedad se veía acentuada por los celos que le causaba la relación de Édouard con Eva Gonzalès. Pero él no parecía darse cuenta y lo que hizo a continuación fue tan doloroso para Berthe que cargó con ello durante años.

Tal como había prometido, un Édouard lleno de confianza y buen ánimo pasó por casa de los Morisot a eso de la una. Los dos pintores fueron al estudio de Berthe, situado en la parte trasera, y se ubicaron frente al caballete que sostenía el cuadro. Al principio, Édouard se mostró positivo y dijo que la obra le parecía «muy buena», pero, en su opinión, la parte inferior del vestido no funcionaba. Antes de que Berthe pudiera decir nada, él cogió sus pinceles e incluyó «algunos acentos». Cuando Manet retocó *El taller de Bazille*, este se lo había tomado como una señal de amistad, pero Berthe se hallaba en una situación distinta y no se esperaba lo que vino después. Las pinceladas estaban «muy bien», le dijo a Edma, pero entonces comenzaron sus desdichas.

«Cuando empezó, nada pudo detenerlo; de la falda pasó al busto, del busto a la cabeza y de la cabeza al fondo. Contó mil chistes, se rio como un loco, me entregó la paleta y luego volvió a cogerla. Finalmente, a las cinco de la tarde habíamos hecho la caricatura más bonita jamás vista». El carretero, cuyo cometido era llevar el cuadro acabado al jurado del Salón, estaba esperando frente al estudio, así que Édouard le pidió a Berthe que lo pusiera en la carretilla y esta partió. «Y ahora me siento confusa —escribió—. Mi única esperanza

es que me rechacen». Su madre, añadió, estaba «extasiada» y todo le resultaba muy divertido, pero a ella le parecía «agonizante».

Cuando Cornélie escribió su relato de la escena a Edma, era consciente de la gravedad de lo sucedido. «Ayer parecía que [Berthe] estuviera a punto de desmayarse; está triste y me preocupa. Su desesperación y descontento eran tan grandes que solo podrían atribuirse a una condición mórbida. Además, me dice a cada minuto que va a caer enferma. El último día trabajó tanto que no veía y, al parecer, yo empeoré las cosas al decirle que las mejoras que había hecho Manet en mi cabeza me parecían atroces. Cuando la vi en ese estado, y cuando insistió en que preferiría estar en el fondo del río antes que enterarse de que el cuadro había sido aceptado, pensé que estaba haciendo lo correcto al pedir su devolución. Lo he recuperado, pero ahora nos encontramos ante un nuevo dilema: ¿no se ofenderá Manet? Pasó toda la tarde del domingo creando ese bonito desastre y se encargó él mismo de entregárselo al carretero. No podemos decirle que la obra no llegó a tiempo, ya que iba acompañada del pequeño boceto de Lorient [Berthe también había presentado un segundo cuadro, un retrato de Edma pintado en Lorient]. Sería pueril —añadía Cornélie— contarle esto a nadie excepto a ti; pero tú sabes que aquí la cosa más irrelevante cobra proporciones trágicas debido a nuestras disposiciones nerviosas y febriles, y Dios sabe que yo he sufrido las consecuencias. Esos altibajos constantes hacen imposible recomponerse».

El Salón de 1870 —último del Segundo Imperio— dio comienzo y, después del tardío cambio de opinión de Berthe, incluyó sus dos cuadros. La exposición era enorme y los artistas solo podían presentar dos obras, como ocurría desde 1863. Entre los nuevos pintores, no solo fueron aceptados los trabajos de Morisot, sino también los de Degas, Manet, Renoir y Sisley. *El aseo* de Bazille fue rechazado, pero, felizmente para él, *Escena de verano* sí que fue incluido. Era una obra grande y cuadrada de un metro y medio de lado. Los estudiosos creen que probablemente se inspirase en una

descripción de unos jóvenes bañándose al sol que aparece en *Manette Salomon*, una novela de los hermanos Goncourt publicada en 1867. Pero Bazille, como había hecho Degas con anterioridad, tomó prestadas las poses de los jóvenes de cuadros renacentistas de Andrea Mantegna y Sebastiano del Piombo, y los resultados son dispares; los cuerpos de los bañistas resultan torpes, pero la luz lo inunda todo. No se había visto nada igual en el Salón.

Ese año, el jurado concedió el primer premio a Tony Robert-Fleury por *El último día de Corinto*, una obra exquisitamente acabada que recordaba a un friso y en la cual aparecían mujeres desesperadas y semidesnudas en la ciudad de la antigua Grecia, conquistada y destruida por el ejército romano en el año 146 a. C. Una columna de humo negro (que pronto se convertiría en algo habitual en el centro de París) domina el fondo. Pero la principal atracción, el cuadro que cautivó la imaginación de todo el mundo, era un retrato muy distinto. Fue pintado por Henri Regnault, un apuesto artista de veintiséis años, con una barba larga y puntiaguda y un cabello que se enroscaba formando ondas apretadas y relucientes. En 1866 Regnault había ganado el Gran Premio de Roma, un galardón prestigioso y sumamente competitivo que le sirvió para costearse varios años de estudio en la Academia Francesa de Roma. (Manet y Degas habían intentado hacerse con el premio, aunque sin éxito). Pero, en lugar de viajar tan solo a Italia, tal como dictaba la tradición, obtuvo permiso para utilizar los fondos del premio para ir a España y el norte de África. Regnault mantenía buena relación con la escultora Marcello, una amiga de Berthe. Ambos pertenecían al círculo de la princesa Eugenia, esposa de Napoleón III, y eran invitados habituales a la casa del estadista Adolphe Thiers. Recientemente, ambos artistas habían representado a un jefe abisinio negro, Marcello en forma de busto esculpido y Regnault en formato pictórico. La versión de Marcello fue aceptada en el Salón de 1870. Pero, aquel año, lo que captó la atención de todos fue el cuadro que hizo de otro modelo, en este caso femenino.

Trabajando en la Villa Médici de Roma, Regnault se había propuesto crear un sencillo estudio de retrato a partir de Maria-Veronica-Concetta Latini, otra modelo que compartía con Marcello. Al

principio, Regnault ubicó a Latini, con el pelo negro azabache, sonriente y ligeramente desaliñada, sobre un fondo rojo. Siguiendo la moda orientalista, la engalanó con joyas y una falda translúcida bordada en oro. A medida que avanzaba el cuadro, decidió ampliarlo en dos ocasiones. Y, en un último giro, cambió el fondo rojo por un dorado suntuoso, lo cual creaba un efecto abrumador de amarillo saturado. Acentuando el orientalismo con una piel de leopardo colocada sobre una alfombra tribal, también amplificó el erotismo al dejar entrever los muslos de la modelo a través de la falda translúcida, y, en un toque que recuerda a *Olympia*, mostró el pie izquierdo de Latini desprendiéndose de su zapatilla negra.

Casi como una ocurrencia de última hora, Regnault tituló el cuadro *Salomé* y, aunque al menos otros cinco pintores (entre ellos Puvis de Chavannes) expusieron interpretaciones de la historia bíblica de Salomé en la misma edición del Salón, hubo un asombro generalizado ante esa obra. «Esta fantástica *Salomé* —escribió el crítico Paul de Saint-Victor— hechizó a todo París». Gautier (otro crítico, famoso por acuñar el concepto «el arte por el arte») lo calificó de «mágico», «una sinfonía en amarillo mayor». «*Salomé* —escribió— brilla, reluce, se funde en la luz, deslumbra». La *Salomé* de Regnault había sido modelada de manera más convencional que las figuras de la obra de Manet, pero el cuadro rezuma el mismo aire de fantasía. La sonrisa socarrona e íntima de Latini no es un intento de veracidad bíblica, sino una ficción consciente, como las representaciones que elaboró Manet en la década de 1860 de Victorine Meurent con diferentes atuendos. Al espectador no solo se le permite, sino que se le anima a percatarse de que la modelo Latini se ha vestido en el estudio del artista. La carga erótica —la cuestión de su relación con el artista real (en contraposición a un rey Herodes imaginado)— es menos implícita y, por eso, más tentadora.

Se hablaba mucho del propio Regnault. Era, decían, «bello como Apolo y fuerte como Hércules», además de «músico, cantante de arias venecianas, experto en atletismo [y] adorado por todas las mujeres». «El público está entusiasmado con este héroe cubierto de gloria que pinta carne y tela con la maestría de Velázquez», escribió Jacques-Émile Blanche. Corría el rumor de que *Salomé* ya había sido

«adquirido por un coleccionista millonario por una suma fantástica. ¿Veinte mil francos, tal vez? Es inimaginable». De hecho, Regnault se había comprometido poco antes, pero eso no detuvo las especulaciones. Su prometida, Geneviève Breton, relataba en su diario que, estando frente a *Salomé* en el Salón, fue abordada por un desconocido. «¿No ha oído lo que dicen por ahí? —le preguntó—. Quiere casarse con esa fea y vulgar Salomé, la obsesión de un pintor. La conoce desde que llegó a Roma y está loco por ella».

Los nuevos pintores pasaron el verano de 1870, que fue inusualmente caluroso, pintando, confraternizando y discutiendo con las autoridades. Bazille volvió a la casa familiar de Méric. Monet se casó con Camille Doncieux a principios de junio, con Courbet como testigo. Zola había contraído matrimonio en primavera. Berthe seguía soltera, pero había vencido suficientemente su sopor como para pintar *El vestido rosa*, que a primera vista era un sencillo retrato de Marguerite Carré, una conocida suya. Pero *El vestido rosa* era engañosamente radical y constituye un giro decisivo hacia lo que vendría en llamarse «impresionismo». El trazo de Berthe era extremadamente ligero —el tejido del lienzo es aún visible en algunos lugares— y había eliminado casi por completo los medios tonos y las sombras, como si se tomara a pecho la insistencia de Manet en que, para él, como dijo John Rewald, «la luz aparecía con tal unidad que un solo tono bastaba para transmitirla y, aunque en apariencia resultara burdo, era preferible pasar bruscamente de la luz a la sombra que acumular cosas que el ojo no ve y […] debilitan la fuerza de la luz».

Siguiendo su propio consejo, e inspirándose en la reciente llegada a las galerías del Louvre de un bodegón de Chardin consistente en un *brioche*, Édouard pintó dos bollos deslumbrantes. En cuadros como esos parecía ofrecer su mejor versión, con un trazo extraordinariamente seguro, y daba rienda suelta a su naturaleza sensual y hedonista. Vio mucho a Berthe durante el verano y, dieciocho meses después de las prolongadas sesiones para *El balcón*, la convenció de que volviera a posar para él, esta vez sin

acompañante. El resultado fue uno de sus mejores retratos. *Reposo*, como lo tituló, muestra a Berthe relajándose en un mullido sofá con un gran grabado japonés de Utagawa Kuniyoshi colgado detrás. Berthe está ligeramente inclinada a la izquierda, apoyándose en el codo. Tiene los brazos, que se estrechan hasta culminar en unos dedos esbeltos, extendidos a ambos lados, y en la mano derecha sostiene un abanico cerrado. Lleva un vestido blanco y parece físicamente relajada. No obstante, la pose parece un tanto insostenible, por lo que el cuadro se antoja muy volátil, alimentado por una energía erótica que roza lo inapropiado.

Pero, por desgracia, la problemática relación de Berthe con Édouard se había topado con otro obstáculo. En un paseo por el Salón, inaugurado en mayo, Berthe había cometido el error de presentarle a Valentine, la bella hermana de Marguerite Carré. Manet quedó cautivado al instante y no trató de ocultarlo. «Me persigue desde entonces para que la haga posar en su estudio —le escribió Berthe a Edma—. No me apasiona la idea que digamos, pero cuando se le mete algo en la cabeza, tiene que ocurrir inmediatamente».

Carré acabó aceptando. Aquella mujer hermosa, rechoncha y de rasgos delicados, posó en el jardín de la rue Franklin con un vestido blanco en cascada, una cinta negra atada al cuello y un lazo del mismo color en el busto. En el cuadro, Tiburce, el hermano de Berthe, aparece reclinado en la hierba justo detrás de ella. Sin embargo, antes de que el cuadro estuviese terminado, la madre de Carré canceló las sesiones. Había oído hablar demasiado sobre Manet, así que el pintor tuvo que sustituir a Valentine por Edma, que había vuelto a Passy en verano. También incluyó al nuevo bebé de Edma en un cochecito. Pero imperaban las facciones de Carré (aunque algo falseadas) y el cuadro en su conjunto posee un aspecto fresco e inmaculado que, por su tratamiento de la luz exterior, por su aspecto plano, como si fuese un cartel, y por el recorte aparentemente arbitrario, lo convierte en otra obra impresionista temprana.

Mirándolo, sería imposible adivinar que en las calles situadas más allá del jardín de los Morisot, cuando los días calurosos daban paso a

noches de malestar, los ánimos empezaban a crisparse y cualquier acuerdo que hubiese existido estaba desmoronándose con rapidez.

SEGUNDA PARTE

El asedio de París

6
SE DECLARA LA GUERRA

El segundo día de 1870, el año de la caída del imperio, Napoleón III sorprendió a todos nombrando a Émile Ollivier, uno de sus opositores más acérrimos, ministro de Justicia y primer ministro *de facto*. En la década de 1860, Ollivier asistía habitualmente al salón que la familia Manet celebraba todas las semanas. Su amistad con Manet se remontaba a 1857, cuando este, su hermano Eugène y Ollivier estuvieron juntos en Italia. Los hermanos Manet le habían enseñado Venecia al parlamentario republicano y la amistad se consolidó cuando los tres se reencontraron en Florencia. En Venecia visitaron a Carlo Cattaneo, activista y filósofo que participó en la insurrección italiana contra el dominio austrohúngaro durante las revoluciones de 1848. La primera obra que presentó Manet a su nombre fue una simpática caricatura de Ollivier publicada en una revista liberal y anticlerical.

Cuando recibió la llamada de Napoleón III, Ollivier se mostró reticente, pero era más moderado que radical. Y, al igual que Manet creía que podría reformar el Salón desde dentro, Ollivier pensó que podría ser eficaz desde un cargo con influencia en el seno del régimen imperial, así que aceptó la tarea. Para Napoleón III, la entrada de Ollivier en el redil formaba parte de un plan más amplio. El emperador quería apaciguar a sus opositores republicanos, cada vez más agitados, acelerando su campaña de liberalización del año anterior. Ollivier tomó posesión del cargo a principios de 1870, irónicamente con un programa pacifista. Su objetivo era el desarme en toda Europa, lo cual era ingenuo, según el político Thiers. Aunque no era belicista, Thiers comprendía la importancia de la disuasión.

«Para hablar de desarme en el estado actual de Europa, hay que ser necio e ignorante», aseguró. Sin embargo, a finales de junio, Ollivier se mostraba optimista: «La paz no ha estado tan garantizada en ninguna otra época».

Pero, en pocas semanas, la retórica de ambos políticos se invirtió. Ollivier, como un portavoz del destino, proclamó enérgicamente la inevitabilidad de la guerra contra Prusia, mientras que Thiers estaba convencido de que el conflicto sería una invitación al desastre.

Las tensiones entre Francia y Prusia iban en aumento desde hacía años. Prusia estaba furiosa por las amenazas permanentes de Francia en el oeste y de Rusia en el este. Durante todo el siglo XIX, a pesar de las convulsiones políticas internas, Francia había sido la máxima potencia militar del continente. Pero en 1870 ese poder había disminuido. Los sistemas bélicos estaban cambiando y los militares franceses no habían seguido el ritmo. Los prusianos comprendieron antes que los franceses la importancia transformadora del ferrocarril para la movilización y concentración de fuerzas, y también habían desarrollado una artillería superior. Aunque los franceses gozaban de ciertas ventajas, incluido el nuevo y potente fusil de retrocarga Chassepot, que era más eficaz que su homólogo prusiano, en general, habían quedado rezagados.

El problema más profundo de Francia era el equivalente a la infección de una herida abierta. Se trataba de una división entre el ejército y la estructura civil que debía defender. El primer Napoleón había demostrado el poder de los ejércitos de masas, pero, después de que las convulsiones de la era napoleónica engendraran un impulso populista hacia la libertad, los ejércitos nacionales europeos se encontraron con que tenían que poner tanto empeño en sofocar las rebeliones internas como en hacer frente a las amenazas extranjeras. Cuanto más autocrático era el régimen, más pronunciada era la amenaza de una revolución. El riesgo era que las simpatías republicanas no solo enfrentaran al ejército nacional con sus civiles, sino que infectaran al propio ejército. En ese contexto, la

lealtad militar a la dinastía que ostentaba el poder adquirió un valor especial. Y, como era más fácil garantizar la lealtad de un pequeño ejército profesional que la de un ejército de masas, algunos países, entre ellos Francia, se inclinaban por permitir que sus ejércitos se redujeran e incluso languidecieran, insuficientemente financiados, apenas modernizados y aislados de la población civil.

Prusia no cometió ese error. El rey Guillermo adoraba a su ejército con especial ardor, ya que, en 1848, había sofocado una revuelta liberal en el país. Hizo todo lo posible para garantizar que su política de servicio militar universal no introdujera elementos sediciosos, sino que propiciara una unión más íntima entre el ejército y la nación. Prusia no hacía excepciones en el servicio universal, pero en Francia, Napoleón III implantó un sistema de reclutamiento por sorteo, en el que los elegidos podían pagar para que alguien ocupara su puesto. El sistema favorecía a las personas acomodadas y provocó que hombres de clase trabajadora sustituyeran habitualmente a los más acaudalados y con mejor formación académica. Los republicanos detestaban ese sistema, que veían como un «impuesto de sangre» a los pobres. Aun así, cuando se propusieron reformas, Thiers logró frenarlas. Según él, era natural que los hombres de clase baja se sintieran atraídos por el ejército. «Una sociedad en la que todos son soldados es una sociedad bárbara», afirmaba.

Sin embargo, mientras que los prusianos eran conscientes de que podían mantener el orden dentro de su ejército, Thiers sabía que Francia no podía estar tan segura de ello. Los éxitos militares franceses en Crimea, Italia y Extremo Oriente habían aumentado el prestigio del ejército de Napoleón III. Pero los soldados franceses, que eran pobres y a menudo analfabetos, sabían que podían ser llamados en cualquier momento a filas para proteger al régimen contra su propio pueblo, una idea que disgustaba a muchos.

En su complacencia, los franceses no consideraban a los prusianos una amenaza particularmente seria. Pero, en 1866, se habían visto sorprendidos por la victoria de Prusia sobre Austria en Sadowa y les preocupaban sus repercusiones para el equilibrio de poder en Europa. Esa victoria había cimentado la autoridad del general prusiano Helmuth von Moltke, un hombre estricto, autoritario y de

temperamento filosófico que generaba una lealtad extraordinaria. Bajo el mando de Moltke, Prusia estaba preparada para la guerra con Francia desde 1867. En 1870, su ejército se hallaba en plena forma.

En general, los franceses estaban al corriente de los avances del ejército prusiano. Napoleón III había intuido que el éxito en el extranjero podría aliviar muchos de sus problemas internos, así que también quería mejorar su ejército. Sin embargo, al mismo tiempo comprendía la urgencia de la reforma liberal y ambos imperativos eran incompatibles. Los liberales a los que intentaba ganarse desconfiaban profundamente de cualquier intento de potenciar el ejército por temor a que fuese utilizado, una vez más, para aplastarlos. Y muchos de los que veían la necesidad de rehabilitar el ejército francés temían que pudiera verse infectado por la izquierda radical.

En 1866 el mariscal Adolphe Niel, ministro de la Guerra de Napoleón III, había convencido al emperador de que reactivara la Guardia Nacional, un ejército de defensa formado durante la Revolución francesa y disuelto por Napoleón III tras su golpe de Estado en 1851. Fue reconstituido y dividido en dos; la parte más grande era la Guardia Nacional Móvil, un enorme ejército de reserva que podía desplegarse por todo el país. Los partidarios de Napoleón III consideraban que era una mala idea armar a tantos hombres, dado que entre ellos probablemente hubiera republicanos que tratarían de incitar al ejército contra el Gobierno. Republicanos como Favre también desaconsejaron convertir Francia «en un cuartel». Pero el mariscal Niel tenía la mirada puesta en las amenazas externas y su respuesta fue contundente: «Cuídense de convertir [Francia] en un cementerio».

Aun así, el temor de los imperialistas a una revuelta interna era real. Esa fue una de las razones de que, al tiempo que el Gobierno proporcionaba fusiles Chassepot al ejército profesional, mantuviera la Guardia Nacional —cuyos miembros pronto incluirían a Manet y Degas— en un estado caótico, sin formación e insuficientemente armado.

Una división clara entre dos partidos —republicanos y bonapartistas — podría haber conseguido que la situación en Francia fuera, si no viable, al menos legible. Pero cinco circunscripciones diferentes se disputaban la ascendencia en el país, con muchos matices intermedios, y el resultado fue una caída inexorable en la anarquía.

El primer grupo eran los bonapartistas. En el poder desde 1851, querían preservar la dinastía familiar del ilustre corso. Durante el gobierno de Napoleón III se habían logrado grandes cosas, en especial la modernización de la economía y la reconstrucción de París, pero su apoyo político estaba desintegrándose a la vez que su estado físico. Afectado de un doloroso cálculo en la vejiga, además de padecer gota, artritis, hemorroides y neuralgias, su aspecto era cada día más mortal.

No uno, sino dos grupos monárquicos competían por suplantar al emperador. Los legitimistas católicos querían reinstaurar la dinastía borbónica, derrocada en 1830. Los orleanistas, por su parte, veían la Monarquía de Julio (1830-1848) de Luis Felipe como un proyecto que ofrecía las máximas esperanzas para Francia: una monarquía constitucional estable al estilo de la británica. Thiers era el gran defensor de los orleanistas. Según sus biógrafos, las constantes advertencias, críticas y correcciones vertidas por el pequeño, elocuente y provecto estadista, con su voz aguda y estridente, socavaron la autoridad del emperador como «el agua al erosionar la piedra».

El cuarto grupo, los republicanos moderados, consideraban la Monarquía de Julio de Luis Felipe un experimento fallido y cerraron filas en torno al abogado Léon Gambetta, que era popular entre los jóvenes, sobre todo los estudiantes. Amigo, como Ollivier, de Manet, Gambetta había cosechado fama durante un juicio público celebrado a finales de 1868. Charles Delescluze, un periodista radical, fue acusado de intentar erigir un monumento a un opositor del golpe de Estado de Napoleón III en 1851. Como representante legal suyo, Gambetta lanzó un ataque apasionado a la legitimidad de Napoleón III.

El quinto y último grupo también era republicano, pero más radical. Todavía embriagados por las revoluciones de 1789 y 1848, los republicanos radicales habían actualizado el llamamiento a la *liberté*, *égalité* y *fraternité* con las críticas de clase de pensadores como Proudhon, Bakunin y, últimamente, Karl Marx. (*Das Kapital* se publicó en 1867, aunque no apareció en francés hasta 1872-1875, cuando fue editado por entregas). Entre sus líderes destacaba Louis Blanqui. Encontraron su apoyo más firme en los barrios periféricos de París, especialmente Belleville y Montmartre, y fueron aplastados con especial crueldad por Napoleón III.

En 1870, los republicanos, tanto moderados como radicales, tenían el control de los gobiernos locales, no solo en París, sino en casi todas las grandes ciudades de Francia. Aun así, el 70 por ciento de Francia seguía siendo rural, y entre esa población el apoyo a Napoleón III y el deseo de defender a la Iglesia católica seguían siendo firmes.

Una guerra parecía justamente lo que necesitaba Napoleón III. Por ejemplo, un conflicto con Prusia podría despertar suficiente fervor patriótico como para unir a las cinco circunscripciones políticas. Una victoria rápida consolidaría el prestigio del emperador, despertaría recuerdos de los triunfos de su tío y haría olvidar la vergüenza de la reciente debacle en México.

Así que había una lógica, aunque su fundamento fuera cínico. De hecho, Napoleón III no se dejó convencer por esos pensamientos, pero su esposa, Eugenia, estaba a favor de la guerra, más aún porque el oscuro incidente que ocasionó el conflicto posterior implicaba a su España natal. El trono español había quedado vacante y propusieron a un tal príncipe Leopoldo para ocuparlo. Eso alarmó a Francia, ya que Leopoldo era miembro de los Hohenzollern-Sigmaringen, la familia real de Prusia. Francia veía en la vacante una oportunidad para ampliar su influencia en España, y tener a un prusiano en el trono no solo frenaría esa ambición, sino que desestabilizaría el precario equilibrio de poder europeo. Así pues,

Francia protestó con tal vigor que, con un suspiro casi audible, Prusia retiró la candidatura Hohenzollern.

Para Napoleón III y Ollivier, aquello supuso un triunfo, y bastante conveniente; el emperador no confiaba en que una guerra con Prusia culminara en victoria francesa. Con todo, la retirada del candidato Hohenzollern no satisfizo ni a Eugenia ni a los beligerantes del Gobierno francés, a pesar de que habían impuesto su opinión. En ese momento, Francia y Prusia iniciaron un peligroso juego político y diplomático. Deseosa de convertir la corrección ligeramente incómoda de Prusia en un revés humillante, Francia adoptó una postura de gran indignación y le exigió garantías de que nunca más propondría una candidatura como aquella.

Otto von Bismarck, ministro-presidente de Prusia, vio una oportunidad. Llevaba años trabajando en la formación de un gran imperio alemán que desafiara el dominio de Francia en Europa. Creía que una guerra podría reforzar los lazos entre los estados independientes de habla alemana e inclinar la balanza en favor de la unificación. Así que, como un combatiente de jiu-jitsu que vuelve el envite de un oponente en contra de este, utilizó la extralimitación de Francia para aprovechar un impulso fatídico, el cual continuaría catastróficamente hasta bien entrado el siglo XX.

Siendo ya septuagenario, el rey Guillermo de Prusia no quería ir a la guerra con Francia. Había aceptado de buen grado la retirada de la candidatura Hohenzollern, que era compleja y potencialmente bochornosa, pero rehusó ofrecer a los franceses la garantía que exigían porque lo veía como lo que era, una provocación deliberada. Francia ya tenía lo que andaba buscando y con eso bastaba.

Inevitablemente, los franceses se tomaron la negativa de Guillermo de otra manera. Según ellos, lo del rey era un intento flagrante de acrecentar la influencia de su familia y que ahora fingiera indiferencia era hipócrita. Mientras tanto, Bismarck y el general Moltke buscaron la manera de aprovechar el pequeño escándalo diplomático. Editaron la cortés pero firme negativa de Guillermo, afilándola y transformando su respetuosa reticencia en un rechazo punzante, en un desaire. Esa versión —el infausto telegrama

de Ems— fue dada a conocer a la ciudadanía francesa y su efecto fue incendiario. Era, según las famosas palabras de Bismarck, un «trapo rojo para el toro galo».

La estratagema de Bismarck no habría funcionado si Francia tampoco hubiera querido la guerra, pero no era así. Las calles de París estallaron con patriótica indignación. La díscola nación se inflamó, tanto por su cólera hacia Prusia como por un anhelo nostálgico de gloria militar. La hipótesis provisional —que una guerra podría unificar al país— pareció confirmarse al instante.

Édouard Manet también estaba a favor de la guerra. Su amigo Antonin Proust, que pronto sería nombrado secretario de Gambetta, recordaba la actitud del pintor en vísperas de la guerra en el café de Londres, en el que Gambetta también estaba presente. Manet «se volvió cada vez más callado […] serio y taciturno —escribió Proust—. Una noche rompió su silencio y mantuvo una discusión […] que estuvo a punto de ponerse fea. No permitía críticas al ejército […]. Si las malas políticas del imperio habían causado perjuicios, entonces había que deshacerse del imperio, pero el ejército no debía recibir insultos. Gambetta estaba de acuerdo».

Thiers y Gambetta eran prácticamente los únicos opositores a la guerra. Thiers denunció públicamente la farsa que había conducido a ella, pero era patriota y pragmático, y aseguró en privado a Napoleón III que, si se declaraba la guerra, él la apoyaría. Thiers sabía que el *casus belli* era débil y que aislaría a Francia. «¿Quieres que toda Europa diga que, aunque el fondo de la disputa estaba zanjado, has decidido derramar torrentes de sangre por una mera cuestión de forma?», preguntó. Gambetta coincidía con el estadista, que le llevaba más de cuarenta años.

Pero nadie más estaba escuchando. A los franceses les parecía impensable que su orgullosa y rica nación pudiera perder una guerra con la advenediza Prusia. Respondiendo a Thiers, Ollivier, que recientemente se había vuelto pacifista, dijo que aceptaba la guerra con «despreocupación». Y, aunque procedió a explicarse al instante

(«Me refiero a ausencia de agobio por remordimientos, a confianza»), fue una afirmación que lamentaría profundamente.

Francia declaró la guerra el 19 de julio, poco después de que se clausurara el Salón de 1870. En París, la población estaba eufórica. «Las multitudes recorrían los bulevares y grupos de gente blandían antorchas al grito de "¡A Berlín, a Berlín!"», escribiría más tarde Zola en su novela *La débâcle*.

Pero el ejército imperial francés nunca llegó a Berlín. Tras una movilización chapucera, se concentró a lo largo de la frontera en Alsacia y Lorena. Casi medio millón de soldados de Prusia y de estados germanohablantes aliados ya estaban allí, y casi 1,2 millones más en cuarteles a solo un viaje en tren de distancia. Estaban mejor organizados y abastecidos y eran muy superiores no solo en número, sino también en artillería pesada.

La mitad de los reservistas llamados por Francia ni siquiera llegaron a sus regimientos asignados y la mala planificación causó una terrible escasez de alimentos, uniformes y material básico. Los soldados franceses estaban exhaustos, frustrados y desmoralizados incluso antes de unirse a la batalla. Obligadas a recorrer enormes distancias sin un propósito claro y a conseguir comida, las tropas francesas no tardaron en perder la fe en sus líderes. La embriaguez, la insubordinación y los saqueos se convirtieron en moneda corriente, y era llamativo que los únicos mapas de los que disponían los altos mandos fuesen de Alemania. Dichos mapas se volvieron absolutamente superfluos cuando, tras una serie de derrotas, quedó claro que la totalidad de la guerra se libraría en territorio francés.

Eugenia instó a su marido a tomar las riendas del ejército y a dejarla a ella al frente del Gobierno en París. Así pues, a finales de julio, una semana después de la declaración de guerra, el achacoso emperador partió hacia Metz, trescientos kilómetros al este de París. Desafortunadamente, como estratega militar, Napoleón III no era rival para su tío. Es más, su criterio se veía nublado por el dolor continuo y desquiciante que le ocasionaba la piedra en la vejiga. El mero hecho de montar en su caballo era una agonía para él.

El 2 de agosto, ajenos a las concentraciones prusianas en otros lugares, los franceses cruzaron la frontera hacia Saarbrücken.

Superaron fácilmente las defensas de la ciudad, pero la victoria fue irrelevante. En los días posteriores, libraron una sucesión de batallas. En Wissembourg, seis mil soldados cayeron en una trampa mortal ante cincuenta mil prusianos. En Froeschwiller, las fuerzas francesas a las órdenes del mariscal Patrice de MacMahon podrían haber ganado, pero fueron aplastadas bajo el peso de las cifras y el choque se convirtió en una sangrienta derrota. Tardaron una semana en enterrar a los muertos. Luego, los enfrentamientos fronterizos se desplazaron hacia el oeste mientras las fuerzas francesas, divididas en dos por el avance prusiano y «azotadas —como escribió Zola— por los alocados vientos del pánico», se batían en retirada. Sin suministros, se desmoronaron tanto por la caótica toma de decisiones y las marchas mal dirigidas como por las batallas perdidas. Muchos soldados ni siquiera llegaron a entrar en combate. A mediados de agosto, el ejército francés liderado por el mariscal François Achille Bazaine, un veterano de la guerra de México, se encontraba en Metz rodeado de prusianos, y la mayor parte del resto, capitaneado por el mariscal MacMahon y Napoleón III, se vio abocado a una trampa en Sedán, ciento treinta kilómetros al noroeste.

A París llegaron falsas noticias sobre victorias gloriosas. Todo empezó en la Bourse, o bolsa de valores, y la noticia se propagó aleatoriamente, como un incendio forestal con viento racheado. Miles de personas salieron a la calle. «¡El general MacMahon ha destrozado a los prusianos y ha tomado veinticinco mil prisioneros, entre ellos al príncipe heredero!», oyó Ludovic Halévy, libretista de ópera y amigo íntimo de Degas. Madame Sass, una *prima donna*, se subió a su carruaje y cantó *La marsellesa* mientras una multitud ondeaba banderas y se unía al coro. Pero, con la misma rapidez, corrió la voz de que la noticia era falsa.

Al final trascendió la triste verdad. El ejército había sido derrotado en la frontera y había emprendido una estrepitosa retirada. «¡Qué caída! Qué desdicha! —escribió Gustave Flaubert en una angustiada carta a George Sand—. Cómo desearía estar muerto y no tener que pensar en todo esto». La situación francesa era calamitosa. «Sin un milagro estamos perdidos —escribió Halévy—. Es el fin del imperio.

Puede que a algunos no les importe demasiado, pero imaginemos que eso significa también el fin de Francia».

7
EL SUEÑO DE COROT

Al día siguiente de la derrota francesa en Froeschwiller, Ollivier declaró la ley marcial. Napoleón III, que ya había cedido el mando supremo a Bazaine, se retiró de Metz y partió hacia la base militar de Châlons, situada ciento setenta kilómetros al este de París. Consciente de que su presencia en la capital podría desencadenar un levantamiento, Eugenia le pidió que no regresara. Sin embargo, incluso en su ausencia, los rumores de una insurrección provocaron temblores en la capital. La mayoría de los habitantes de París eran patriotas que no deseaban ver cómo Prusia derrotaba a Francia; imaginaban, igual que sus conciudadanos, que los reveses militares serían temporales, que Francia acabaría imponiéndose. Pero muchos parisinos también esperaban que, en el transcurso de la lucha, la desventura de Napoleón III espoleara lo que desde hacía tiempo parecía inevitable: el renacimiento de la república después de que la estrangulara su golpe de Estado de 1851.

Una semana después de Froeschwiller, un centenar de agitadores armados —presuntos seguidores de Blanqui— organizaron un motín en La Villette, un barrio parisino de clase obrera. La respuesta del Gobierno fue firme: cuarenta y tres hombres fueron arrestados y cuatro, ejecutados. Mientras tanto, Ollivier, que llevaba poco más de medio año como ministro de Justicia, se dio cuenta de que tenía que dimitir. Eugenia lo sustituyó por imperialistas acérrimos, dirigidos por el general y estadista conde de Palikao.

Estrasburgo, situada al este de Metz, se hallaba bajo asedio prusiano, y París tenía que prepararse para un destino similar. El general Louis-Jules Trochu fue nombrado gobernador de París y se le

encargó organizar la defensa de la ciudad. Los trabajos comenzaron de inmediato. Se talaron árboles de los parques y cientos de miles de ovejas y reses fueron trasladadas de la campiña circundante al bois de Boulogne. En una sesión abierta celebrada en la Asamblea Legislativa, Thiers advirtió de la batalla que se avecinaba bajo los muros de París.

Los padres de Berthe Morisot, Tiburce y Cornélie, se enfrentaban ahora a un dilema: ¿se quedarían en su casa de Passy o buscarían seguridad en el campo? Berthe, como mujer soltera que vivía con sus padres en un barrio acomodado de las afueras, tenía una visión lejana y difuminada de los acontecimientos. Debía confiar en las noticias que sus padres consideraran oportuno transmitirle. La casa parecía impregnada de un nuevo y extraño ambiente: una sobriedad impactante, una determinación adrenalínica y un desconcierto subyacente. Berthe estaba preocupada por su estudio. Necesitaba saber qué pasaría con sus lienzos, caballetes, pinceles y pinturas si tenía que abandonar Passy. Más allá de eso, se sentía extrañamente inútil, casi infantilizada, como una adolescente sentada en las escaleras escuchando a escondidas una discusión de adultos.

A la emperatriz Eugenia también le preocupaba una colección de obras de arte de la que había llegado a sentirse propietaria, en su caso la del Louvre. Encerrada en el palacio de las Tullerías, que estaba conectado con el Louvre, dio órdenes a los aterrados conservadores para que retiraran las mejores obras maestras del museo y las enviaran a Brest para su custodia. Ya habían partido dos trenes cargados de cuadros cuando Edmond de Goncourt se encontró con un hombre que dijo que su trabajo era escoltar el tercer tren a la mañana siguiente. Su compañero, aseguró, estaba «llorando como un niño» por *La bella jardinera* de Rafael, «igual que si fuera un ser querido al que están a punto de encerrar en su ataúd». El cuadro, idolatrado por artistas franceses canónicos como Poussin, David e Ingres, había sido desmontado del marco, enrollado y colocado en una caja. Esa noche, después de cenar, Goncourt fue a la estación ferroviaria de Montparnasse, donde vio cajas que

contenían la *Venus del Pardo* de Tiziano y otras decenas de obras maestras, «cuadros que uno había imaginado colgados en las paredes del Louvre para toda la eternidad y que ahora no eran más que paquetes protegidos de los peligros de la mudanza por la palabra FRÁGIL».

Mientras tanto, ciento diez mil soldados franceses estaban librando una feroz batalla contra ciento noventa mil prusianos en Saint-Privat, al noroeste de Metz. Tras sufrir pérdidas enormes, los franceses se vieron obligados a retirarse y dejaron a Bazaine y su ejército inmovilizados en Metz y apartados de la guerra. Menos de dos semanas después, los prusianos cercaron Sedán, situado doscientos cuarenta kilómetros al nordeste de París. A sus catorce años, el hijo y heredero natural de Napoleón III lo había acompañado al campo de batalla, pero fue trasladado rápidamente a Bélgica y de allí a Inglaterra. En París, los frenéticos intentos de tender una línea telegráfica sumergida a lo largo del Sena entre la capital y Ruán terminaron en fracaso cuando los prusianos, avisados por un colaborador francés, los descubrieron. La paranoia se apoderó de todo el país invadido y las turbas buscaban chivos expiatorios y presuntos espías. A mediados de agosto, un joven y noble agricultor de una zona remota de la Dordoña fue detenido, sospechoso de ser republicano y colaborador prusiano. Los aldeanos locales lo despedazaron y le prendieron fuego.

Sedán, que engendraría una mitología nostálgica de valor patriótico, era en realidad un lugar de humillación nacional. Fue el nadir de la guerra, una batalla sangrienta y brutal que duró todo un día y vio a doscientos cincuenta mil prusianos lanzar una ofensiva crucial contra cien mil franceses. Los combates más intensos se centraron en el pueblo de Bazeilles, a tres kilómetros de Sedán, donde un grupo de soldados de infantería franceses resistieron en una pequeña posada mientras el pueblo era atacado y quemado. Desde lo alto de una colina, el rey Guillermo vio a la caballería francesa realizar cargas heroicas —e inútiles— en terreno abierto.

«Ah, les braves gens!» («¡Ah, gente valiente!»), se dice que murmuró mientras los prusianos los masacraban sistemáticamente.

Napoleón III, con las mejillas coloreadas para ocultar su palidez mortal, pasó casi todo el día yendo y viniendo en su caballo para intentar evocar el espíritu de su tío, o tal vez simplemente para manifestar su deseo de morir. Al final de la jornada, ninguna bala había encontrado su pecho, pero sabía que la batalla estaba perdida y ordenó entregar una carta al rey Guillermo que rezaba: «Señor y hermano, no habiendo muerto entre mis hombres, solo puedo entregar mi espada a Su Majestad. Queda a su disposición, vuestro hermano Napoleón».

La derrota francesa en Sedán marcó el final del Segundo Imperio. Cuando la noticia de la derrota llegó a París el 3 de septiembre, fue como «una segunda bomba», recordaría Zola más tarde. Al principio, el telegrama de la mañana anunciando la capitulación generó incredulidad, pero a las cuatro y media de la tarde la emperatriz recibió la confirmación de su marido. Indignada, le reprochó su desdicha, vomitando un torrente bilioso de improperios. «Pálida y terrible —escribió un observador—, su mirada era dura y los ojos le brillaban de ira, con el rostro distorsionado a causa de la emoción».

En las calles, unos rumores daban paso a otros, pero la verdad acabó por imponerse. Goncourt plasmó en su diario el desánimo generalizado, «la consternación escrita en todos los rostros […] el asedio a los quioscos de prensa, la triple fila de lectores reunidos en torno a cada farola de gas». La consternación pronto se convirtió en ira. La gente destrozó y derribó emblemas imperiales por toda la capital. Las multitudes que se arremolinaban en las calles parecían de repente siniestramente decididas.

Eugenia pasó la noche despierta con la triste verdad de la derrota y por la mañana supo que corría un peligro mortal. Al palacio de las Tullerías llegó una delegación y la instó a abdicar, pero se negó. Sin embargo, la negativa era un gesto sin sentido a aquellas alturas; los acontecimientos la habían sobrepasado. Medio millón de personas se agolparon en la place de la Concorde y rodearon la columna

Vendôme, como desafiando aquel símbolo del triunfalismo napoleónico.

Al mismo tiempo, la Asamblea Legislativa se reunió para declarar el fin del imperio. Una multitud invadió la cámara y poco después, bajo un sol radiante, Léon Gambetta y Jules Favre —un abogado y político que había intentado resistirse al golpe de 1851— proclamaron una república en el Hôtel de Ville. Todo sucedió muy deprisa. El general Trochu, que recientemente había jurado fidelidad a la emperatriz, dejó su despacho en el Louvre, salió a caballo para unirse al desfile festivo y poco después fue nombrado presidente del nuevo Gobierno de Defensa Nacional. Favre fue elegido vicepresidente y ministro de Asuntos Exteriores y Gambetta, ministro del Interior. Los presos políticos fueron liberados de inmediato.

Trochu fue a informar al general Palikao de que el imperio había terminado y Francia volvía a ser una república, pero el general apenas lo oyó. Acababa de recibir la noticia de que su hijo había muerto en Sedán y estaba aturdido por la tristeza.

Los conservadores del Louvre que estaban embalando cuadros para su traslado a Brest habían puesto su atención en obras maestras de Claude y Poussin, pero su trabajo se detuvo en algún momento del día. La multitud que se agolpaba fuera estaba demasiado alborotada como para correr riesgos.

Mientras tanto, Eugenia tomó conciencia de que se le había acabado el tiempo. Metternich, el embajador austriaco, y Costantino Nigra, su homólogo italiano, la sacaron a empujones del palacio a través de las galerías del Louvre. El único cuadro que seguía en las paredes —era demasiado grande para trasladarlo— era *La balsa de la Medusa*, la dramática representación que hizo Théodore Géricault de la desesperación de un náufrago. Sobresaltada, como si hubiera reconocido algo súbitamente, Eugenia se detuvo ante la obra antes de seguir su camino.

Una vez fuera, la metieron en un taxi acompañada de madame Le Breton. Como no tenían adónde ir, recorrieron las volatilizadas calles de París con la esperanza de que se les ocurriera un buen plan. Al cabo de unas horas, Eugenia recordó a su dentista, un estadounidense llamado Thomas Evans, en cuya casa encontraron

finalmente un lugar seguro. A primera hora de la mañana siguiente, Evans las sacó de París. Para franquear las puertas de la ciudad, donde los guardias estaban en alerta máxima, la emperatriz se hizo pasar por una enferma mental a la que llevaban a casa de unos parientes en el campo. El grupo se dirigió apresuradamente a Deauville, donde Evans convenció al dueño del Gazelle, un yate de dieciocho metros de eslora, de que llevara a Eugenia al otro lado del canal. Aún en fase de negación, lloró amargamente al embarcar en el yate, que surcó las agitadas aguas hasta la isla de Wight y después hasta Hastings, donde la antigua emperatriz se reunió con su hijo.

El palacio imperial de las Tullerías fue liberado a las cuatro de la tarde del mismo día en que se fugó Eugenia. En las paredes, alguien escribió con tiza: «Propiedad del pueblo». Todas las N visibles fueron destruidas y la avenue de l'Empereur fue rebautizada avenue Victor Noir, en honor al periodista tiroteado por el príncipe Pierre-Napoleón Bonaparte, primo de Napoleón III, a principios de ese año.

Los prusianos habían iniciado el avance sobre París inmediatamente después de Sedán y se acercaban con rapidez. Su plan era asediar la ciudad. Mientras tanto, Adolphe Thiers intentaba mantener unida a Francia. El día de la proclamación de la república, presidió una reunión de la Asamblea Legislativa y aconsejó a sus miembros que evitaran la tentación de oponerse al nuevo Gobierno. Con el enemigo aproximándose a la capital, la resistencia sería «antipatriótica», aseguró.

Al día siguiente se reunió con otros orleanistas y les dijo que mantuvieran a sus príncipes lejos de París. Francia no podía permitirse una guerra civil cuando se hallaba en peligro existencial. Pero lo que a Thiers le preocupaba tanto como el avance prusiano, las injerencias orleanistas, las conspiraciones borbónicas y la venganza bonapartista era algo ante lo que poco podía hacer: París, en nombre de su defensa, estaba a punto de armar a cientos de miles de habitantes, muchos de ellos radicalizados e impacientes a causa de las promesas rotas. Una guerra entre dos ejércitos podía

degenerar fácilmente en una guerra popular en la que participaría toda la ciudadanía, hombres, mujeres y niños.

El torrente de acontecimientos estaba en pleno apogeo y era difícil seguir el ritmo. El 5 de septiembre, Victor Hugo volvió a París tras diecinueve años de exilio. Gambetta suspendió la orden imperial de enviar a Brest las obras de arte del Louvre, y Georges Clemenceau fue elegido alcalde de Montmartre. Al día siguiente, Thiers se reunió con lord Lyons, el embajador británico, para intentar que Gran Bretaña interviniera y lograr un armisticio. La petición quedó en nada, una más en una larga serie de decepciones diplomáticas.

Aparecieron carteles por todo París: «El enemigo avanza. La defensa de la capital está asegurada». La ciudad estaba a punto de quedar aislada, aunque todavía no. Sus habitantes eran como una población a punto de ser puesta en cuarentena por un brote de peste. Algunos se fueron inmediatamente. Las estaciones de tren se abarrotaron cuando los parisinos adinerados intentaron marcharse y los ciudadanos extranjeros se apresuraron a volver a casa. Otros decidieron quedarse. Sin embargo, la mayoría eran demasiado pobres como para abandonar sus responsabilidades o no tenían adónde ir, así que se vieron obligados a quedarse. En cambio, muchos agricultores y otros habitantes de las regiones próximas a París fueron a la ciudad para escapar del avance del ejército hostil y deambulaban por las calles con la mirada inquieta y perdida. Los ancianos y los enfermos eran trasladados en sillas de ruedas improvisadas. Los horticultores cargaban coles, puerros y calabazas en carretillas desvencijadas, y en los bosques circundantes se organizaron cacerías públicas para impedir que los prusianos consiguieran comida.

Las carreteras que salían de la ciudad estaban bloqueadas por rebaños de ganado, y los animales de granja más recalcitrantes debían ser arrastrados con cuerdas. El bois de Boulogne, donde a Manet y Degas les gustaba ver carreras de caballos, se llenó con doscientas cincuenta mil ovejas y cuarenta mil bueyes. «¡En todos los espacios abiertos, por la larga avenida que llega hasta Longchamp, solo hay ovejas, ovejas y más ovejas!», escribió el corresponsal de *The Manchester Guardian* en París.

Unos diez mil soldados que habían escapado del campo de batalla en Sedán entraron cojeando en la ciudad, exhaustos y desaliñados. Su llegada, escribió un parisino, fue como «un barco naufragado arribando a la playa». Iban a unirse a los cincuenta mil efectivos entrenados que ya se encontraban en la ciudad y acamparon en el Campo de Marte, ubicación de la Exposición Universal de 1867. Berthe podía ver sus tiendas de campaña desde la terraza trasera de casa.

La afluencia de soldados y habitantes de la región que buscaban la seguridad de las murallas defensivas de París supuso que, en tan solo unas semanas, la población pasara de un millón y medio a dos millones de habitantes. Pero el nuevo Gobierno no sabía ni cuántas bocas tendría que alimentar ni durante cuánto tiempo, aunque calculaba que un mes. Para curarse en salud, intentó garantizarse suficientes cereales, harina y combustible para ochenta días. Blanqui instó al Gobierno a expropiar todos los alimentos de la ciudad y distribuirlos equitativamente, pero no estableció un racionamiento ni un sistema de reparto centralizado que fuera justo para todos.

Además de los soldados profesionales, también había unos cien mil miembros poco entrenados de la recién creada Guardia Móvil de París y otros noventa mil hombres que formaban parte de la rama parisina de la Guardia Nacional. La mayoría se habían alistado después de la declaración inicial de guerra. Ahora que se acercaba el ejército prusiano, el Gobierno de Defensa Nacional hizo un llamamiento para conseguir más reclutas y la respuesta cogió a todos por sorpresa; en poco tiempo, la Guardia Nacional llegó a los trescientos cincuenta mil miembros. Las cifras de soldados regulares, guardias móviles y guardias nacionales eran impresionantes: más de medio millón de hombres. El restallido de los fusiles empleados para la instrucción pronto retumbó por toda la ciudad, un sonido siniestro para aquellos que, como Thiers, seguían preocupados por una insurrección de los radicales.

El entusiasmo era grande. Aun así, pocas personas con experiencia militar tenían fe en la capacidad de aquel contingente improvisado para repeler a los prusianos. «Tenemos muchos hombres —dijo el general Trochu—, pero pocos soldados». Los

reclutas de la Guardia Nacional cobraban un franco y medio diario, y entre ellos estaban Édouard Manet y Edgar Degas. Ambos artistas eran patriotas y se sentían obligados a defender a la incipiente república. El hecho de que las circunstancias fueran alarmantes no los disuadió, sino que aumentó su sentido de la justicia.

Renoir fue reclutado por la caballería y enviado a Burdeos. Bazille, desde su casa familiar en Montpellier, se alistó voluntariamente. Los dos acabaron sirviendo en regimientos fuera de París. Como habían hecho Manet y Degas, otros artistas decidieron quedarse en la capital, entre ellos Courbet, Puvis, Corot, James Tissot, Fantin-Latour, Meissonier, Gustave Moreau y Rouart. En aquel momento, todos tenían que replantearse su vida. ¿Cuál era el deber de un artista en un momento así? El escultor Carpeaux, que tenía cuarenta y tres años, se pasaba el día dibujando la vida cotidiana de los soldados desde su residencia en el palacio de Luxemburgo.

Otros artistas hicieron todo lo posible por evitar el desastre que se avecinaba. Ya no se sentían seguros en París. Una revista especializada para artistas incluso publicó una advertencia a quienes estuviesen interesados en pintar al aire libre: «Es peligroso hacer dibujos, bocetos o estudios del natural. Los lugareños creen ver espías prusianos por todas partes». Cézanne se escondió en L'Estaque, cerca de Marsella, donde sospechaban que era objetor de conciencia. «Cuando llegaba la policía militar —según Maurice Denis —, su madre lo avisaba y él, cargado con una cesta de provisiones, escapaba por una puerta trasera hacia los matorrales». Pissarro, que tenía pasaporte danés, quería alistarse, pero su madre le suplicó que no lo hiciera. Escapó de Louveciennes, en la carretera entre París y Versalles, justo antes de que llegaran las tropas prusianas, que saquearon su casa, arrancaron de su bastidor un cuadro de unos abetos, lo utilizaron como delantal de cocina y luego lo arrojaron a un montón de estiércol. Él y su compañera, Julie Vellay, que estaba embarazada, fueron a casa de unos amigos, el pintor Ludovic Piette y su esposa, Adèle, en Montfoucault, donde Vellay dio a luz a su tercera hija, Adèle Emma, en octubre. Por desgracia, el bebé murió a los pocos días. La pareja finalmente llegó a Londres, donde, a

principios de diciembre, Pissarro se reencontró con su madre, que había huido allí antes que ellos, y con Monet.

La familia de Monet le había pagado una exención del servicio militar. Durante el otoño, había estado con Camille y su pequeño hijo Jean en Trouville, en la costa de Normandía, disfrutando de una especie de luna de miel, aunque Monet también estaba huyendo de sus acreedores. Se fue solo de Le Havre y cruzó el canal hacia Inglaterra, donde en octubre se le unieron Camille y Jean.

La noche del 9 de septiembre, Camille Corot —antigua profesora de Berthe e invitada habitual a su casa— tuvo un sueño en el cual el enemigo había entrado en París y la había incendiado. Se elevaban columnas de humo, dispersadas por los fuertes vientos en una espantosa niebla gris y blanca. La ciudad quedaba arrasada. Nada más despertar, la mujer, de setenta y cuatro años, intentó pintar aquella visión. La escena que afloró de sus frenéticas pinceladas era rudimentaria y apocalíptica. «París era pasto del fuego, como sumergida en un océano de llamas», escribió su amigo Alfred Robaut, parafraseando lo que le había contado Corot. A la derecha podía distinguirse la cúpula de la iglesia de Saint-Geneviève, que llevaba el nombre de la patrona de la ciudad. Una figura situada más a la derecha vuela por el cielo: es el Ángel Exterminador abandonando la escena una vez cumplida su labor. En el centro del cuadro hay una figura gigantesca que se eleva sobre el horizonte y sostiene una antorcha en la mano derecha. En opinión de Papá Corot, cuya ciudad natal, Ville d'Avray, situada en el camino de París a Versalles, sería destruida y saqueada durante el asedio, representaba a Francia «en el corazón de la ciudad destruida, prometiendo repararlo todo». Corot, una figura querida y carismática, trabajó con ahínco durante los meses siguientes para ayudar a los pobres y necesitados de París a sobrevivir al asedio. Mantuvo escondido su cuadro *Le rêve* en un rincón de su estudio hasta el final de su vida. Para entonces, hacía tiempo que se había convencido de que el sueño era una premonición.

Para imponer el asedio a París, el ejército prusiano debía trazar una circunferencia de ochenta kilómetros, lo cual requeriría a casi todos los hombres de Moltke. Las fortificaciones que rodeaban la ciudad habían sido construidas entre 1841 y 1846 según un plan elaborado por Thiers. Todavía eran conocidas como *l'enceinte de Thiers*, o «muralla de Thiers». La ciudad estaba rodeada por noventa y tres bastiones salientes unidos por una muralla de mampostería de nueve metros de altura. Al otro lado había un foso y en la parte exterior de este se alzaban dieciséis fuertes, separados por una distancia de entre dos y cinco kilómetros cada uno. Los fuertes estaban algo anticuados; el alcance de los cañones se había duplicado en los treinta años transcurridos desde su construcción. Aun así, se encontraban en posiciones dominantes, sobre todo el imponente fuerte de Mont-Valérien, encaramado a la cima de la colina de Suresnes, al oeste del bois de Boulogne. Además, cada fuerte estaba armado con entre cincuenta y setenta cañones pesados. A fin de mejorar las defensas, Trochu contrató a diez mil obreros para cavar zanjas en las zonas más débiles. Se colocaron minas terrestres con carga eléctrica, se cerró la red de catacumbas y se ataron barcazas de una orilla a otra del Sena para impedir que el enemigo accediera por ahí. En toda la ciudad se talaron árboles, cuya leña sería utilizada como combustible y para levantar barricadas.

La confianza entre la población repentinamente militarizada era alta. El 13 de septiembre, menos de una semana antes de que comenzara el asedio, los soldados reunidos en París se personaron ante Trochu, que pasó revista e intentó levantarles la moral. Incluso Goncourt, que tendía al cinismo mordaz, se sintió conmovido por aquella «amalgama de obreros y comerciantes reconvertidos en soldados que estaban dispuestos a morir juntos». Vio «barbas grises mezcladas con mentones imberbes» y «levitas junto a guardapolvos». Al ver a los soldados cogidos de la mano de sus hijas pequeñas, que se habían «colado en la formación», pensó «si no se obraría uno de esos milagros que acuden al rescate de las naciones que tienen fe».

El viernes 16 de septiembre de 1870, Édouard Manet tenía una tarea difícil por delante. Puesto que debía presentarse al servicio militar al día siguiente, había decidido cerrar su estudio de la rue Guyot. La situación lo puso melancólico. Haría que un carro llevara sus mejores cuadros a su amigo Théodore Duret, que se ocuparía de custodiarlos. La víspera había enviado una nota a Duret enumerando los que entregaría. En ella se incluían obras que hoy en día siguen figurando entre las más célebres de Manet. Envolverlas resultó especialmente desalentador, ya que disfrutaba en compañía de sus creaciones. Sin embargo, no pudo evitar preguntarse (y no por primera vez) por qué no habían encontrado compradores.

La casa de Duret no era un museo, pero le sobraba espacio. Su familia era propietaria de un negocio de coñac y el propio Duret había sido cofundador del periódico republicano *La Tribune*. Se habían hecho amigos cuando Édouard viajó a Madrid en 1865; en 1868, Manet había pintado un retrato completo de Duret al estilo de Velázquez, y en mayo de 1870, apenas cuatro meses antes, Duret había escrito una crítica elogiosa de la obra de Manet. Por supuesto, todo eso ya pertenecía a otra época, cuando los viajes al extranjero, la fantasía, los disfraces y el juego del arte aún parecían posibles y permisibles.

La nota de Édouard a Duret era enérgica. «Mi querido Duret —empezaba—, te envío los cuadros que amablemente te has ofrecido a cuidar durante el asedio». El primero de la lista era *Olympia*, aquel que Paul Valéry calificaría más tarde de «supremo, obsceno y brutalmente real». Con más de dos metros de ancho, llamaría la atención en la calle. El cuarto de la lista era *El balcón*, un lienzo casi igual de grande (pero vertical, mientras que *Olympia* es horizontal) y el primer retrato que hizo de Berthe. *Reposo*, el segundo retrato suyo que pintó, era el último de la lista, donde la describía como «señorita B». Al igual que los otros once, no había encontrado comprador.

Así que Édouard estaba cerrando el taller y envolviendo sus cuadros para llevarlos al otro extremo de París, donde esperaba que

estuviesen más seguros. «En caso de muerte», garabateó en el espacio en blanco junto a la lista, Duret debería elegir entre *Claro de luna sobre el puerto de Boulogne* o *El lector*. Si, por el contrario, prefería *Chico haciendo pompas de jabón*, tendría que solicitarlo. Al día siguiente, la docena de cuadros de Manet recorrió las calles de París. El asedio aún no había dado comienzo, pero la ciudad ya había cambiado profundamente. Cuando Édouard volvió tarde al piso de la rue de Saint-Pétersbourg, junto a la place de Clichy y en la colina de la gare Saint-Lazare, escribió a Suzanne, que había abandonado París ocho días antes con Léon y la madre de Édouard. Después de un largo viaje, habían llegado a la ciudad de Oloron-Sainte-Marie, a los pies de los Pirineos, cerca de la frontera con España. Édouard tenía abundantes noticias sobre los acontecimientos que había vivido París desde su partida. Las mujeres, dijo, estaban furiosas y en Montmartre estaban exigiendo a los hombres que salieran de casa. A él no tendrían que arengarlo, se apresuró a añadir, ya que estaba totalmente comprometido con el destino del soldado. Se presentaría para el servicio al día siguiente.

«Decidle a Léon que se porte como un hombre», concluía.

Una semana después, Édouard y su hermano Eugène, acompañados de Degas, visitaron el Folies Bergère, donde Manet pintaría más tarde uno de sus cuadros más conocidos. El recién inaugurado cabaret, al principio conocido como Folies Trévise, se había convertido en un lugar de mítines patrióticos en los que se recitaban poemas de Victor Hugo. Aquella noche en particular, los tres fueron a escuchar al general Gustave Cluseret, por el cual Édouard sentía fascinación. Había luchado en Crimea, reunido una legión extranjera para Giuseppe Garibaldi en Italia y combatido en el bando de la Unión en la guerra civil estadounidense, en la que alcanzó milagrosamente el rango de general de brigada, aunque a la postre se vio obligado a renunciar al mando tras perder apoyos. En Francia, Cluseret había trabajado con el ruso Mijaíl Bakunin, que lideraba a los anarquistas en una lucha con Karl Marx por el dominio de la Internacional.

Aquella noche se habló de «pistolas y revólveres», escribió Édouard, pero le quedó claro que los asistentes no querían al Gobierno republicano ni confiaban en él. Los que él describía como «verdaderos republicanos» pretendían derrocar al Gobierno después de la guerra, dijo, aunque dejó la cuestión de qué constituía un «verdadero republicano» inquietantemente irresoluta.

A la mañana siguiente, fue caminando hacia el norte desde Batignolles con Gustave, su otro hermano. Había mucho que asimilar. Los soldados a los que aún no se había asignado acantonamiento acampaban en las plazas y en los amplios bulevares de Haussmann. Los hermanos rodearon la Butte Montmartre, donde Nadar había acampado y estaba preparando la place Saint-Pierre para el lanzamiento del Neptune, un globo de observación cautivo, con la intención de vigilar los movimientos prusianos. Cruzaron el Sena por el pont d'Asnières y llegaron a Gennevilliers, donde los hermanos Manet tenían varias propiedades conjuntas. Gustave estaba convencido de que el enemigo nunca llegaría a París y de que se negociaría una paz antes de que pudiera hacerlo, pero Édouard ya no estaba tan seguro. La ciudad le parecía triste. Se había ido mucha gente y se habían talado árboles. Todo estaba siendo quemado. Incluso los almiares ardían en los campos.

Aquella noche, Édouard asistió con Eugène a otra reunión, esta vez en Belleville, centro del radicalismo republicano. Los organizadores leyeron los nombres de los asistentes habituales que habían salido de París antes del ataque inminente. Alguien propuso publicar sus nombres en carteles repartidos por toda la ciudad y confiscar sus bienes y activos «en beneficio de la nación». Édouard no hizo ningún comentario al respecto en su carta a Suzanne y se limitó a confesar que se sentía solo. Volver todos los días a una casa vacía era desalentador y ver los dos pianos no hacía sino empeorarlo. Sabía que Suzanne los echaba de menos; el tacto de las teclas, el estado de sosiego y concentración que le infundían y la propia música. Tocar formaba parte de la rutina diaria de Suzanne. La intimidad de ambos había nacido frente al piano y Suzanne casi siempre actuaba en los salones semanales. Súbitamente, esos recuerdos recientes parecían cuadros espectrales de un pasado tan

lejano como Japón. Édouard prometió que, si el piso se veía amenazado por las bombas prusianas, trasladaría los pianos a un lugar más seguro, la casa de su amigo Jules de Jouy, aunque se apresuró a añadir que no creía que los proyectiles fueran a llegar tan lejos. Sabía lo duro que había sido para Suzanne dejar su casa, así que intentó tranquilizarla diciéndole que había sido la decisión correcta. «Para empezar —escribió—, las mujeres solo entorpecerían a los hombres [...] y, en cualquier caso, muy pocas se han quedado aquí».

Pero eso no era del todo cierto. La mayoría de las mujeres parisinas no tenían medios para marcharse ni un lugar adonde ir. Entre las que sí los tenían, a algunas les costaba decidir si quedarse o irse. Berthe era una de ellas. Édouard y su hermano Eugène habían visitado a los Morisot unos días después de la partida de Suzanne. Era sábado. Cuando los Morisot les dieron la bienvenida, la conversación derivó casi inmediatamente hacia la situación general. Habían oído hablar de las escenas que se vivían en las estaciones de tren. Todos ponían buena cara, pero estaban claramente inquietos. Cada noticia, cada rumor que intercambiaban, no hacía más que agravar su desasosiego. Cuando se despidieron, lo hicieron sin una idea clara de cómo serían las cosas la siguiente vez que se vieran.

El mismo día, Édouard escribió a Eva Gonzalès, que ya se había ido, y predijo que París estaba a punto de verse sumido en un escenario de pesadilla. «La muerte y la destrucción, los saqueos y la carnicería» serían inevitables, escribió, si Europa no intervenía.

Dos días después, Cornélie escribió a Edma e Yves, que estaban con sus familias en el sudoeste de Francia. Dijo que desearía que Berthe estuviera con sus hermanas en vez de con ella en París. Édouard y Eugène la habían asustado con sus comentarios. «Ya sabes que lo ven todo lo más negro posible». Ella, en cambio, no podía creer en lo peor. «El hecho es que las cosas nunca salen tan bien o tan mal como uno prevé». Sin embargo, cuando le dijo lo mismo a Berthe, esta la regañó por su autocomplacencia. A ella, el pesimismo de Édouard le parecía totalmente creíble.

El jueves 15 de septiembre, Moltke había instalado el cuartel general en el Marne, en Château-Thierry, unos sesenta y cinco

kilómetros al este de París. El domingo siguiente, el correo había dejado de llegar a la capital francesa. Édouard dormía sobre paja en las fortificaciones. Thiers estaba en Londres suplicando ayuda extranjera. Victor Hugo estaba repartiendo panfletos y pronunciando discursos enardecedores dirigidos a la nación francesa. En la Butte Montmartre, Nadar, el amigo de Hugo y Édouard, se preparaba para pasar de los globos de observación cautivos a otros que pudieran flotar sobre las líneas prusianas.

El día 18, Berthe escribió a Edma sin saber si llegaría la carta. «He tomado la decisión de quedarme». La razón era que ni su padre ni su madre le habían pedido con firmeza que se marchara. Según Berthe, sus padres querían que se fuera de la forma en que todos querían allí cualquier cosa: «Débilmente y a trompicones».

Así pues, tomó la decisión teniendo en cuenta todos los aspectos. Al ser soltera y no tener responsabilidades para con un marido o unos hijos, Berthe creía que su lugar estaba con sus padres. «Si por mala suerte ocurriera algo, tendría remordimientos eternos», escribió. Pero, como estaba escribiendo a Edma, también podía ser honesta. Todo era insoportablemente difícil, confesó. Se sentía triste, aislada y encerrada en un extraño silencio, y tenía pesadillas. En cierto modo, ya había sido invadida; su estudio se había convertido en un alojamiento improvisado para miembros de la milicia recién creada. «No puedo utilizarlo», dijo, sabiendo que Edma entendería lo que eso significaba para ella. Asimismo, le preocupaba su hermano Tiburce, que estaba luchando con el ejército quién sabía dónde; no habían tenido noticias de él. Mientras los prusianos avanzaban por el campo, oía angustiantes rumores sobre atrocidades. Sin embargo, Berthe insistió en que su estado subyacente era tranquilo y filosófico. En la carta, incluso trataba de canalizar, aunque sin entusiasmo, parte de la sabiduría de Cornélie: «Tengo la firme convicción de que todo saldrá mejor de lo esperado».

Al día siguiente, 19 de septiembre de 1870, los franceses perdieron una batalla en Villejuif, al sur de las murallas de la ciudad, algo que los obligó a evacuar la meseta de Châtillon. Los prusianos

cortaron la última línea telegráfica a París. Con ello, el sitio de la ciudad había comenzado.

8
COMIENZA EL ASEDIO

¡París sitiado! Era impensable. Sin información fiable y separados de sus seres queridos y amigos, los que permanecieron en la capital no tenían ni idea de cuánto tendrían que esperar y preocuparse. La mayoría imaginaban que el ejército francés, que solo necesitaba tiempo para organizarse tras el caos del mes anterior, pronto lanzaría una ofensiva liberadora. Muchos le daban unas tres semanas. Pero ni Trochu ni Jules Favre se mostraban optimistas y querían intentar negociar una salida. Así que, mientras París era cercada, Favre fue a reunirse en secreto con Bismarck y Moltke. El alto mando prusiano había instalado su cuartel general en el castillo de los Rothschild en Ferrières, al este de la ciudad. Bismarck fue inflexible. Sus exigencias a Favre —que los franceses entregaran el fuerte de Estrasburgo, donde, en ese momento, el ejército francés resistía heroicamente, así como toda Alsacia y parte de Lorena— eran tan extremas que provocaron lágrimas de frustración al ministro de Exteriores. Las conversaciones se interrumpieron.

Pero no importaba. Los habitantes de París, orgullosa capital de una república en ciernes, inflamada por el fervor patriótico y ahora defendida por más de medio millón de hombres, no estaban de humor para ceder ante un ejército teutón advenedizo. Victor Hugo exhortó a toda Francia a acudir en ayuda de París. La ciudad estaba electrizada por el desafío. Y, sin embargo, toda la ventaja era para Bismarck. Su ejército había logrado lo que nadie creía posible. Sin duda, le preocupaba el desenlace; las fortificaciones de Thiers eran formidables y si intervenían potencias extranjeras, las cosas podían ponerse difíciles. Pero ¿por qué iba a hacer concesiones?

El 20 de septiembre, Versalles se rindió sin que se disparara una sola bala, pero hubo escaramuzas en otros puntos de la periferia de la ciudad. «Ayer, el enemigo causó pérdidas bastante importantes —escribió Édouard, que los tres primeros días del asedio estuvo de guardia en las fortificaciones—. La milicia se enfrentó a su fuego con bastante coraje, pero, por desgracia, las tropas de la línea cedieron». La caída y la derrota parecían inminentes.

Dos días después, Édouard seguía en las murallas. «Es muy agotador y muy duro —escribió a Suzanne—. Dormimos sobre paja, y ni siquiera hay suficiente para todos». Se había filtrado la noticia de la postura intransigente de Bismarck en las negociaciones con Favre. Édouard, cuya sangre patriótica ahora estaba en ebullición, condenó las «pretensiones indignantes» del prusiano. Ya no era un artista, sino un soldado. París, dijo, estaba «decidida a defenderse hasta el final». Sonaba imperturbable («Oímos disparos toda la noche —escribió—. Todos nos estamos acostumbrando al ruido»), pero lo atormentaba la idea de que Suzanne, Léon y su madre no supieran cómo estaba y que sus cartas pudieran no llegarles nunca.

No era en modo alguno el único. De todos los problemas a los que se enfrentaba París, cómo comunicarse con el mundo exterior se había convertido en el más acuciante. La Ciudad de la Luz se había sumido en una prolongada oscuridad epistemológica. Desarrollar un medio fiable de comunicación bidireccional —entre París y los vestigios del ejército francés, y entre el nuevo Gobierno republicano y sus posibles aliados extranjeros— era crucial si querían cortar y atravesar la tensa red de Bismarck.

Cerrar la circunferencia de ochenta kilómetros alrededor de la ciudad había precisado a prácticamente todo el ejército prusiano, por lo que casi todo el resto de Francia permanecía desocupada. En vista de ello, se creó a toda prisa un gobierno provisional en Tours, doscientos cuarenta kilómetros al sudeste. El ejecutivo parisino de Trochu, conocido como Gobierno de Defensa Nacional, necesitaba

comunicarse con él para coordinar la estrategia. Enviar corredores postales era inútil, y a veces mortal. De los veintiocho correos que salieron de París durante la primera semana del asedio, todos menos uno fueron capturados o abatidos.

Solo había una solución viable: los globos aerostáticos.

Ya en la primera semana de la guerra, Nadar, percibiendo una posible función militar para los globos, había creado la N.º 1 Compagnie des Aérostiers. Rampont-Lechin, el director de los servicios postales, se había dado cuenta de la utilidad de los aerostatos para la observación militar. Desde el 16 de septiembre, el maltrecho Neptune había estado elevándose todos los días desde una plataforma de lanzamiento en la place Saint-Pierre de Montmartre. El barniz del Neptune era viejo y quebradizo, las costuras se estaban rompiendo y sus numerosos pinchazos dejaban escapar gas de carbón. Pero, cuando estaba atado, se alzaba ciento veinte metros sobre la Butte Montmartre, y sus pilotos podían divisar los lugares donde los prusianos estaban cavando trincheras y colocando sus cañones Krupp.

Al principio, Georges Clemenceau, el alcalde de Montmartre, había reprendido a Nadar por apropiarse de la plaza sin pedir permiso. Pero Clemenceau (futuro sujeto de un retrato de Manet y dos veces primer ministro de Francia) había malinterpretado el sentimiento patriótico que ahora se atribuía a aquellos viejos globos. Apresurándose a reparar el daño, facilitó un carro de heno para que durmieran los pilotos y envió media docena de perros grandes para vigilar la zona. Por la noche, los perros ofrecían calor a las tres tiendas de campaña en las que dormían y comían los pilotos de Nadar, o *aérostiers*. Monsieur Charles, el dueño de una cafetería cercana, les proporcionaba comida y vino.

A finales de septiembre, Nadar pidió insistentemente la aprobación para lanzar vuelos que pudieran sacar correo de París. La urgencia era palpable, así que, el 22 de septiembre, recibió instrucciones para preparar el Neptune. Durante toda la noche, un equipo de voluntarios remendó los agujeros con algodón y pintó las costuras degradadas con cemento de caucho. A las siete de la mañana,

Rampont-Lechin llegó al lugar en un fiacre cargado de sacos de lona que contenían ciento veinticinco kilos de correo.

Una hora después, el Neptune inició su ascenso. El piloto, Jules Duruof, que viajaba solo en la cesta con su preciada carga, observó a la multitud, que vitoreaba y saludaba mientras él se despedía a gritos. Cortó las cuerdas y vació una bolsa de lastre. Entonces, el globo salió disparado hacia el cielo y subió rápidamente a cinco mil pies. Habría sido aconsejable un ascenso más lento, ya que el globo era inusualmente frágil, pero el correo era pesado y la altitud, primordial; la máxima preocupación de Duruof era salir del alcance de los cañones prusianos. El Neptune se desvió hacia el sudoeste y pronto rebasó el fuerte de Mont-Valérien, cerniéndose sobre las posiciones prusianas, que según Duruof parecían un «montón de hormigas negras». Los prusianos abrieron fuego.

En ese momento, nadie sabía cuál era el alcance de los fusiles prusianos; hasta pasado un tiempo no se determinó, tal como señalaba Richard Holmes en *Falling Upwards*, su historia de los globos aerostáticos, que sus balas eran inofensivas más allá de unos tres mil quinientos pies. Por tanto, el cálculo de Duruof sobre la altitud era acertado. Sin embargo, notaba las vibraciones cuando los proyectiles de cañón surcaban el cielo debajo de él. El piloto correspondió las manifestaciones de interés de los prusianos con una ocurrencia, lanzando tarjetas de visita de Nadar —las cuales llevaban impreso «Nadar photographe» y escrito del puño y letra del gran hombre: «Saludos al káiser Guillermo y a monsieur Von Bismarck»— y observando cómo caían a tierra firme y en algunos casos al río, que el Neptune parecía seguir por voluntad propia. Durante un rato, los ulanos, la temida caballería prusiana, persiguieron el globo, pero al final desistieron, obstaculizados por los meandros del Sena.

Después de unas tres horas y cien kilómetros, el Neptune aterrizó cerca de Évreux, en los terrenos del castillo de Craconville. Eran las once de la mañana. Las órdenes de Duruof eran entregar su carga a un general o prefecto, pero como estaba cerca de una estación ferroviaria decidió tomar un tren directo a Tours. Allí, su heroico viaje aéreo fue anunciado en un boletín oficial, que presentaba una sinopsis de las noticias llegadas de París y un mensaje personal de

Gambetta a M. Cremieux, jefe de la delegación provisional de Tours. El mensaje, publicado en periódicos de toda Francia, afirmaba que París estaba listo para una resistencia heroica y que podría aguantar todo el invierno. Cualquier informe prusiano sobre discordias en la capital, añadía, no merecía credibilidad alguna.

Un segundo globo abandonó con éxito París dos días después, cuando Berthe escribió a Edma. Se estaba acostumbrando a los cañones, dijo, pero era inquietante estar en Passy, tan cerca de las fortificaciones. ¿Corrían peligro por los cañones Krupp? Nadie lo sabía, pero, por ahora, añadía Berthe, imperaba el buen ánimo. La ciudad parecía bien defendida y los primeros vuelos en globo habían logrado su propósito. Lo angustioso era no saber cuándo o cómo volvería a saber de Edma.

Édouard escribió a Suzanne ese mismo día y expresó una mezcla similar de optimismo e inquietud. Lo atormentaba que no tuviera noticias de él. Había oído que un globo despegaría al día siguiente y que su carta viajaría en él, así que rezó para que le llegara. Él y sus dos hermanos gozaban de buena salud. Era imposible hacer predicciones, dijo, pero París estaba bien fortificado y confiaba en que, con la ayuda de las fuerzas provinciales restantes, podrían derrotar a los prusianos.

A partir de ese momento, despegaron globos cada dos o tres días. Muchos llevaban cartas de Édouard, Berthe y Cornélie. El correo que transportaba Duruof en el primer vuelo incluía algunas páginas escritas por Nadar en su tienda de campaña de la place Saint-Pierre. Una era una carta abierta al periódico londinense *The Times*. Después de ser transcrita por unos oficinistas en Tours, viajó en tren hasta Le Havre y en barco de vapor hasta Dover, y luego tomó un expreso nocturno de Royal Mail con destino a Londres. El 28 de septiembre, *The Times* publicó un número especial dedicado al sitio de París. (Desde el punto de vista de Francia, tuvieron la mala idea de incluir mapas detallados de las defensas de París, que Moltke estudió atentamente). Nadar sabía que, en general, los ingleses mostraban poca comprensión por la situación de Francia. Al fin y al cabo, el país galo había declarado la guerra a Prusia, no al revés. Además, muchos observadores británicos veían París como un

refugio para la decadencia y la depravación, así que Nadar intentó reavivar cierta afinidad. Describió a los prusianos como poco razonables, crueles y culpables de haberse extralimitado. Tras derrotar al ejército de Francia, escribió, ahora se proponían castigar a sus civiles. Es más, en sus nuevas y difíciles circunstancias, París estaba demostrando ser digno de un respeto que anteriormente se le había negado. «Solo podría desear, señor, que usted fuera testigo de la repentina e inesperada visión de París transformado y regenerado, y ahora se encuentra completamente solo frente a un peligro supremo. La ciudad del placer y la frivolidad se ha vuelto silenciosa y seria».

Cuando Édouard no estaba de servicio en las murallas, le permitían volver a la casa de la rue de Saint-Pétersbourg. En las cartas que enviaba a Suzanne, a su madre y a Eva Gonzalès se quejaba de que no podía tomar leche con el café y de que las carnicerías solo estaban abiertas tres días a la semana. Describió la escasez que experimentaban las cafeterías y las colas que se formaban desde las cuatro de la madrugada, y añadió que ellos y todos los demás parisinos, que él supiera, solo comían carne una vez al día. Aun así, en cierto modo, todo resultaba extrañamente estimulante. Es más, se sentía optimista; creía que los prusianos debían de estar lamentando la decisión de sitiar París.

A Édouard siempre le había gustado pasear por París. Era un observador avispado, extraordinariamente atento a las distinciones de clase, las modas femeninas y los detalles sutiles de las interacciones en la ciudad. También le gustaba que se fijaran en él. Antes de la guerra, acostumbraba a salir con sombrero de copa, bastón y guantes de cuero claro. Al mismo tiempo, le gustaba desarmar a la gente con su informalidad. Cuando lo invitaban a casa de otros, no tenía reparos en sentarse en el suelo con las piernas cruzadas como si fuera un niño.

Ahora, al caminar desde su casa en el noveno *arrondissement*, recorrer el octavo y adentrarse en el decimoséptimo para visitar a Berthe y sus padres, la ciudad le parecía asombrosa. Conocía bien el

trayecto, que normalmente duraba una hora, pero las calles y sus actividades habían cambiado por completo. Los significados se habían arremolinado y ya no eran legibles. «París es hoy en día un campamento», escribió, y sus compañeros parecían ejercitarse desde las cinco de la mañana hasta la noche. Por lo demás, la vida era tediosa, sobre todo al anochecer, ya que las cafeterías y los restaurantes cerraban a las diez, lo cual dejaba la cama como única opción.

Cuando llegó a la rue Benjamin Franklin, los Morisot le brindaron un caluroso recibimiento, pero en la casa reinaba una melancolía dolorosa e inquieta. Édouard supo por qué cuando le contaron que habían decidido abandonar Passy y trasladarse al centro de París. El motivo, según confesaron, eran los cañones Krupp. No consideraban seguro estar tan cerca de las murallas de la ciudad. Édouard se sorprendió, ya que un bombardeo seguía pareciéndole improbable, pero entendía lo que decían. Alquilarían una casa en la rue d'Argenson, junto al boulevard Haussmann, situado en el octavo *arrondissement*. La buena noticia era que se encontraba muy cerca de casa de Manet.

Sin embargo, al cabo de unos días, los Morisot cambiaron de parecer y no se mudaron. Puede que el optimismo de Édouard disipara sus temores, o puede que a los padres de Berthe no les entusiasmara acercarla más a los artistas de Batignolles, y a Manet en particular.

París ya no era reconocible como la ciudad del placer, la Ville Lumière, capital del siglo XIX. «Si vieras París hoy, te quedarías boquiabierta —le escribió el residente Louis Péguret a su madre, que vivía en provincias—. Ya no es una ciudad, sino una fortaleza, y sus plazas no son más que patios de armas». Pero los cambios no eran solo físicos; también eran psicológicos. La vida cotidiana se había vuelto extraña. Una enorme población civil había sido militarizada prácticamente de la noche a la mañana, pero aquellos soldados de reciente cuño no estaban en el campo de batalla o en tiendas de

campaña lejos de casa. Seguían en sus barrios, mezclándose con sus vecinos. La mayoría comían alimentos preparados en su propia cocina y dormían en su propia cama, compartían vivienda con esposas e hijas, abuelos y sobrinos, y ocupaban espacios públicos con niños y tenderos. Nada de eso encajaba en la idea que tenía la gente del hecho de ser soldado.

Goncourt se aficionó a viajar en el ferrocarril de circunvalación que discurría por los alrededores de París. Ya no había teatro ni conciertos en cafeterías, así que visitar las fortificaciones se convirtió en uno de los principales pasatiempos de las tardes de domingo. Los vagones iban abarrotados de nuevos reclutas vestidos con pantalones militares rojos, galones, charreteras y gorras. Pero la militarización de la ciudad no se limitaba a las fortificaciones. Los establos y jardines de las Tullerías se habían convertido en un vasto almacén de artillería. La todavía inacabada ópera Garnier era ahora un depósito militar, y algunos oficiales de la Guardia Nacional se alojaban en la Bourse. Algunos puntos elevados de la ciudad —Butte Montmartre y la cima del Arco del Triunfo— eran estaciones de señalización. Las trabajadoras sexuales conocidas fueron apartadas de las calles y trasladadas a talleres, donde trabajaban cosiendo uniformes. La gare du Nord se convirtió en un molino de harina. Otros edificios —el Palais-Royal, el palais de l'Industrie, el Grand Hôtel du Louvre y varios teatros— fueron transformados en hospitales. Las fábricas se convirtieron en arsenales y se forjaban cañones a partir de restos de hierro fundidos. Asimismo, se cavó una fosa común enorme en un descampado de Montmartre, una medida preventiva para impedir la propagación de enfermedades en caso de muertes masivas.

Todos esos preparativos para la guerra se desarrollaban a medida que el nuevo Gobierno republicano intentaba, en circunstancias extremas, subsanar los defectos del régimen imperial e instaurar nuevos sistemas de administración. Los paralelismos con la primera Revolución francesa eran evidentes. En cualquier momento podía estallar una batalla a muerte contra un ejército invasor.

Los artistas que se habían alistado en la Guardia Nacional estaban en las mismas compañías militares. El Bastión 84, por ejemplo, estaba compuesto enteramente por artistas, y Henri Regnault se unió a unos amigos para formar otra compañía. Degas sirvió en el Bastión 12, junto con su amigo de la infancia Henri Rouart. Gustave Courbet, que ya tenía más de cincuenta años, no se alistó. Era un pacifista declarado, pero no un cobarde, y había rechazado la oportunidad de huir de París y volver con su familia a Ornans. Su recompensa fue ser elegido presidente de un comité creado para salvaguardar obras de arte en museos de la capital y alrededores. Eso lo hacía responsable del Louvre, el museo de cerámica de Sèvres, el palacio de Versalles (que había caído en manos prusianas), los museos de Cluny y Luxemburgo, los tapices de Gobelins y la columna Vendôme. Por supuesto, el Louvre era uno de los recintos más importantes. Su historia estaba íntimamente ligada a la primera Revolución francesa y a los ideales de libertad, igualdad y fraternidad que, a juicio de los republicanos, habían traicionado sucesivos regímenes, pero que ahora podrían ser restablecidos. Proteger su colección era una tarea sagrada y Courbet se lanzó a ella con ahínco. El trabajo de administrador lo superaba, pero creía fervientemente en lo que estaba haciendo. Durante años se había esforzado por contrarrestar el asfixiante dominio estatal sobre el arte y sus instituciones, y por fin tenía una oportunidad de obrar cambios.

Las motivaciones de Courbet siempre fueron sinceras, pero su fanfarronería era compulsiva. Anhelaba seguir siendo relevante a pesar de la aparición de una nueva generación de artistas encabezada por Manet. Cuando poco antes del estallido de la guerra le ofrecieron una cruz de la Legión de Honor francesa, la rechazó, lo cual tuvo el efecto inmediato y deseado de conseguir que todos los periódicos franceses hablaran de él. Al ministro de Bellas Artes le explicó que sus convicciones políticas imposibilitaban la aceptación de un título derivado del «orden monárquico». Cuando el Estado se atreve a conceder premios, declaró, «está usurpando el gusto del público. Su intervención es […] funesta para el artista, a quien engaña en cuanto a su valor, [y] funesta para el arte, […] al que

condena a la mediocridad más estéril». Los jóvenes seguidores de Manet no lo habrían expresado mejor.

Courbet es recordado como socialista, pero también fue una especie de libertario. No quería pertenecer a ninguna escuela, iglesia, institución, academia o régimen que no fuera «el régimen de la libertad». Como agitador nato, sabía que podía aprovecharse del resentimiento generalizado hacia los privilegios reivindicados y sobreexplotados por el depuesto régimen imperial. En vista de ello, redactó una carta dirigida al Gobierno de Defensa Nacional que contenía una propuesta para la retirada de la columna Vendôme; esta era impopular desde hacía mucho tiempo y derribarla estaría en consonancia con el sentimiento parisino dominante. Erigida por orden de Napoleón I, su diseño se inspiró en la gran columna de la victoria de Trajano que se alza en Roma. En 1863, Napoleón III había colocado en lo alto una estatua de su tío vestido con una toga y una corona de laurel, de modo que, al igual que la inacabada ópera Garnier, estaba fuertemente vinculada al poder bonapartista. La columna, escribió Courbet, es «un monumento desprovisto de todo valor artístico, proclive por su carácter a perpetuar las ideas bélicas y de conquista que formaban parte de la dinastía imperial, pero que son mal vistas por una nación republicana». Como símbolo, era «antipático para [...] la armonía de la fraternidad universal que en adelante debe prevalecer entre las naciones». Su presencia volvía «a Francia ridícula y odiosa para la democracia europea». Para concluir, solicitaba autorización «para desarmar la columna».

Al final, su petición fue denegada. Habían intervenido otras prioridades a medida que la visión de Courbet sobre la «armonía de la fraternidad universal» retrocedía con rapidez. Pero Courbet siguió con su trabajo, llevando obras de arte desde el palacio del Elíseo y otros lugares hasta el Louvre para su custodia. La *Venus de Milo* fue trasladada al sótano de la prefectura de Policía de la Île de la Cité. En el Louvre se reforzaron las ventanas y se apilaron sacos de arena en todo el perímetro. Para Courbet y sus compañeros republicanos, fue maravilloso ver a ese «emblema capital del patrimonio francés», tal como la historiadora del arte Hollis Clayson describió acertadamente al Louvre, liberado del yugo del control imperial. Para

los amantes del arte de todas las tendencias políticas, verlo rodeado de sacos de arena era profundamente alarmante.

A finales de septiembre, los habitantes de París seguían hurgando sin convicción en lo que sabían que era cierto pero debían aceptar en buena medida basándose en la confianza: no había salida. Tal vez fuera más duro para aquellos que, como Berthe, habían tenido la oportunidad de marcharse pero se habían negado. No era ni mucho menos la única que se hallaba en esa situación, pero al reflexionar sobre sus circunstancias —confinada en casa de sus padres, con su querida hermana lejos, en la costa de Normandía, y los soldados ocupando su estudio—, sentía punzadas de consternación.

Los vuelos en globo ofrecían esperanza. El 29 de septiembre, el États-Unis, un aerostato triple construido con dos globos viejos separados por una varilla y un pequeño globo atado entre ellos, se había elevado por encima de la ciudad. Las tres cestas transportaban cincuenta y cinco kilos de cartas, además de periódicos y mensajes del Gobierno. Al día siguiente partió el Céleste, un globo personalizado con fines científicos por el joven aventurero Gaston Tissandier. Ese vuelo también fue un éxito, aunque aterrizar cerca de Dreux, situado ciento diez kilómetros al oeste de París, fue complicado, y Tissandier se rompió el brazo. A pesar de todo, llegó a Tours, donde debía instalar un centro de comunicaciones.

Lo que había empezado como un sueño fantasioso de Nadar se había convertido en el Correo Aerostático de París. «Habría que ser bobo para no reconocer la enorme importancia de lo que se ha logrado —escribió Hugo en una carta a Nadar—. ¡París está rodeado, bloqueado y aislado del resto del mundo! Pero, mediante un simple globo, una mera burbuja de aire, París vuelve a estar comunicado con el resto del planeta».

La figura más importante que dejó la ciudad antes de la llegada de los prusianos fue Thiers. Puede que fuera un orleanista con predilección por la monarquía constitucional, pero el nuevo Gobierno

republicano le necesitaba. Más que ninguno de sus colegas, era un estadista creíble, pragmático, patriótico y marchito por la edad y la experiencia. No siempre tenía tacto, pero era astuto. Así que Trochu y Favre le pidieron que consiguiera apoyo extranjero, ya fuese mediante presión diplomática o incluso amenazando con una intervención militar. Sabían, al igual que él, que cuanto más durara la guerra peores serían las condiciones de paz. Prusia ya había cosechado una vitoria casi completa y solo la presión exterior empujaría a Bismarck a transigir.

Thiers estaba dispuesto a intentarlo. El 12 de septiembre salió de París rumbo a Londres, ahora abarrotado de refugiados franceses. (Entre ellos pronto figurarían Monet y Pissarro). En una reunión con William Gladstone, el primer ministro británico, Thiers recibió pocos ánimos y solo le arrancó la promesa de que Gran Bretaña instaría a Bismarck a reunirse con él. Impertérrito, el 18 de septiembre partió hacia Viena, pasando por Tours, Turín y Venecia, y llegó a la capital austriaca el día 23. Cinco días después, coincidiendo con la capitulación de las tropas francesas que habían resistido en Estrasburgo, llegó a San Petersburgo tras pasar por Varsovia.

Thiers era un hombre bajo y poco agraciado, con una característica cabeza en forma de pera que era un imán para los caricaturistas políticos, y hablaba con acento provenzal. Tenía papada y el pelo grueso y muy corto, y llevaba gafas de montura metálica, tras las cuales centelleaban unos ojos que desprendían una inteligencia risueña pero infatigable. Los padres de Berthe, que compartían sus ideas políticas, lo conocían y admiraban desde hacía años. Se creía que había sido la inspiración para Eugène de Rastignac, un personaje importante en varias novelas de *La comedia humana* de Balzac.

Cuando Thiers se casó en 1833, la novia, de dieciséis años, era hija de Eurydice Dosne, su confidente de toda la vida. Es muy probable que Eurydice, tres años mayor que Thiers, fuera su amante, pero ya estaba casada con Alexis Dosne, un corredor de bolsa mucho mayor que ella y muy rico a quien habían convencido

de que apoyara económicamente la carrera política de Thiers. Por tanto, el propósito de la boda con la hija de Eurydice en 1833 era encubrir la relación más auténtica entre Thiers y la mujer que ahora era su suegra. En 1869, poco después de la boda de Edma, Eurydice murió y Thiers quedó destrozado.

A pesar de su ascenso político, Thiers siempre sería considerado un advenedizo, especialmente por las clases altas. Era confidente de la escultora Marcello, amiga y referente de Berthe. Se rodeaba de compañía femenina y también le gustaba poseer objetos valiosos. El apoyo del marido de Eurydice le había permitido saldar sus deudas y le sobró dinero suficiente para adquirir una lujosa casa en la place Saint-Georges, que procedió a llenar de cuadros, bustos, estatuillas, bronces y porcelanas. Los visitantes describían su estudio como «un pequeño museo». Por las tardes, solía visitar los museos más normativos de París. Como joven periodista y abogado, incluso había hecho incursiones en la crítica de arte.

Thiers, un admirador de la monarquía constitucional británica, detestaba tanto a los aspirantes a déspota como a lo que denominaba «la vil multitud». Creía fervientemente en la libertad de prensa y aseguraba que «si privas a la nación de la libertad de prensa, la dejas sorda y ciega». Había advertido del «inmenso peligro» que representaba el sobrino de Bonaparte, advertencia que pagó muy cara. Durante el golpe de Estado de 1851, Thiers fue sacado de la cama y llevado a la prisión de Mazas. Una vez liberado, lo enviaron al exilio junto con Victor Hugo y miles de personas a quienes el emperador autoproclamado consideraba una amenaza. Cuando a los ocho meses le permitieron regresar a Francia, fue expulsado de la vida política.

Así pues, Thiers tenía motivos de sobra para desconfiar de Napoleón III, pero se mostraba igual de receloso con los republicanos radicales. Los consideraba ilusos y dudaba profundamente de su capacidad para gobernar. «Debemos tener dos oposiciones —afirmó—, una para los tontos y otra para la gente razonable». En la década de 1860, cuando Napoleón III estaba introduciendo reformas liberales, a Thiers le permitieron volver a la política. Asombrosamente laborioso (reponía energías con café frío,

que bebía día y noche), era un orador irrefrenable; entre 1863 y 1870 pronunció no menos de cuarenta y cuatro discursos en la Asamblea Legislativa, muchos de los cuales eran ataques abiertos al emperador. Advirtió reiteradamente de los riesgos que entrañaban las aventuras de Napoleón III en suelo extranjero, pero dichas advertencias eran ignoradas, lo cual le provocaba arrebatos de frustración. «En serio —aseguró—, no le queda un solo error por cometer».

Una vez iniciado el asedio, mientras los prusianos consolidaban la ocupación de todos los pueblos situados a menos de cincuenta kilómetros de París, no hubo enfrentamientos serios entre los dos ejércitos durante diez días. Pero el último día de septiembre, las fuerzas parisinas intentaron avanzar. Bajo el mando del general Joseph Vinoy, atacaron las líneas prusianas en varios puntos del sur. Sin embargo, sus éxitos iniciales pronto se vieron revertidos por tropas prusianas de refuerzo y, a media tarde, los franceses se habían retirado tras perder a dos mil hombres, entre ellos el general Pierre-Victor Guilhem.

En octubre, los prusianos empezaron a disparar su artillería sobre el anillo de fuertes franceses. La detonación de los proyectiles se oía por toda la ciudad, un estruendo enervante e intermitente. Los cañones a menudo disparaban por la noche e interrumpían el sueño de los parisinos sitiados. Al día siguiente del funeral de Guilhem, Édouard le explicó a Suzanne que había cosas que no podía detallar porque las cartas enviadas en globo podían caer en manos enemigas. También escribió a su madre, que había intentado sacar provecho de su amistad con Léon Gambetta para asegurarle a Eugène un puesto en el Ministerio del Interior. Pero Gambetta estaba ocupado en otros quehaceres. Su espectacular misión en globo estaba programada para el día siguiente.

Para la ciudadanía francesa, Léon Gambetta representaba energía, habilidad y resistencia. El verano anterior, él y Thiers habían sido de

las pocas voces que habían desaconsejado la guerra. Pero, ahora que el país estaba en peligro, quería derrotar a los prusianos militarmente, y, de hecho, lo deseaba aún más que Trochu y Favre. En secreto, estos estaban a favor de las negociaciones.

La multitud que subió a la colina la mañana del 7 de octubre de 1870 para ver al Armand Barbès y al George Sand surcar los cielos tenía todas sus esperanzas puestas en el éxito de Gambetta. Si era capturado o abatido, sería un desastre, y un enorme golpe propagandístico para los prusianos. Victor Hugo escudriñaba la escena y el tuerto Gambetta miraba desde lo alto; Nadar observaba a través de los prismáticos mientras unos veinticinco marineros soltaban ambos globos de sus amarres. Gambetta se elevó sobre las casas de Montmartre y contempló primero a las multitudes que lo jaleaban y luego la maravillosa ciudad y los campamentos prusianos. Llevaba cien kilos de correo a sus pies y dieciséis palomas mensajeras en una jaula amarrada a las jarcias. Su misión era llegar a Tours, donde debía tomar el mando del Ministerio de la Guerra. A continuación, congregaría a las provincias de Francia para organizar un ejército que acudiera al rescate de París y expulsara a los prusianos.

El Armand Barbès y el George Sand (que transportaban a los dos vendedores de armas estadounidenses) se alejaron lentamente de los edificios vecinos y se elevaron a unos quinientos pies. Por desgracia, el viento cambió y se desviaron hacia el norte en dirección a Saint-Denis y Le Bourget, que no era el rumbo que Nadar esperaba. Ambos lugares estaban llenos de prusianos. Entonces surgieron más problemas. Mientras el George Sand avanzaba tranquilamente hacia Amiens, Gambetta, a bordo del Armand Barbès, no consiguió alcanzar la altitud deseada y, de hecho, empezó a descender en el momento más inoportuno. Tenía justo debajo dos fuertes defensivos, Fort de l'Est y Fort d'Aubervilliers, pero no podían ayudar al desventurado globo, que flotó sobre la línea del perímetro y se topó con una ráfaga de mosquetes. Gambetta, el primer estadista que viajaba en globo, estaba totalmente indefenso, y oyó un desgarro y un chasquido cuando diversas balas impactaron en la cesta de mimbre. Trichet, el piloto,

soltó más lastre. Finalmente, el globo empezó a subir de nuevo; no mucho, pero lo suficiente. El tiroteo amainó y el Armand Barbès continuó su deriva hacia el norte.

Ahora, Gambetta tenía tiempo para absorber aspectos de la experiencia sobre la que escribiría más tarde. Incluso con su visión monocular, el horizonte parecía inmenso como nunca se lo había parecido en tierra firme. Le resultó aún más asombroso lo llano que era el terreno. «La tierra tenía el aspecto de una alfombra mal diseñada —escribió, casi como si se tratara de un cuadro de Monet o Renoir—, o más bien de una alfombra tejida totalmente al azar con lanas de diferentes colores. La luz y la inmensidad estaban privadas de los valores que les dan la sombra y la proporción». Algunos pintores, entre los que destaca Victor Navlet, especializado en perspectivas e interiores arquitectónicos, habían intentado imaginar cómo sería París visto desde un globo. Pero incluso su inmensa panorámica desde el sur, que debutó en la Exposición Universal de 1855, se antojaba recargada y artificial comparada con lo que Gambetta estaba viendo ahora.

Cuando la mañana dio paso a la tarde, los dos globos habían recorrido cincuenta kilómetros en dirección norte. Ahora estaban cerca de Creil, a veces tan próximos uno del otro que los ocupantes de las cestas podían comunicarse a gritos. Pero entonces el Armand Barbès comenzó a descender de nuevo. La situación era nefasta; aún no habían salido de territorio prusiano. De repente, Gambetta oyó más disparos. Momentos después se quedó atónito cuando una bala de mosquete le rasguñó una mano. Aturdido, cayó sobre las sacas de correo mientras pasaban más balas a toda velocidad. Varias perforaron la tela del globo. Agarrándose la mano herida, Gambetta esperaba una explosión en cualquier momento y, si no era eso, una desastrosa pérdida de altitud causada por la fuga de gas. En realidad, el agujero era tan pequeño que resultaba casi insignificante, pero el globo siguió perdiendo altitud y Trichet no tuvo más remedio que dejarlo descender hacia un campo cercano a Chantilly. El campo lo había ocupado momentos antes un escuadrón prusiano de ulanos, y todavía estaban en las inmediaciones. Solo los gritos de advertencia de algunos campesinos alertaron del peligro a

los ocupantes del globo, que soltaron más lastre a la desesperada. El Armand Barbès ascendió de nuevo y avanzó hacia el norte perseguido por ulanos a caballo.

Para entonces ya no se divisaba ninguno de los dos globos. El piloto del George Sand creía estar a salvo y descendió hasta aterrizar sin contratiempos en Crémery, al norte de Roye. El Armand Barbès no había llegado hasta allí y ahora sobrevolaba la boscosa región de Compiègne, próxima a Épineuse. En ese momento, aunque Gambetta y sus compañeros llevaban cuatro horas y media suspendidos precariamente en el aire, no se habían alejado ni sesenta y cinco kilómetros de París. Como ya no podían ver a sus perseguidores, Trichet decidió intentar un nuevo aterrizaje de emergencia. Desafortunadamente, rebasó el terreno abierto y la cesta del globo se estrelló contra un roble.

En el caos posterior, Gambetta quedó colgado boca abajo de una cuerda muy por encima del suelo. Algunos aldeanos de la zona acudieron al lugar del siniestro, desconfiados y hostiles, y no pudo convencerlos de que él y sus compañeros no eran prusianos hasta que ondeó frenéticamente una bandera tricolor y gritó: «Vive la République!». Los lugareños los desenredaron de inmediato, los subieron (junto con el correo) a un carro de heno y los llevaron a la aldea más cercana. Temerosos de que los prusianos estuvieran persiguiéndolos, se dirigieron a Épineuse, donde a Gambetta lo reconoció y recibió el alcalde, y después a Amiens. Por el camino le vendaron la mano, pero estaba pálido y débil y los ojos se le iban cerrando. Fue reanimado con éxito, y cuando estuvo suficientemente lúcido soltó una paloma mensajera para transmitir a París la noticia de su llegada.

Tras pasar la noche en Amiens, los tripulantes de los globos se subieron a un tren rumbo a Ruán, donde entraron en una estación abarrotada y encontraron un espléndido desfile de reclutas de la Guardia Nacional. En la estación, Gambetta pronunció uno de esos discursos inusuales que trascienden la mera retórica porque todos los presentes comprenden la gravedad de lo que está en juego. París, afirmó, contaba con las provincias. «Si no podemos pactar con la victoria —señaló—, hagamos un pacto con la muerte».

Después, un tren lo llevó a Tours.

9
COLA FRENTE A LA CARNICERÍA

Puede que los parisinos estuvieran unidos en la resistencia frente a los invasores prusianos, pero en otros aspectos estaban divididos. Una parte de la población era acomodada. Sentían mucha congoja, pero lo soportaban en gran parte con sirvientes domésticos, dinero en el banco y familias solidarias. Ellos eran los que tenían diarios y escribían cartas, y el relato colectivo sobre el asedio de París que ha llegado hasta nosotros es mayoritariamente suyo. El otro segmento de París era pobre y sufría ansiedad, hambre y frío. Vivían hacinados, a menudo en condiciones insalubres. No conocemos sus historias porque no escribían diarios ni cartas elocuentes que se publicaran póstumamente. Sabían a ciencia cierta que los prusianos intentaban derrotarlos y humillarlos, pero no estaban tan seguros de que el nuevo Gobierno republicano estuviese preparado para hacer algo al respecto.

Mientras tanto, París había perdido su brillo. Al ser una ciudad tan alegre y amante del espectáculo, el cambio resultaba brusco. Los teatros y cabarets habían cerrado. Las estaciones de ferrocarril estaban conmovedoramente vacías. A diario, las mujeres pasaban horas haciendo cola para conseguir comida. Por las noches, los hombres asistían a reuniones en las que la conversación versaba sobre la guerra, los alquileres, la escasez de alimentos, los niños enfermos y la pérdida de empleos. A Théophile Gautier, los muros de la ciudad que los confinaban le parecían «un cinturón demasiado apretado». Con el paso del otoño y la bajada de las temperaturas se intensificó la inquietud. Para aliviar la zozobra, muchos recurrían al alcohol. A principios de octubre, la carne estaba racionada. Pasar

hambre era duro, pero, en muchos sentidos, esperar a que ocurriera algo lo era aún más. Nathan Sheppard, un inglés que vivió el asedio, escribía sobre «la intolerable tensión de la espera». «Existe tensión por algo que va a suceder y que puede llegar en cualquier momento —dijo—. Esto da una sensación de irrealidad a la vida […]. Parece que la tierra se haya convertido en humo y que vaya a desaparecer bajo nuestros pies […]. Así es vivir el asedio desde dentro».

Francia había librado una guerra y había perdido. Tenía un nuevo gobierno y una gran ciudad se había transformado de manera drástica. Sin embargo, a Berthe Morisot muchas cosas le parecían extrañamente iguales. Seguía siendo *une vieille fille*, una solterona, y a sus treinta años aún vivía con sus padres. ¿Qué había conseguido en la vida hasta el momento? Una bata de pintor amorfa colgada en un armario polvoriento. Estaba más limitada, más confinada que nunca. Toda la sensación acerca del potencial que atesoraba —que su pintura podía experimentar avances significativos, que podía ganar dinero con ella, y todas las cosas estimulantes de su vida social, sus amistades con Manet y Degas, sus relaciones con los Riesener, con Marcello, con Puvis y otros— se había desvanecido como si fuera humo.

Además, estaba enferma y perdía peso. Cornélie estaba preocupada por su dieta y no era la primera vez que el estado psicológico de Berthe la afectaba de esa manera. Era alegre, inteligente y excitable, pero también propensa a la depresión. Ahora que había menos horas de sol y que las temperaturas estaban cayendo, se había apoderado de ella una sensación de inutilidad.

Aunque el asedio había aislado a Berthe, estimuló una nueva solidaridad entre muchas otras mujeres. Les indignaba que el conflicto amenazara sus hogares, las escuelas de sus hijos y el tejido mismo de su vida cotidiana, por lo que se agrupaban en comités y ejercían de *ambulancières* (enfermeras en hospitales móviles) y *cantinières* (portadoras de material para los soldados). La maestra Louise Michel, que dirigía el Comité de Vigilancia de Mujeres en Montmartre, era una oradora incisiva que participaba a menudo en

las reuniones del Club Rouge («Club Rojo»). En el otro extremo del espectro social, Juliette Adam, diarista prolífica, organizó un hospital de campaña en el Conservatorio de Música. En él trabajaban veinte mujeres de toda la escala social: obreras, comerciantes, artistas y burguesas. «En lugar de quedarse en casa pensando en sus problemas y devorándose el espíritu —escribió Adam—, esas mujeres vienen a trabajar para los heridos; las más valientes fortalecen a las débiles; hablamos de la guerra, del asedio, del Gobierno y de los periódicos; su imaginación se nutre. Todas me dan las gracias por el bien moral que les he hecho sacándolas de su aislamiento […]. Una persona necesita trabajo y distracciones».

A Berthe, por desgracia, le faltaban compañía, distracciones y propósitos. Ella era artista, no organizadora social. Paralizada por las dudas, con problemas de salud y todavía aturdida por el rápido giro de los acontecimientos, suspiraba por la compañía de su hermana. Y por su estudio.

Fuera de la casa de los Morisot, los parisinos estaban perdiendo la fe en el Gobierno de Defensa Nacional. El 9 de octubre, una multitud de Belleville, un barrio de clase trabajadora, el más radical de la ciudad, desfiló hasta el Hôtel de Ville para exigir elecciones municipales. Querían tener la oportunidad de tomar decisiones por sí mismos. Para que eso ocurriera, el poder debía transferirse desde el centro hacia los distritos locales, conocidos como *communes*, así que corearon «Vive la Commune». Fuerzas leales a Trochu organizaron una contraprotesta y ese día los dos grupos de manifestantes se profirieron insultos. No se resolvió nada, pero la calma volvió al atardecer.

El resto del mes de octubre resonó con el estruendo de los cañonazos. La gente se preparaba para lo peor. Pero, por ahora, los prusianos eran reacios a atacar la ciudad. En lugar de eso, sus cañones Krupp bombardearon los doce fuertes franceses circundantes. El 13 de octubre, los artilleros franceses intentaron devolver el fuego de artillería desde Mont-Valérien, el fuerte más grande, situado al oeste del bois de Boulogne. Desde allí se divisaba

el castillo de Napoleón III en Malmaison, al sudoeste (donde se encontraba el jardín de Josefina Bonaparte), y más allá La Grenouillère, donde Monet y Renoir había pintado los primeros cuadros impresionistas.

Sin embargo, al apuntar a un campamento prusiano situado al sur, los artilleros de Mont-Valérien bombardearon el castillo de Saint-Cloud, a orillas del Sena. Erigido en el siglo XVI, había sido renovado en vísperas de la Revolución francesa por María Antonieta. Era el lugar donde Napoleón Bonaparte había sido declarado emperador de los franceses en 1804 y donde Napoleón III se había investido emperador en 1852. Eugenia y él concedían audiencia en Saint-Cloud, donde a menudo recibían a miembros de la realeza extranjera, incluida la reina Victoria cuando asistió a la Exposición Universal de 1855. Ahora estaba destruido.

«Todos los días oímos muchos cañonazos», escribió Cornélie ese mismo día. Sabía que ella y su familia eran vulnerables. Los fuertes más cercanos eran Issy y Vanves. Los Delaroche, amigos de su familia, tenían dos hijos destinados en Vanves, que era blanco de la ofensiva concentrada de los prusianos. Sus dos hijas, que el año anterior habían posado para un cuadro de Berthe, estaban fuera de sí. «Las pequeñas Delaroche ya no son capaces de hablar sin que se les salten las lágrimas», relataba Cornélie en una carta a Yves y Edma. Si los fuertes de Issy y Vanves caían en manos prusianas, añadió, los Morisot abandonarían la casa de Passy e irían a algún lugar que estuviera fuera del alcance de la artillería enemiga. Mientras tanto, no saber lo que estaba ocurriendo llevó a Cornélie a unos extremos de curiosidad rayanos en lo temerario. «Es imposible quedarse quieta», escribió después de caminar con Berthe bajo una lluvia torrencial «para ver dónde se libraban los combates».

El 21 de octubre, Trochu ordenó que tres columnas —un total de ocho mil hombres— atacaran las líneas prusianas en Malmaison. La triple ofensiva estaba concebida para poner a prueba la solidez de las líneas prusianas y a la vez levantar la moral francesa. Entre los

soldados participantes estaban Degas, el pintor James Tissot y el escultor Joseph Cuvelier. Las fuerzas parisinas avanzaron por el parque de Malmaison y tomaron Buzenval, pero, cuando la vanguardia de las columnas se topó con las barricadas prusianas, la artillería enemiga golpeó la retaguardia. Al caer la noche, los comandantes franceses ordenaron un repliegue después de que quinientos soldados murieran o resultaran heridos y de que otros ciento cincuenta fueran hechos prisioneros. Entre los fallecidos estaba Cuvelier. Degas recibió la noticia por Tissot, su amigo y antiguo protegido. Este mencionó que había hecho varios dibujos de su camarada caído en el campo de batalla. Si esperaba que Degas quedara impresionado, se equivocaba. «Habría sido mejor que trajeras su cuerpo de vuelta», repuso en un tono hiriente.

Degas no solo estaba disgustado por la pérdida sin sentido de Cuvelier; también se sentía furioso con el arte, con su impotencia y, por extensión, con la suya propia. El mundo de ensueño de la ópera, donde el año anterior había dado rienda suelta a su imaginación, sospechando que podía contener la clave para desbloquear una grandeza que percibía en su interior, había sido clausurado en septiembre. Desde entonces había vuelto a abrir, pero ni para el ballet ni para la ópera. Por el contrario, estaba reservado para conferencias políticas, lecturas de la poesía de Victor Hugo y el canto de himnos republicanos. La conversión personificaba la nueva y amarga realidad de Degas. La relación entre el arte y la vida había quedado patas arriba. Se habían apropiado del teatro, la fantasía y la imaginación, que habían sido traducidos y reemplazados por propaganda. Y por la muerte: Cuvelier no volvería.

Degas tampoco era el único que se sentía frustrado y debilitado. Édouard no había pintado prácticamente nada desde el verano. Su vitalidad y encanto habituales, su interés por la vida, parecían haberse desvanecido, y lo mismo le ocurría a Berthe. Con la intención de animarla, sus padres retomaron discretamente sus viejas veladas, invitando a Manet, Degas y Alfred Stevens (que se encontraba mal y no pudo asistir), además de a un joven médico soltero que esperaban que pudiera distraer a Berthe.

Cuando Manet y Degas llegaron aquella noche a la rue Benjamin Franklin —antes del asedio, escenario de tanta música, frivolidad, intriga e ingenio—, parecía acercarse una gran tormenta mientras los frentes chocaban en lo alto, y el comportamiento del grupo era igualmente inquieto. El médico soltero «interpretó al amante lánguido», según Cornélie, pero Berthe no mostró interés alguno. Degas parecía encantado de volver a casa de los Morisot, pero su tristeza por la muerte de Cuvelier persistía y su actitud era desagradable. «Estaba insufrible —escribió Cornélie—. Él y Manet casi se tiran de los pelos durante una discusión sobre nuestra estrategia defensiva y el uso de la Guardia Nacional». Ambos artistas estaban «dispuestos a morir para salvar al país», añadió, mofándose a todas luces de la idea.

En Batignolles, Manet siguió escribiendo a Suzanne sin saber si le llegarían sus cartas y sin haber recibido respuesta. Trató de bromear sobre la elegancia de su nuevo gabán militar y se quejó de que se había lastimado el pie, lo cual dificultaba el salir de casa. El clima, dijo, era terrible. Parecía estar extendiéndose un brote de viruela y la escasez de alimentos empezaba a resultar dolorosa. Édouard escribió que solo podían consumir setenta y cinco gramos de carne por persona y que la leche se reservaba para los niños y enfermos. Había solicitado incorporarse al mando del general Vinoy, pero la petición quedó en nada. No mencionó que había estado en casa de los Morisot. En cambio, hizo hincapié en su soledad. Había buscado sin descanso una fotografía de Suzanne y finalmente había encontrado el álbum en el salón. Ahora podía consolarse contemplando su rostro. «Ayer noche me desperté porque me pareció oírte llamándome».

La noche del 27 de octubre, Carey de Bellemare, un ambicioso brigadier destinado en Saint-Denis, en el norte de la ciudad, lanzó un ataque contra los prusianos en Le Bourget. Veterano de la guerra de México y, más recientemente, de Sedán, no había pedido ni recibido autorización de Trochu, pero el día 29 informó al general de que su contingente de doscientos *francs-tireurs* (formaciones

irregulares de infantería ligera o francotiradores) había tomado el pueblo y quería un ascenso. Por desgracia, la ciudad no poseía ningún valor estratégico discernible. Durante la reunión, llegó la noticia de que los prusianos habían lanzado una contraofensiva. Los franceses la repelieron con éxito, pero su posición empeoró cuando los prusianos pidieron refuerzos, bombardearon la ciudad y finalmente iniciaron un ataque en toda regla. Pero, para entonces, la prensa parisina ya había anunciado una victoria francesa. Como cabía esperar, la respuesta ciudadana fue eufórica. Era la primera «victoria» de ese tipo que podían celebrar. Sin embargo, el entusiasmo duró poco. Tras muchas horas de combate casa por casa, las tropas francesas tuvieron que refugiarse en una iglesia, donde el oficial al mando se pegó un tiro, ya que prefería ese destino a la rendición. El 30 de octubre a la hora del almuerzo, los prusianos habían asegurado la ciudad y matado o capturado a mil doscientos hombres tras haber perdido menos de quinientos efectivos. Muchos de los capturados eran de Batignolles, lo cual dejó a los vecinos de Manet, según escribió a Suzanne, «en un estado de desolación».

El día anterior a que Bellemare lanzara su acción no autorizada, Trochu había sido informado de que el general Bazaine y su Ejército del Rin, sitiados en Metz desde el 21 de agosto, estaban negociando la rendición; era un hecho impactante, pues al ejército de Bazaine se lo consideraba clave para las esperanzas de París. Muchos estaban convencidos de que el general tenía suficiente potencia de fuego para salir de Metz. Pero las tropas de Bazaine y los habitantes de Metz llevaban dos semanas comiendo raciones de pan. Escaseaba tanto la comida que ya habían sacrificado y consumido muchos caballos del ejército y la mayoría de las mulas de transporte. Cuando trascendió que había negociaciones y el titular LA CAÍDA DE METZ ocupó la portada de *Le Combat* el 27 de octubre, Trochu desmintió la noticia y reprendió al periódico, del cual ardieron ejemplares en las calles.

Pero Bazaine sí que había capitulado —más tarde fue sometido a un consejo de guerra por ello— y el 30 de octubre el Gobierno de

París se vio obligado a reconocerlo. Cuatro mil oficiales franceses y ciento cincuenta mil soldados estaban ahora fuera de combate. La rendición liberó a las tropas prusianas, que reforzaron el asedio de París y pusieron rumbo al oeste y al sur para combatir a las fuerzas francesas que Gambetta estaba tratando de formar desde su base en Tours.

Las dos grandes decepciones, Metz y Le Bourget, se fusionaron en la mente de la población. Más tarde, la decepción trocó en furia y, al día siguiente, unos radicales intentaron un golpe de Estado tras oír rumores de que Thiers no solo buscaba un armisticio, sino que estaba dispuesto a renunciar a Alsacia. No se equivocaban: Thiers sabía que a Moltke y Bismarck les preocupaba el contingente de Gambetta, conocido como Ejército del Loira, pero, tras la caída de Metz, la amenaza que representaba había sido neutralizada y ya no podía ser utilizada como baza en las negociaciones. Thiers estaba convencido de que Francia debía buscar sin demora un armisticio y de que todo el país debía celebrar elecciones a la Asamblea Nacional lo antes posible. Los comicios ayudarían a conseguir apoyo exterior (Gran Bretaña, por ejemplo, aún no había reconocido al Gobierno provisional). A su vez, reforzarían la posición negociadora de Francia, que de lo contrario sería pésima. En general, Trochu y Favre estaban de acuerdo con Thiers y solo se oponían a la dureza de las exigencias de Prusia. Que Bismarck y Guillermo se plantearan suavizarlas dependía en gran medida de la presión exterior. Pero Thiers, Trochu y Favre tenían claro que la postura francesa solo podía empeorar si se prolongaba la situación de punto muerto.

Sin embargo, Gambetta no estaba de acuerdo. No podía soportar la idea de que Francia pidiera la paz. Convencido de que los prusianos serían más vulnerables cuanto más durara el asedio, creía que aún podían ser derrotados. No obstante, tras unas difíciles negociaciones que enfrentaron a Thiers y Gambetta, aceptó a regañadientes buscar un armisticio, siempre y cuando favoreciera militarmente a Francia.

Entonces, Thiers se preparó para viajar a París pasando por el cuartel general prusiano en Versalles. Sus movimientos los protegería un acuerdo negociado por Rusia. Llegó a Versalles, se

reunió brevemente con Bismarck y luego fue escoltado a un puesto avanzado alemán en Sèvres, donde se subió a bordo de un barco y recorrió el Sena para reunirse aquella noche en el quai d'Orsay. Llegó horas después de la rendición francesa en Le Bourget. Una vez confirmadas las malas noticias sobre Metz, informó a Trochu y Favre de que Gran Bretaña y Rusia apoyaban una propuesta de armisticio y elecciones. Con el apoyo de Trochu, Thiers trasladaría a Bismarck la propuesta, que incluía un alto el fuego de al menos veinticinco días, la libre circulación para los residentes parisinos y la posibilidad de que la ciudad sitiada aumentara sus provisiones. Trochu, Favre y los otros ministros asimilaron toda la información y, después de una larga reunión, dieron el visto bueno a Thiers.

Pero la noticia del contacto de Thiers con los líderes prusianos se extendió rápidamente entre los radicales de Belleville y Montmartre, a quienes indignaron aquellas maniobras secretas. Georges Clemenceau, el joven y bigotudo alcalde de Montmartre, publicó un anuncio que tachaba de «traición» cualquier propuesta de armisticio.

La noche del 30 de octubre, Edmond Adam, marido de Juliette Adam y jefe de policía de Trochu, se desplazó a dicho municipio para advertir de las consecuencias de una insurrección. Volvió a intentarlo a las ocho de la mañana del día siguiente, pero fue ignorado en ambas ocasiones. No obstante, por iniciativa propia, ordenó a diez batallones leales de la Guardia Nacional que se prepararan para proteger el Hôtel de Ville. La multitud se congregó en el exterior. Aquel mismo día, a medida que se caldeaban los ánimos, Adam indicó a diez batallones más que estuvieran listos. La lluvia caía intermitentemente desde un cielo gris. Blandiendo paraguas como si fueran espadas, la gente gritaba eslóganes contra el Gobierno y contra Thiers, y muchos coreaban «Vive la Commune!».

Los guardias nacionales de Adam empezaron a vacilar. Algunos llevaban sus fusiles con la culata apuntando hacia arriba para indicar que estaban del lado de la multitud. En Belleville, los líderes «rojos» enviaron sus guardias nacionales al Hôtel de Ville con la intención de derrocar al Gobierno de Trochu e instaurar un nuevo gabinete formado por Blanqui, Delescluze (el periodista radical a quien

Gambetta había defendido), Félix Pyat, Gustave Flourens y Victor Hugo.

Flourens, hijo de un distinguido fisiólogo, lideró a un reducido grupo de radicales hacia el Sena, donde la multitud empezaba a invadir el Hôtel de Ville. Entre el gentío, alguien efectuó un disparo y todo el mundo se dispersó. Convocado en el Louvre, Trochu cabalgó entre una multitud que lo abucheaba, pero consiguió entrar ileso en el edificio. Al poco llegó Favre, que había interrumpido un debate sobre la propuesta de armisticio. Instando a la calma, Trochu dio órdenes de que nadie abriera fuego. Su Gobierno se reunió en una sala del piso de la primera planta. Pero, más que proyectar autoridad, su presencia en el Hôtel de Ville enardeció a la multitud y, al rato, varios centenares de personas habían entrado en el patio.

Dentro, Trochu y sus ministros intentaron averiguar qué podían ofrecer a la multitud para apaciguarla. Enviaron al republicano radical y editor Henri Rochefort con la esperanza de que resultara más convincente, pero fue abucheado y amenazado. El compás de espera se mantuvo mientras la turba gritaba pidiendo sangre y el gabinete debatía el posible calendario de las elecciones. Empujado por la multitud enardecida, a la postre fue Flourens quien irrumpió en la sala de reuniones seguido de Blanqui, Delescluze y Pyat (Hugo, que rechazaba sabiamente la idea de liderar un golpe de Estado, se mantuvo al margen). Caminando de un lado a otro sobre la mesa de reuniones con una cimitarra en la mano, Flourens declaró que el Gobierno había sido derrocado y empezó a dictar órdenes. Pero su anuncio degeneró en una prolongada disputa sobre quién debía tomar las riendas. A medida que la multitud se emborrachaba cada vez más, pareció olvidar el propósito de la protesta y empezó a saquear y destrozar muebles, rompiendo incluso un plano de París dibujado por el barón Haussmann. Después subieron a trompicones, entraron en la sala de conferencias y, sin reconocer a Blanqui, zarandearon y acosaron al socialista, de sesenta y cinco años, que terminó acobardado en un rincón.

Trochu era ahora un cautivo, pero se mostraba imperturbable. Fumando un puro se negó a ceder la autoridad de su gobierno, pero tampoco amenazó a los insurrectos y, al anochecer, mientras fuera

caía un aguacero, el «golpe de Estado» se había convertido en una farsa. En medio del caos, el ministro Ernest Picard logró escabullirse sin ser visto y se dirigió a la place Vendôme, donde dio órdenes a los batallones de la Guardia Nacional leales al Gobierno. A las ocho y media de la tarde habían retomado el Hôtel de Ville y el golpe había llegado a su fin.

Con todo, los acontecimientos del 31 de octubre habían sido algo más que un sueño febril. Eran la antesala de lo que estaba por venir. A corto plazo, el efecto fue tangible. Cuando Thiers regresó a Versalles al día siguiente para presentar la propuesta de armisticio a Bismarck, el prusiano no quiso negociar. Tras la capitulación de Bazaine, sabía que su ejército ejercía un dominio total. Además, no tenía sentido intentar pactar, le dijo a Thiers, ya que no podía confiar en que los negociadores siguieran en el poder. La insurrección de la noche anterior lo había dejado bien claro.

Thiers estaba furioso, pero sabía que el canciller tenía razón; era justamente lo que quería evitar a toda costa. El 5 de noviembre, volvió a París para mantener conversaciones secretas e instó a Trochu y Favre a aceptar las duras condiciones de Bismarck. Era una locura, dijo, esperar a que el Ejército del Loira, capitaneado por Gambetta, acudiera al rescate. Si este fracasaba, algo harto probable, Francia se vería obligada a aceptar condiciones aún más punitivas. Entretanto, ¿quién sabía qué otros problemas podrían causar los radicales? Dadas las circunstancias, el Gobierno de París pendía de un finísimo hilo. Pero, para entonces, las dotes de convicción de Thiers eran irrelevantes: el 6 de noviembre, Bismarck rompió las negociaciones.

La guerra continuaría, aunque de mal en peor, escribió Édouard el 7 de noviembre, tras informar a Suzanne del fracaso de las conversaciones para un armisticio. Asimismo, dijo que se había arrepentido muchas veces de enviarla fuera de París, pero que ahora se alegraba.

Gran parte de noviembre transcurrió como en un sueño extraño y fluctuante. El maravilloso, abominable y glamuroso alboroto que era

el París del Segundo Imperio parecía real hacía solo tres meses; ahora era una ficción lejana. La vida era cada vez más triste. Con la caída en picado de las temperaturas, la leña y el coque estaban agotándose peligrosamente. Las iniciativas para organizar cualquier forma de distribución equitativa de alimentos habían sido vergonzosamente insuficientes y el acaparamiento se convirtió en algo habitual. Frente al Hôtel de Ville había un mercado de ratas. Los roedores más grandes y carnosos se vendían por sesenta céntimos, mientras que los habitantes de las alcantarillas que tenían un tamaño normal costaban treinta o cuarenta.

El grabado *Cola frente a la carnicería*, de Manet, muestra una hilera improvisada de mujeres con paraguas que esperan para entrar en el establecimiento mencionado en el título. Una bayoneta que se atisba detrás de los paraguas, a la izquierda de la puerta, denota que la tienda está vigilada. El grabado es tan sencillo que, incluso para Manet, resulta drástico; las puertas solo están ligeramente entreabiertas y dejan ver una gruesa franja negra que evoca el oscuro interior, el cual podría o no contener las provisiones que las mujeres apiñadas esperan comprar. Las masas que forman sus cuerpos están ensombrecidas por los grandes paraguas, cuya superficie mojada refleja una luz brillante. La imagen, descrita por el historiador del arte Léon Rosenthal como «el máximo logro artístico [de Manet] como grabador», posee una simplicidad abstracta al estilo japonés, como si no solo la vida, sino también el arte se hubieran visto reducidos a lo esencial por pura necesidad.

Édouard se desplazaba desde el piso familiar hasta las fortificaciones y de vez en cuando pasaba la noche allí. Sus hermanos menores se reunían en el piso de la rue de Saint-Pétersbourg para degustar sus frugales comidas y comentar las noticias. Marie, la criada de la familia, compraba comida y cocinaba lo que conseguía traer. Otros dos soldados dormían en la habitación de Léon. Degas, por su parte, había descubierto durante una práctica de tiro que no podía ver bien el objetivo con el ojo derecho. Un médico le diagnosticó una enfermedad degenerativa de la retina que le afectaría el resto de su vida. Eso significaba que no era fiable con un fusil, así que fue transferido de la infantería a la artillería.

En una carta dirigida a Eva Gonzalès, Édouard describía su nueva vida, intentando mantener la ficción de que seguía siendo pintor y digno de ser su mentor. Afirmó que llevaba su caja de pinturas y un caballete portátil en un morral y estaba decidido a no perder el tiempo y aprovechar las instalaciones que tuviera disponibles. Pero todo era una ilusión. Mencionaba su dieta (carne de caballo y burro en los días buenos; ambas cosas eran caras) y la existencia de carnicerías que vendían perros, gatos y ratas. La ciudad se había vuelto terriblemente triste. De todas las privaciones, la que más le dolía era no ver a Gonzalès.

Hundiendo la pluma en la misma tinta, se quejó a Suzanne por no haber tenido noticias de ella en mucho tiempo. La viruela, escribió, se propagaba con rapidez, sobre todo entre los refugiados llegados del campo. Pero él y sus hermanos se hallaban en buen estado; mantenerse activos les había sentado bien. Dijo que pasaba dos horas diarias realizando maniobras. «Ojalá pudieras verme con mi enorme gabán de artillero». También le contó a Suzanne que llevaba la caja de pinturas y el caballete en el morral. «Pronto empezaré a hacer estudios al aire libre. Valdrán unos francos como recuerdos», escribió.

Cerca de Batignolles, en Montmartre y Belleville, las reuniones políticas nocturnas celebradas en los «clubes rojos» brindaban a los radicales la oportunidad de desahogarse y conspirar. A medida que bajaban las temperaturas, aquellas salas crepusculares sin calefacción se llenaban del humo azulado de las pipas y de las gélidas exhalaciones mientras los oradores se turnaban para compartir rumores, denunciar al Gobierno, presentar planes para derrotar a los prusianos y proponer medidas de distribución de los alimentos. Los asistentes eran en su mayoría de clase obrera, pero las condiciones del asedio habían causado estragos en las distinciones sociales. Personas de orígenes dispares a menudo querían simplemente el consuelo de la compañía, el calor y la risa. La vida en la ciudad ya no se desarrollaba como debería. La tasa de mortalidad estaba aumentando de forma alarmante; a mediados de

noviembre, se duplicaba con creces la media anterior al asedio. El sistema de alcantarillado empezaba a colapsarse y las lavanderías públicas había tenido que cerrar por falta de jabón. Las conversaciones de los ciudadanos irradiaban patriotismo, pero el hedor de la desgracia que había comenzado con la derrota aplastante del ejército en Froeschwiller y Sedán se había extendido después de Metz y no podía ser ignorado.

Victor Hugo invitó a cenar a Goncourt una semana después del golpe de Estado fallido. Agradecido por haber evitado el caos de la desventura de Pyat, el parlanchín guerrero de clases y romántico acérrimo todavía ansiaba volver a París tras décadas de exilio. «Me gusta París tal como es ahora —afirmó—. No me hubiera gustado ver el bois de Boulogne cuando estaba atestado de carruajes, calesas y landós. Pero ahora que es un lodazal, una ruina, me atrae […]. ¡Es hermoso, es grandioso!». Comentaron los cambios que había efectuado el barón Haussmann en la década anterior y la conversación no tardó en derivar hacia las defensas de la ciudad. Había una cuestión sobre la que era difícil ponerse de acuerdo: ¿defensas contra quién? «El Gobierno no hizo nada para proporcionar una defensa contra los extranjeros —aseguró Hugo—. Todo lo que hizo tenía el propósito de suministrar una defensa contra la población».

A mediados de noviembre, por fin llegaron buenas noticias. Ciento treinta kilómetros al sur de París, el Ejército del Loira, liderado por Gambetta, había reconquistado Orleans, la ciudad que Juana de Arco había salvado del asedio inglés en 1429. En París, la noticia desencadenó un inusitado brote de optimismo. Se esperaba que las fuerzas desplegadas en la ciudad pudieran romper las líneas prusianas para reunirse con el Ejército del Loira en dirección norte.

En aquel momento, todas las semanas despegaban dos o tres globos desde París. El servicio postal había requisado la gare d'Orléans (actual gare d'Austerlitz) y la gare du Nord para convertirlas en fábricas aerostáticas. La seda —el tejido preferido porque era más ligero— escaseaba, por lo que se utilizaba percal. El

material se extendía sobre enormes mesas de caballete donde equipos de modistas voluntarias lo cortaban y cosían. Las trabajadoras de la fábrica de la gare du Nord utilizaban máquinas de coser industriales, mientras que las de la gare d'Orléans lo hacían todo a mano. Equipos de marineros, acostumbrados a trabajar con lonas y cuerdas, retorcían los cables y barnizaban el percal con aceite de linaza y óxido de plomo para que fuera hermético. Las bolsas —blancas en la gare du Nord, de rayas rojas y blancas en la gare d'Orléans— se colgaban en vigas de hierro, se inflaban con bombas de aire y se dejaban secar antes de trasladarlas a las zonas de despegue. Antes de partir, se llenaban con gas de hulla. El hidrógeno era más ligero, pero también escaseaba, y el gas de hulla tenía la ventaja de que no necesitaba una llama para recalentarlo durante los vuelos, la cual podía atraer el fuego enemigo.

La noticia de la reconquista de Orleans por parte de Gambetta la había traído una paloma salpicada de sangre el 14 de noviembre, cinco días después de la decisiva batalla de Coulmiers, al oeste de Orleans. Desde el primer vuelo que despegó con éxito en París, Nadar y su N.º 1 Compagnie des Aérostiers habían intentado resolver el problema de cómo llevar correo a la ciudad. Los pilotos podían controlar la altitud de sus naves dentro de ciertos límites, pero carecían de mecanismos de dirección, así que la trayectoria venía determinada exclusivamente por el viento. El 7 de noviembre, los hermanos Gaston y Albert Tissandier, que habían despegado de París por separado, intentaron regresar a la ciudad en el Jean-Bart. Con los vientos dominantes a su favor, se elevaron en la fábrica de gas de Ruán, su centro de operaciones, ciento diez kilómetros al noroeste de París. La cesta iba cargada con doscientos cincuenta kilos de correo llevado en tren a Ruán desde toda Francia.

El Jean-Bart sobrevoló el Sena durante treinta kilómetros rumbo a París, pero el viento amainó al ponerse el sol y el globo descendió en Les Andelys cuando todavía faltaban ochenta kilómetros para llegar a la ciudad. Decidieron volver a intentarlo por la mañana, pero para entonces el viento había cambiado de dirección. Se encontraban incómodamente cerca de las líneas prusianas, pero despegaron de todos modos, con la esperanza de que, a mayor altitud, el viento los

favoreciera. Rodeados de nieblas heladas, fueron a la deriva todo el día con temperaturas que rondaban los diecisiete grados bajo cero. No veían nada, pero aun así esperaban estar con su cargamento de cartas en París al anochecer. Finalmente, aterrizaron en las aguas del Sena, pero, por desgracia, no se hallaban en la ciudad sitiada. Habían retrocedido y se encontraban en un desfiladero boscoso cerca de Heurteauville, al oeste de Ruán, más lejos de París que cuando partieron. Unos aldeanos tuvieron que acudir en su rescate en barcas de remos.

El fracaso de los Tissandier hizo que el servicio postal se decantara por las palomas mensajeras. Las cartas son pesadas en relación con las aves, así que para que las palomas consiguieran lo que los globos no habían logrado, los franceses debían innovar, y rápido. El 12 de noviembre, cuatro días después de que el Jean-Bart se zambullera en el Sena, el fotógrafo comercial René Dagron despegó desde París en Le Niépce, un globo bautizado así por Nicéphore Niépce, uno de los inventores de la fotografía. Dagron tenía un invento propio y un plan que Nadar y el director del servicio de correos ayudarían a materializar. Le Niépce, cargado con seiscientos kilos de material fotográfico, aterrizó peligrosamente antes de lo esperado, cerca de los prusianos. Dagron logró ponerse a salvo por muy poco y finalmente llegó a Tours, donde montó un laboratorio de microfotografía con una ambición sin precedentes.

En Tours, miles de cartas enviadas a destinatarios de París fueron llevadas directamente a Dagron. Empleando un método con el que había estado experimentando durante años, colocaba cientos de cartas sobre una tabla grande y plana y las sujetaba con una lámina de cristal. A continuación las fotografiaba. La exposición resultante se reducía a un negativo diminuto en un carrete de película de colodión ultrafino. Cada carrete podía contener más de mil cartas. Después, se insertaba un rollo de película —o a veces cuatro o cinco, unos dentro de otros— en una pequeña pluma de ganso de dos centímetros de largo, que se ataba con hilos de seda a la pluma más fuerte de la cola de una paloma que había sido enviada desde París en globo.

En la capital, los adiestradores de palomas que ejercían de empleados de correos hacían turnos de veinticuatro horas. Instalados en pequeños pabellones en varias localizaciones, uno de ellos cerca de Édouard, en Batignolles, vigilaban el cielo. Si estaba despejado, a menudo veían aves dirigiéndose hacia ellos a una distancia considerable. Tras entrar en sus palomares exhaustas y a veces heridas, las tranquilizaban y les desataban las plumas de ganso. Después, se enviaban los negativos al servicio postal. La película se limpiaba en una solución de amonio, se cortaba en tiras y se proyectaba en grandes pantallas mediante una linterna mágica. En una sala oscura, un equipo de oficinistas transcribía las cartas al papel.

En el transcurso del asedio, 363 palomas fueron sacadas de París en globo con la esperanza de que encontraran el camino de vuelta. Solo cincuenta y siete lo hicieron. Los prusianos habían descubierto el plan e hicieron todo lo posible por alterarlo, enviando patrullas armadas con perdigones y soltando halcones. Pocas palomas fueron derribadas, aunque muchas quedaron incapacitadas por el frío o el agotamiento y algunas fueron capturadas por aves de rapiña. Pero, aunque solo un pequeño porcentaje de las aves lograron regresar, la mayoría de las cartas lo hicieron gracias a duplicados; Dagron hacía copias de todos los carretes e insertaba las mismas cartas fotográficamente miniaturizadas en plumas atadas a diferentes palomas, lo cual aumentaba las probabilidades de que fueran entregadas. También se estampaban en las plumas de la cola de las palomas unas numeraciones que ayudaban al servicio postal a realizar un seguimiento. En total, unas sesenta mil cartas, de las noventa y cinco mil enviadas a París, se entregaron con éxito.

Las cartas que Édouard recibió finalmente de Suzanne fueron entregadas por ese inverosímil método, que dependía de globos, pájaros, microfotografía y linternas mágicas. Pero el 23 de noviembre aún no había recibido ni una sola respuesta y su decepción era palpable. «Así que no seguiste mis instrucciones para enviar noticias», le recriminó. Las palomas habían llevado diez mil

cartas a París, pero ninguna iba dirigida a él. La echaba mucho de menos. Había llenado su dormitorio de retratos suyos y «disfrutaba», escribió, de los calcetines de lana que ella le había tejido, sobre todo porque las lluvias torrenciales habían embarrado las fortificaciones. Mientras tanto, Marie, su ama de llaves, estaba angustiada porque su gato había sido asesinado, casi con total seguridad para obtener comida. De hecho, sospechaban de los dos soldados que se alojaban con ellos. ¿Qué podían hacer? Édouard se despidió con un cariñoso abrazo y juró que «entregaría Alsacia y Lorena» por estar con Suzanne.

Tres días después, el 24 de noviembre, Édouard acababa de acostarse cuando sonó el timbre. Era una entrega: ¡un telegrama de Oloron! Sintió una oleada de emociones al abrirlo. Era la primera vez que recibía noticias de Suzanne en más de dos meses. En su respuesta, escribió que saber de ella le había infundido valor, algo de lo que últimamente andaba escaso.

En noviembre, los prusianos habían capturado tres globos cargados de correo, lo cual llevó a Nadar y al servicio postal a decantarse por los despegues nocturnos. La noche del 24 de noviembre, el día en que Manet recibió la carta de Suzanne, un globo llamado La Ville d'Orléans se encontró con un tiempo de mil demonios. Sus dos pilotos, Rolier y Bézier, pronto estaban desplazándose a cien kilómetros por hora en una dirección que ya no podían discernir. Permanecieron quince horas acurrucados en la cesta a temperaturas de tan solo cero grados. Finalmente, cesta y tierra firme volvieron a entrar en contacto. Los dos pilotos se encontraban en la ladera de una montaña, eso estaba claro, pero no tenían ni idea de en dónde. Rodeados de nieve, descendieron durante dos días antes de encontrarse con un guardabosques, pero no entendían lo que decía. Cuando les mostró una caja de cerillas con una foto de Christiania se dieron cuenta de que estaban en Noruega. Habían recorrido mil trescientos cincuenta kilómetros, más que cualquier otro globo de la asediada París.

Cuando Rolier y Bézier explicaron su situación, algunos agricultores regresaron a pie al lugar del accidente para recuperar su preciada carga. Los maltrechos restos del globo habían volado hasta

el siguiente valle, pero los agricultores encontraron tres de las cuatro sacas junto con dos telescopios de los pilotos, un ganso cocido, dos *baguettes* y una botella de coñac. Rolier y Bézier fueron enviados a Tours vía Londres y Saint-Malo. Llegaron el 8 de diciembre.

10
LUCES APAGADAS

Frédéric Bazille se había enterado del estallido de la guerra durante su estancia en Méric, una finca de su familia situada a las afueras de Montpellier. Había sido un caluroso verano provenzal de días secos y tardes vibrantes con el canto de las cigarras. Pintando al aire libre, su confianza crecía a diario, aplicando pinceladas más libres y dejando entrar la luz del sol, el tipo de luz brillante que irradia el follaje, bloquea las sombras duras y deja la piel desnuda empapada en sudor. Uno de los cuadros era de un joven desnudo tumbado en un prado cubierto de hierba. Otro mostraba unas viejas ruinas a orillas del río Lez; era como un paisaje italiano de Corot, pero con mayor potencia. Bazille planeaba volver a París y disfrutar de la agradable compañía de Manet, Monet, Morisot y Renoir a finales de verano. A principios de ese año, había alquilado un nuevo estudio en la margen izquierda, cerca de la École des Beaux-Arts.

No obstante, a mediados de agosto, tras el estallido de la guerra, aparcó sus sueños de éxito artístico y se alistó en el ejército como intendente del 3.º Regimiento de Zuavos. La de los zuavos era una unidad muy condecorada que se había fundado durante el reinado de Luis Felipe. Inspirándose originalmente en la tribu argelina de los zwawas, en 1870 provenían en su mayor parte de la Francia continental, pero mantenían su característico uniforme con pantalones voluminosos, chaqueta corta, abierta y bordada y un suave gorro rojo llamado *chechia*.

Hoy en día, nadie sabe a ciencia cierta qué motivó a Bazille. Sus acomodados padres habían comprado un sustituto o suplente que lo eximía del servicio nacional. No era belicista. «Desde luego, nunca

gritaré: "Viva la guerra"», le escribió a su querido amigo Edmond Maître a principios de agosto. Por tanto, Maître quedó consternado cuando tuvo conocimiento de la noticia. «Estás como una cabra —escribió—. ¿Por qué no lo hablaste con un amigo? No tienes derecho a asumir ese compromiso». No obstante, Maître ofreció sus «más sinceros abrazos» y, antes de introducir la carta en un sobre, se la tendió a Renoir, que escribió: «Mucha mierda, pedazo de bruto».

Unos días antes de Sedán, Bazille recibió instrucción en Philippeville, en el nordeste de Argelia. Cuando su regimiento volvió a la Francia continental el 27 de septiembre, París estaba sitiado y el ejército francés se hallaba sumido en una desorganización absoluta. Bazille estaba acantonado cerca de Besançon, junto a la frontera suiza, realizando maniobras complejas que nunca se tradujeron en enfrentamientos con el enemigo. Estaba impaciente por entrar en acción, pero de buen humor. «Al ser tan alto, soy el más conocido de mi regimiento —escribió a sus padres—. Los oficiales son encantadores conmigo y muchas veces como con ellos». Sin embargo, en noviembre se mostraba decepcionado con la vida castrense. Una carta de Maître contenía noticias de Manet y Degas, atrincherados en París con la Guardia Nacional. No parecía que les fuera mucho mejor, ¡pero al menos estaban en París!

El 28 de noviembre, Bazille fue ascendido al rango de sargento primero y, en respuesta a un brindis de felicitación, dijo: «Sé que no me matarán; tengo demasiadas cosas que hacer en la vida». Al día siguiente, su regimiento, que se encontraba solo cien kilómetros al sur de París, se enfrentó a los prusianos en un vano intento de cortar el acceso a Orleans, la ciudad reconquistada poco antes por Gambetta. La batalla fue desastrosa. A media tarde, en una tentativa de cambiar las tornas, el general Crouzat atacó a los prusianos desde el oeste de Beaune-la-Rolande. Bazille era uno de sus oficiales. Se toparon con un intenso fuego enemigo proveniente del pueblo, donde aún había civiles. Cuando Bazille vio que intentaban huir, se dio cuenta de que estaban peligrosamente cerca de la línea de fuego, así que se puso al frente de su compañía para advertirles del peligro. Y, de repente, las balas le desgarraron el brazo y la barriga; su alta figura se dobló y cayó al suelo.

Días después, cuando informaron a su padre, solo le dijeron que su hijo había resultado herido, así que partió de inmediato de Méric y recorrió casi seiscientos cincuenta kilómetros. En Beaune-la-Rolande, sus preguntas desesperadas no obtuvieron respuesta, hasta que finalmente alguien lo acompañó al campo de batalla y señaló una tumba cubierta de nieve. Era de su hijo. Un testigo lo vio caer de rodillas y llorar varios minutos. Cuando se puso en pie, arrancó un esqueje de un enebro cercano, desenterró el cuerpo largo e inerte y lo llevó de vuelta a Montpellier en el carro de un campesino. Bajo la luz del sol de noviembre, volvió a enterrar a su hijo y luego plantó el esqueje de enebro en la terraza de Méric. Uno de los creadores del impresionismo francés había perecido en su mejor momento.

Édouard sabía que tarde o temprano entraría en combate y se preguntaba cómo le iría. Los días paseando por los flamantes bulevares con Baudelaire, hablando de arte con Degas en el café Guerbois o ejerciendo de maestro en el estudio de Bazille parecían cosa del pasado. Como todo el mundo, era consciente de que Trochu y sus generales planeaban una escapada a gran escala, una *grand sortie*, desde los primeros días del asedio. Los prusianos también lo sabían. Era obvio, y no solo porque, aparte de la rendición, fuera la única salida lógica al callejón sin salida; también era una necesidad política: no se podía reclutar a cientos de miles de hombres y convertir una ciudad entera en un campamento militar sin ofrecerles la satisfacción de al menos intentar vencer al enemigo.

Los parisinos de a pie empezaban a impacientarse. La comida se acababa y las temperaturas estaban cayendo en picado. Trochu era escéptico sobre sus probabilidades de éxito, pero su control del poder se debilitaba y sabía que era el momento de actuar. Había planeado una ofensiva contra las líneas prusianas en el noroeste de la ciudad con la esperanza de que Gambetta reuniera a sus fuerzas y pudieran atacar en un movimiento de pinza. Pero Gambetta prefería avanzar hacia el norte desde Orleans, en dirección a la zona sur de la capital. Así pues, el 19 de noviembre, Ducrot, el general de

Trochu, ordenó a sus oficiales que trasladaran a su contingente, formado por ochenta mil hombres, cuatrocientos cañones pesados, cincuenta y cuatro pontones y enormes cantidades de suministros, a lo largo de los bulevares de París hasta el otro extremo de la ciudad, una posición no ubicada directamente al sur —donde Ducrot sabía que los prusianos tenían una fuerza insuperable—, sino un poco hacia el este. Su plan era ser lo más rápido posible. No habría transporte de materiales. Los soldados cargarían con sus raciones (para seis días), pero no llevarían mantas. Las carretas que siguieran a las tropas solo transportarían munición.

En público, Ducrot parecía totalmente decidido. «Juro ante ustedes y ante toda la nación que solo volveré a París muerto o victorioso —anunció—. Puede que me vean caer, pero no me verán ceder terreno».

Pero los alemanes descubrieron el plan y enviaron refuerzos. El ataque principal de Ducrot se retrasó un día a causa de las fuertes lluvias. Se colocaron pontones y, en el húmedo amanecer, las fuerzas francesas cruzaron el Marne en dos puntos distintos. En las primeras horas tuvieron cierto éxito. Su atronadora artillería sometió temporalmente a los alemanes, que fueron derrotados en breves batallas en Champigny y Brie. Pero las fuerzas de Ducrot fueron duramente atacadas desde posiciones bien defendidas y los campos no tardaron en llenarse de franceses muertos. Los alemanes contraatacaron y al anochecer obligaron a los franceses a replegarse a las mismas posiciones que habían tomado por la mañana en Champigny y Brie. Las líneas prusianas habían resistido, pero estaban maltrechas. Al día siguiente, una tregua permitió a ambos bandos reagruparse, atrincherar sus posiciones y enterrar a sus muertos.

Édouard entró en combate durante esa *grand sortie*, pero no está claro en calidad de qué. Lo único que sabemos es que el 2 de diciembre estaba sentado a su escritorio escribiendo a Suzanne; para entonces, la tregua había terminado y los alemanes habían lanzado un contraataque a gran escala. Le contó que había participado en la batalla del día anterior. El ruido era ensordecedor, pero le sorprendió lo rápido que se había habituado a los proyectiles

que volaban por encima de su cabeza. Estaba lo bastante cerca para ver cómo recogían a los heridos del campo de batalla bajo el fuego enemigo y cómo capturaban a sus oponentes. Con una mezcla de orgullo y curiosidad, mencionó que los prisioneros prusianos, la mayoría de los cuales parecían muy jóvenes, recibían un buen trato y no parecían especialmente molestos por hallarse cautivos. Para ellos, observó, «significa el final de la guerra. Pero ¿cuándo terminará para nosotros?».

Según escribió, algunos de los combates más encarnizados habían tenido lugar en los alrededores de Champigny y Brie. La infantería francesa había logrado frenar el contraataque alemán, y cuando la niebla se disipó, los cañones del fuerte de Mont Avron obligaron al enemigo a retirarse desordenadamente. La noche del 2 de diciembre, el alto mando prusiano estaba preocupado; creía que los franceses podrían romper sus líneas al día siguiente.

Pero no tenían nada que temer. Los galos no podían mantener su ataque. Ducrot había sido informado de que el Ejército del Loira, formado por ciento veinte mil hombres, había emprendido la marcha hacia el norte, pero dudaba de que fuera a llegar a París a tiempo. Él no podía esperar: su infantería, la Garde Mobile, había pasado tres noches a la intemperie, a temperaturas bajo cero y sin mantas siquiera. La mañana del 4 de diciembre, durante la revista de las tropas, Ducrot vio a hombres «agazapados en el suelo helado, exhaustos y temblando», y desesperadamente hambrientos. Sabía que había llegado el momento de llevarlos de vuelta a París. Las nieblas ocultaron sus movimientos matutinos a través del Marne, y doce mil hombres menos que cuando habían partido acamparon en el bois de Vincennes.

La fallida incursión marcó el inicio de una nueva y triste fase del asedio. Al día siguiente, Bismarck envió a Trochu una nota anunciando que el Ejército del Loira había sido derrotado y que oleadas de alemanes que avanzaban hacia el sur habían reconquistado Orleans. A su vez, eso obligó al Gobierno provisional de Gambetta a retirarse de Tours e instalarse en Burdeos. Rompiendo su promesa de que, o bien obtendría la victoria o bien caería en combate, Ducrot imploró a Favre que pidiera la paz.

Si un globo hubiera sobrevolado París la noche del 30 de noviembre, habría parecido que la escena centelleaba tenuemente hasta que todo, salvo una salpicadura de manchas amarillentas y algunos reflectores desperdigados, se disolvía en la oscuridad circundante. El suministro de gas había sido cortado sumariamente. La luz que había iluminado el París del Segundo Imperio y había transformado la vida social escaseaba desde hacía más de un mes. Al principio del asedio, Thomas Gibson Bowles, director y fundador de *Vanity Fair*, reparó en el efecto «asombroso» que había tenido reducir a la mitad el suministro de gas de las farolas. «Ha cambiado el aspecto de la ciudad —escribió—, y no resulta menos sorprendente la influencia que ello tiene a la hora de enviar a la gente a casa a una hora temprana». En lugar de las farolas de gas, se instalaron veinte mil lámparas de aceite en las calles y la diferencia fue perceptible al instante. Mientras que la luz de gas tiene una tonalidad azul, la luz del combustible utilizado en las lámparas de aceite era amarillenta, como el barniz envejecido sobre los lienzos de los grandes maestros del Louvre. Para muchos, el efecto no solo resultaba ópticamente «lúgubre», sino «totalmente pasado de moda», y el olor era acre. Los largos bulevares de Haussmann volvieron a convertirse en las oscuras y peligrosas calles de antaño. Los únicos indicios de modernidad que quedaban eran los reflectores eléctricos del ejército surcando el cielo por la noche. Con el paso del invierno, la penumbra acentuaba el prestigio perdido de la ciudad, su «brillo deslustrado», un indicador no solo del declive material, sino también de una moral vacilante. Las temperaturas estaban por debajo del punto de congelación. Tras dos fuertes nevadas, la ciudad se tiñó de blanco desde el 12 de diciembre hasta principios de enero.

Con la Navidad a la vuelta de la esquina, París seguía resistiendo, pero el optimismo del otoño se había desvanecido. Hambrienta y despojada de su encanto y orgullo, la ciudad se preparó para el invierno más frío que recordaba. Una noche después de la primera gran nevada de diciembre, Edmond de Goncourt fue caminando desde Passy hasta el cercano Auteuil. La carretera aún no había sido

despejada y la nieve amortiguaba el estrépito habitual de la ciudad. Al enfilar un camino entre el bois de Boulogne y el Sena, cada una de sus pisadas producía el suave crujido de la nieve compactándose. En aquella atmósfera extrañamente alterada, sucumbió a imaginaciones morbosas. «El cielo se funde en una niebla húmeda, atravesada solo por la difusa claridad de la luz de la luna —escribió en su diario—. En este paisaje de luna y nieve, la idea de la muerte te sobreviene casi con dulzura. Podrías dormirte sin remordimientos en tan poética frialdad».

Jules, el hermano de Goncourt, había muerto a principios de ese verano tras un derrame cerebral provocado por la sífilis. Solo tenía treinta y nueve años. Jules también llevaba un diario y con Edmond eran uña y carne. Desde la muerte de su madre en 1848, los dos hermanos lo habían hecho todo juntos. Cenaban en restaurantes, iban a museos, donde observaban el arte como si lo hicieran a través de los ojos del otro, y dormían en habitaciones contiguas. En veintidós años solo se habían separado dos veces, y en ambos casos durante no más de veinticuatro horas. Los últimos días de Jules habían sido atroces; había sufrido violentas convulsiones, fiebre y delirios. «Y pensar que esto se acaba —escribió Edmond la víspera de la muerte de Jules—. Ya no lo tendré caminando a mi lado cuando salga. Ya no lo tendré frente a mí cuando coma […]. Ya no tendré a esta mente gemela para que se anticipe a lo que yo iba a decir o repita lo que acabo de mencionar».

Seis meses después —era increíble que hubiera pasado tanto tiempo— seguía llorando la pérdida, pero ya no estaba tan aturdido. Sus viejos poderes de percepción parecían intactos cuando visitó a Victor Hugo una noche de diciembre. Algunas «vetas rebeldes de color blanco» en el cabello de Hugo, escribió en su diario, le recordaban a uno de los profetas de Miguel Ángel, y en su rostro había una expresión de «tranquilidad extraña, casi extática». Sin embargo, de vez en cuando, señaló Goncourt, al maestro, los «ojos oscuros y brillantes, o así me lo pareció, se le iluminaban con una expresión indefinible de pérfida astucia».

A su regreso del exilio, Hugo había fijado su residencia en el piso de su viejo amigo Paul Meurice en la avenue Frochot, cerca de la colina donde Nadar hacía despegar sus globos en la place Saint-Pierre. Allí, un tropel interminable de políticos y escritores habían ido a presentar sus respetos. Hugo se alegraba de haber vuelto a París, donde era amado casi frenéticamente. Su prestigio —como poeta, dramaturgo y novelista, pero también como defensor de los pobres y proselitista de una ciudad a la que consideraba el faro de una civilización universal que esperaba ver hecha realidad algún día— no tenía rival. Aunque la soga prusiana apretaba cada vez más, los burócratas de la frágil nueva república pusieron su nombre a bulevares, orfanatos y globos aerostáticos. Los políticos que iban a pedirle consejo presentaban sin demora leyes para cualquier iniciativa que él recomendara. También las mujeres hacían cola a su puerta. Sus entradas de diario durante el asedio estaban salpicadas de referencias en clave a sus amantes, a veces más de una por día. «Todas las noches a eso de las diez», según Goncourt (a quien proporcionó los detalles madame Meurice), Hugo salía del hotel Rohan, en la rue de Rivoli, donde su vieja amante Juliette fue descuartizada. «Después volvía a casa de los Meurice, donde lo esperaban una, dos o tres mujeres, que asustaban a los otros inquilinos cuando se las encontraban en las escaleras. Había mujeres de todo tipo, desde las más distinguidas hasta las más sucias». El 16 de diciembre, el diario de Hugo indica que se acostó con no menos de cinco mujeres.

Pero dos noches antes solo había tomado en sus brazos a una mujer, una soltera llamada Marguerite Héricourt, a la que Hugo había puesto el apodo español de doña Sol. Su tiempo era limitado aquella noche, porque también recibió la visita del crítico de arte Philippe Burty, gran conocedor de grabados y amigo de Édouard Manet. Burty había llevado una serie de grabados de *Los desastres de la guerra*, de Francisco de Goya, por las calles de París hasta la avenue Frochot. Era una noche muy fría y las calles estaban cubiertas de nieve.

No quedaba combustible para encender una hoguera, así que ambos se sentaron con los abrigos puestos y se fueron pasando los

grabados. Hugo dejó que sus ojos traviesos se posaran en cada uno de ellos, escudriñando las leyendas escritas debajo en castellano. Las cosas que mostraba Goya eran increíbles. Llevaba muerto cuarenta años, pero era raro; podría haber creado aquellas imágenes el día anterior. Todo era aterradoramente descarnado. Hombres de mirada desbocada abatidos a bocajarro por soldados armados con fusiles. Mujeres apartadas de sus bebés y violadas. Las líneas de Goya poseían una calidad limpia e improvisada que en las leyendas se complementaba con un tono tan socarrón que rayaba en un desprecio casi sensual. Bajo una representación de un hombre vomitando sobre una pila de cadáveres había escrito: «Para eso habéis nacido». En el grabado titulado *Caridad*, unos cadáveres desnudos son arrojados a un hoyo en el suelo. En *Populacho* están a punto de introducirle un palo largo por el ano a un cuerpo masculino desnudo de cintura para abajo. Otros grabados de linchamientos, desmembramientos y empalamientos llevan títulos como *¡Esto es demasiado!*, *No se puede saber por qué*, *¿Qué hai que hacer más?*, *¡Esto es lo peor!* y, simplemente, *¿Por qué?*

De vez en cuando, para descansar los ojos, Hugo apartaba la vista de los grabados y miraba por la ventana, recordando. Había ido a España, como hijo de militar, en la cúspide de la pubertad. Su padre, Joseph Léopold, había sido general del ejército de Napoleón Bonaparte. La rebelión española había dejado a las fuerzas de Napoleón sitiadas en ciudades y pueblos, lo cual provocó que el viaje de tres meses que emprendieron Hugo, su madre y sus hermanos fuera extremadamente peligroso. Un convoy francés que había cruzado los Pirineos justo antes que el suyo cayó en una emboscada y las mujeres fueron violadas, los niños desmembrados y los hombres asados en espetones. Mientras tanto, el padre de Hugo estaba enzarzado en una batalla con un líder de la rebelión. Goya representó algunas de las atroces tácticas de terror de los bandoleros en *Los desastres de la guerra*. Pero, como bien sabía, las tácticas francesas no eran mucho menos horribles. Por ejemplo, el general Hugo, un hombre anticlerical, era célebre por colgar guirnaldas de cabezas cercenadas sobre las puertas de las iglesias.

La estancia de Hugo en España fue tensa, y no solo por la rebelión. Poco después de que él, sus dos hermanos y su madre, Sophie, llegaran a Madrid, su padre se enteró de que esta había tenido una aventura con el padrino de Victor, arrestado poco antes en París por conspirar contra el emperador. Cuando estalló el escándalo, el chico fue separado de su madre. Aun así, cuando Arthur Wellesley, el futuro duque de Wellington, empezó a aproximarse a Madrid, los reunieron y, junto con miles de sus compatriotas, los sacaron rápidamente del país. En la ciudad catedralicia de Burgos, el joven Hugo presenció una escena goyesca: un hombre sentado de espaldas sobre un asno camino de la plaza pública, donde sería agarrotado. Más adelante, en Vitoria, vio los miembros y la cabeza del sobrino de un bandido clavados a una cruz. En el apresurado éxodo francés, muchos perecieron cruzando las calurosas y secas llanuras del norte de Madrid, donde los pozos estaban envenenados por cadáveres supurantes de animales muertos. Hugo volvió sano y salvo a París. Su padrino, en cambio, fue llevado a un huerto situado a las afueras de la capital francesa y fusilado sumariamente por un pelotón.

En el centro del decimoquinto grabado de *Los desastres de la guerra* —la escena de la ejecución—, un hombre con los ojos vendados está a punto de ser ajusticiado por tres soldados franceses. Con su incomparable talento para los contrastes tonales, Goya utilizó el blanco del papel, matizado con gruesos sombreados horizontales, para la ropa iluminada del hombre. Tres años antes, ese grabado y el cuadro de Goya titulado *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* habían sido la inspiración para *La ejecución del emperador Maximiliano*, de Manet. En el grabado, los mosquetes de los verdugos sobresalen a la derecha. Aterradoramente, el hombre no puede verlos —una venda se lo impide—, pero nosotros sí. Con su típica brusquedad, Goya lo tituló *Y no hai remedio*.

«Hermoso y horrible», fue el veredicto de Hugo en su entrada de diario de aquella noche.

Cuando Édouard tuvo noticia de la derrota del Ejército del Loira de su amigo Gambetta, se desesperó, convencido de que representaba el fin de las esperanzas de la ciudad. Pasaba hambre constantemente. En una carta a Suzanne, lamentaba que su madre hubiera optado por no acaparar provisiones; no quedaba nada para comer y la falta de información era cada vez más opresiva. El 7 de diciembre hacía tres días que no llegaba ni una sola paloma. Dos días después corrió el rumor de que el temido bombardeo prusiano estaba a punto de comenzar; un gran número de cañones Krupp estaban siendo trasladados desde Versalles y ubicados alrededor del perímetro de París. Édouard había sobrevivido a su breve experiencia en el campo de batalla, pero tenía problemas de salud y sufría una misteriosa lesión en el pie. A los pocos días de la incursión fallida, solicitó un traslado de la artillería al Estado Mayor. «El trabajo en la artillería era demasiado exigente —le escribió a Suzanne—, así que no te preocupes. Estaré a salvo y en un puesto que me permitirá verlo todo».

Mientras tanto, a mediados de diciembre, Berthe se había encerrado en sí misma. Su salud se había deteriorado mucho con el avance del invierno y los alimentos eran más escasos. Sus padres estaban muy preocupados y lamentaban más que nunca haber aceptado su decisión de quedarse en París. «Estamos muy nerviosos y tristes —les escribió Cornélie a Edma e Yves el 15 de diciembre—. Berthe me preocupa mucho. Parecer haber contraído tisis [tuberculosis]. La semana pasada se desmayó. Durante casi dos meses comió bastante y tenía buen aspecto, pero todo eso se acabó».

Lo peor era no saber qué ocurriría. «No vemos ninguna razón por la que esto vaya a terminar —escribió Cornélie—. París no cederá mientras sea posible resistir. La gente está empezando a sufrir, pero es muy valiente, y los que abogan por la capitulación no son más que una pequeña minoría. La opinión generalizada es que, efectivamente, podríamos seguir así otros dos meses. Desde luego, si la defensa se mantiene durante tanto tiempo todos sufriremos».

Aunque los moderados que rodeaban a Trochu insistían en que buscara la paz, sabía que los prusianos rehusarían ofrecer unas condiciones aceptables y que cualquier indicio de que estaban cediendo a las demandas enemigas enardecería a los elementos radicales de París. Así que, por el momento, tendría que resistir. Al fin y al cabo, París aún no había sido conquistado. En todo el mundo, la gente elogiaba a la ciudad por su tenacidad y determinación.

No obstante, una mirada desapasionada a la situación de los suministros desvelaba que el pan para los civiles no duraría más allá del 15 de enero y, para el ejército, del 31 de enero, de modo que Trochu se preparó para otra incursión hacia el noreste. La mañana del 21 de diciembre, con el paisaje envuelto en niebla, una fuerza combinada de tropas regulares, *francs-tireurs* e infantes de marina avanzó hacia Le Bourget, en el este, desde Saint-Denis. La temperatura era de catorce grados bajo cero. Al principio, los bombardeos prusianos contuvieron a los franceses, pero fueron ganando terreno paulatinamente y pronto lograron conquistar Le Bourget.

A una segunda y densa columna, sin embargo, no le iba tan bien. Esas tropas, lideradas por el general Ducrot, llegaban desde otro punto. Nunca vieron a los prusianos, tan solo nubes de humo lejanas que se dispersaban en la niebla, pero fueron destrozados por el fuego enemigo. Fue una carnicería. A media tarde, cuando el sol se encontraba cerca del horizonte, Ducrot ordenó a sus soldados que se retiraran. Reacio a admitir la derrota, les hizo cavar trincheras toda la noche con la intención de reanudar el ataque por la mañana, pero el suelo estaba helado. Los soldados no tenían leña para encender hogueras ni posibilidad de montar tiendas de campaña, ya que el suelo estaba demasiado duro incluso para las estacas. Azotados por un brutal viento del norte, pasaron la noche y el día siguiente a la intemperie. Hubo mil casos de congelación, y habían muerto dos mil hombres.

Al día siguiente, Favre vio el estado de las tropas en una visita al cuartel general de Trochu y concluyó que era hora de someter al ejército a un control gubernamental más estricto. Habría exigido la

dimisión de Trochu, pero ningún sustituto era aceptable para los agotados ciudadanos de París. (Ducrot estaba dispuesto a rendirse y Vinoy ni siquiera era republicano). En vista de ello, convenció a Trochu de que se quedara y urdiera otro plan.

Tres días antes de Navidad, Édouard volvió a escribir a Suzanne para explicarle que Eugène y Gustave estaban con sus batallones, pero él se sentía demasiado dolorido incluso para montar a caballo. Para comer solo les quedaba pan sin refinar y, de vez en cuando, restos de carne. Esperaba que sus cartas le llegaran, ya que ignoraba si el viento era «propicio para los globos» en aquel momento.

El día de Navidad se cumplieron cien días del asedio. Al día siguiente, un grupo de republicanos radicales se reunieron en el Club de la Reine Blanche. Un hombre que se hacía llamar «ciudadano Joly» se levantó para expresar su consternación por la falta absoluta de éxitos militares. Trochu y su Gobierno, concluyó, estaban arrastrándolos lentamente hacia la rendición, así que había llegado el momento de tomar cartas en el asunto.

En cierto modo, su propuesta era análoga a lo que jóvenes artistas disidentes como Bazille, Monet y Renoir proponían antes de la guerra: una nueva forma más democrática de hacer las cosas, una equiparación de las jerarquías y la erradicación de los modelos anquilosados y heredados de toma de decisiones. Pero Joly no estaba proponiendo una exposición de arte, sino la formación de una nueva asamblea de gobierno con trescientos miembros. Aunque no juzgaba prudente llamarla «Comuna» —le preocupaba que el término se asociara con el Terror de Robespierre y que pudiera disuadir a los «pusilánimes»—, otro hombre, el ciudadano Gase, dijo que deploraba los eufemismos y la doblez y que había que llamarla Comuna. Según las actas, «al final de la reunión hubo gritos de "Vive la Commune!"».

Después de ser transferido del servicio activo al Estado Mayor, Édouard estaba a las órdenes de un artista rival, el pintor Ernest

Meissonier, que era diecisiete años mayor que él y había alcanzado el grado de coronel. Meissonier, una estrella de los salones anuales, era célebre por sus detallados cuadros militares de Napoleón I y por escenas picantes que imaginan la vida cotidiana en los siglos XVII y XVIII. John Ruskin, el gran crítico inglés, estaba asombrado por su «destreza manual» y su «ojo para los detalles fascinantes». Ese era precisamente el tipo de pintura ecléctica, historicista y ostentosa que Édouard más detestaba, por lo que le disgustaba sobremanera estar a sus órdenes. Después de las reuniones, según Beth Archer Brombert, una biógrafa de Manet, Meissonier dejaba sobre la mesa bocetos poco elaborados sobre los cuales se abalanzaban los subordinados aduladores. Édouard era una excepción. El coronel nunca lo había reconocido como artista aun sabiendo de sobra quién era.

El contacto de Édouard con Meissonier lo animó a pensar de nuevo en la pintura. Le había contado a Suzanne que en el morral llevaba «todo lo necesario para pintar» y que pensaba que podría crear algunas cosas que más tarde tendrían valor como «recuerdos» del asedio. Así pues, el 28 de diciembre, su primer día de trabajo en el Estado Mayor, pintó dos cuadros pequeños, incompletos y de aspecto muy tétrico. El primero mostraba la pequeña estación ferroviaria de Sceaux, al sur del cementerio de Montparnasse, en el decimocuarto *arrondissement*. Édouard se lo regaló a su amigo y también artista Eugène Lambert, pero lleva desaparecido desde 1944. El otro, titulado *Efecto de la nieve en Petit-Montrouge*, mostraba el chapitel alto y cuadrado de la iglesia de Saint-Pierre (erigido durante la remodelación urbana de Haussmann), en el cercano Petit-Montrouge, visto a través de una extensión de nieve y tierra marrón. El cuadro lleva la inscripción «A mi amigo H. Charlet» (probablemente un compañero de la Guardia Nacional) y «28 dic. 1870». Es casi monocromático. El primer plano es extremadamente impreciso y el lejano chapitel de la iglesia y otros edificios fueron plasmados con las más escuetas anotaciones. Si tenía en mente un recuerdo, el que invoca *Efecto de la nieve en Petit-Montrouge* era de desolación y tristeza. Manet no pintó nada más durante el asedio.

En aquel momento, los proyectiles caían regularmente al este de París. «Cañones toda la noche», escribió Hugo en su diario. El escritor había pasado el asedio escribiendo octavillas conmovedoras, abogando por los indigentes y disfrutando de su celebridad como patriarca benévolo de la república. Por lo visto, todo el mundo quería relacionarse con él. En octubre, tres días antes de la partida de Gambetta en el Armand Barbès, Hugo se maravilló de que una popular fotografía suya se vendiera en las calles. A los pocos días, cinco delegados del noveno *arrondissement* acudieron a él para prohibirle que se suicidara, ya que cualquiera podía quitarse la vida, pero solo Victor Hugo podía hacer lo que hacía. Cuatro días después de Navidad, Hugo recibió una desgarradora carta de su amigo Théophile Gautier, el escritor.

Gautier tenía un caballo que le encantaba, pero la población equina de París estaba disminuyendo drásticamente. La gente tenía hambre y había llegado el momento de que Gautier se sacrificara, una idea que lo angustiaba. «Amándote y adorándote solo a ti en esta vida —le escribió a Hugo—, vengo con lágrimas en los ojos a rogarte que uses una de tus poderosas palabras para salvar la vida de una pobre y querida bestia a la que quieren llevar al matadero». Apelando a la «bondad universal» de Hugo, que había «compadecido a bestias y hombres por igual», y agradeciéndole que no se riera de su sufrimiento («Me avergüenzo de molestar al Olimpo por semejante nimiedad»), le rogó que amnistiara «a ese pobre ser inocente». «Debemos obrar con rapidez —concluyó—. Me han concedido un aplazamiento de tan solo veinticuatro horas».

«Th. Gautier tiene un caballo —anotó Hugo en su diario—. El caballo ha sido requisado. Se lo van a comer. Gautier me ha escrito pidiéndome obtener el perdón para él. He apelado al ministro». Ese mismo día ocurrió algo más horrible que la muerte del caballo de un poeta. Durante semanas, los habitantes más privilegiados de la ciudad habían estado comiendo animales de los zoológicos del Jardin d'Acclimatation y del Jardin des Plantes, algunos de ellos en el restaurante Voisin, donde el cocinero, Alexandre Choron, preparaba

platos como terrina de antílope con trufas y cuarto trasero de lobo con salsa de ciervo. Al propio Hugo le habían regalado antílope el 29 de noviembre; dos días después (coincidiendo con la inauguración de un orfanato que llevaba su nombre en el boulevard Victor Hugo) le habían servido oso y al día siguiente, ciervo. A finales de diciembre, los cuidadores del zoo se habían quedado sin comida relativamente apetitosa y pusieron la mirada en los elefantes gemelos de la ciudad, los queridos Castor y Pollux. Durante siete años, los paquidermos habían entretenido y asombrado a residentes y visitantes. «Son tan vivaces y juguetones como gatitos», dijo un corresponsal del *Times*. «Galopan y se golpean mutuamente con las trompas» y luego «se acuestan uno al lado del otro». Los niños paseaban a lomos de los elefantes por el Jardin d'Acclimatation.

Pero ahora todo eso se había acabado. El mero hecho de alimentar a dos elefantes consumía recursos ingentes. ¿Y para qué? Podía darse un uso más provechoso a los gemelos, así que un tal monsieur Deboos, de la Boucherie Anglais, cuya clientela era gente adinerada, compró a Castor y Pollux por veintisiete mil francos. El día señalado, se utilizó una carabina para disparar a Castor. Brotaba sangre de la herida, pero el elefante parecía ileso. «Por lo visto, estaba convencido de que la herida se debía a un accidente e hizo con la mayor docilidad todo lo que sus carniceros le dijeron», escribió un observador. Dos balas de punta hueca, diseñadas para expandirse tras el impacto y disparadas con un fusil Chassepot, resultaron más eficaces. El plomo se alojó bajo la gruesa piel de Castor y la enorme criatura se desplomó entre gritos. Pollux sufrió el mismo destino al día siguiente, 30 de diciembre. Sus cuerpos fueron desmembrados, despellejados, vendidos a restaurantes y, por lo visto, ingeridos sin deleite; la carne, según Henry Labouchere, era «dura, áspera y aceitosa, y no recomiendo a las familias inglesas que coman elefante mientras puedan conseguir carne de vaca o cordero».

Mientras llovían proyectiles prusianos sobre el fuerte de Rosny, al este de la ciudad, Hugo anotó en su diario: «Ahora ni siquiera comemos caballo. Puede que sea perro, o quizá rata. Empiezo a tener dolores de estómago. No sabemos lo que comemos».

El día de Año Nuevo, Édouard y su hermano Eugène cruzaron la fría y despojada ciudad para hacer otra visita a los Morisot. Grupos armados con hachas recorrían París, talando todo lo que veían, desde viejos tilos y plátanos de los parques hasta los retoños que bordeaban los bulevares de Haussmann.

Ambas familias se habían separado. Los que se habían quedado en la ciudad pasaban hambre, frío y enfermedades. Ya no había fruta ni verdura. Se utilizaba sebo de vela o grasa de caballo en lugar de mantequilla. Hacía tiempo que se había acabado la leche. La gente ideaba extraños brebajes como sustitutos viables, especialmente para los niños, pero solo contenían una fracción de los nutrientes necesarios. La fiebre tifoidea, el cólera y la viruela se extendían entre los pobres. En París, la tasa de mortalidad para el mes de enero durante los cinco años anteriores había sido de 838 personas. Ahora ascendía a 3.680.

Cuando llegó a la rue Franklin, Édouard se preocupó de inmediato. Los Morisot estaban visiblemente indispuestos y tenían dificultades para hacer frente a «las penurias del asedio», informó a Suzanne. Berthe parecía especialmente demacrada y ansiosa. Habría deseado poder hacer algo por ella. Las dos familias se sentían inexplicablemente unidas por un hilo invisible, pero cuando se sentaron a hablar, evitaron la política. Lo que ambas deseaban desde hacía tiempo, el derrocamiento de Napoleón III, había sucedido. Aun así, el Gobierno provisional de Trochu se hallaba en una posición de desventaja y los rumores acerca de una toma del poder por parte de los radicales eran cada vez más estruendosos. Los padres de Berthe temían semejante eventualidad, pero sabían que Édouard y sus hermanos de buena cuna habían manifestado su apoyo al programa de los radicales.

Édouard era prudente con lo que escribía a Suzanne —no quería preocuparla—, pero también él tenía problemas. Su posición en el Estado Mayor lo obligaba a pasar varias horas al día montando a caballo en un clima muy frío. Poco acostumbrado a pasar tanto

tiempo en la silla de montar, le salieron forúnculos y no tardó en verse confinado en su habitación durante dos días.

A la sazón, el Gobierno de Defensa Nacional de Trochu era un caos. En la rue d'Arras, situada en el Barrio Latino, se celebró una reunión de delegados pertenecientes a todos los clubes radicales. En ella se anunció la creación de un comité que representaría a los veinte *arrondissements*, «con vistas a establecer la Comuna de París».

Los prusianos, mientras tanto, estaban perdiendo la paciencia. Asediar una ciudad bien fortificada era extenuante y, tanto para los sitiadores como para los sitiados, desmoralizador. Por tanto, Moltke acabó recurriendo a una medida que se había resistido a tomar por miedo a despertar la indignación y provocar la intervención de otras naciones: inició el bombardeo de París.

Era la primera vez que una nación moderna bombardeaba indiscriminadamente a la población civil. Durante los cuatro primeros días de 1871, el ataque tuvo como objetivo los fuertes situados al sur y al este. Pero la noche del miércoles 5 de enero un cañón empezó a lanzar ruidosos cañonazos sobre la ciudad. Una vez que se hubo cruzado ese Rubicón moral, todos los días caían entre trescientos y cuatrocientos proyectiles en París. La mayoría llegaban desde el sur, así que la margen izquierda, dominada por algunos de los habitantes de clase obrera que estaban pasando más hambre y frío, se llevó la peor parte. El Panteón y la Sorbona sufrieron desperfectos. «El enemigo no se contenta con atacar nuestras fortalezas —afirmaba Trochu en una declaración colgada por toda la ciudad—. Ahora dispara sus proyectiles contra nuestros edificios y amenaza nuestros hogares y familias. Esta violencia redobla la determinación de la ciudad de luchar y conquistar […]. *Vive la France! Vive la République!*».

La potencia de los cañones Krupp asombró a todos. Su alcance normal superaba los tres kilómetros, pero las cargas extrapesadas significaban que los proyectiles disparados desde los altos de Châtillon podían llegar hasta la Île Saint-Louis. Esas cargas debían utilizarse con moderación, ya que podían dañar las armas. Pero, para

los parisinos, el mero hecho de saber que aquello era posible, que, estuvieras donde estuvieras, nunca podrías sentirte del todo seguro, suponía ser objeto de una intimidación continua. El bombardeo se efectuaba sobre todo por la noche para acentuar el terror. Pero, sorprendentemente, la mayoría de los proyectiles explotaron en espacios abiertos, y los que alcanzaron edificios fueron menos destructivos de lo que cabría imaginar. «No había lamentos —escribió el periodista inglés Albert Vandam—, ni manos retorciéndose, ni miradas desgarradoras de desesperación [...]. Solo había una especie de desprecio inexpresivo».

Puede que París estuviese arrodillada y que sus líderes fueran partidarios de capitular, pero el bombardeo suscitó una renovación de la determinación y la unidad que, casi con total seguridad, prolongó el asedio. Cuando fueron alcanzados hospitales e iglesias —lo cual convenció a los parisinos de que esos edificios estaban de forma deliberada en el punto de mira—, la belicosidad de Francia se encendió como brasas cubiertas por las cenizas del agotamiento. Trochu envió una queja oficial a Moltke, quien respondió que la niebla vespertina había dificultado la precisión. Sería más fácil cuando se acercaran, dijo siniestramente.

Por fin, los habitantes de la ciudad tenían algo concreto a lo que responder: un espectáculo. «Los parisinos salen por curiosidad a ver los barrios bombardeados —escribió Hugo—. La gente va "a las bombas" como quien va a ver los fuegos artificiales». Por supuesto, quienes vivían a las afueras de la ciudad, más cerca de la artillería prusiana, como los Morisot, no tenían tantas ganas de contemplar cráteres o muros reducidos a escombros. Estaban asustados. El bombardeo se recrudeció la noche del 8 de enero, cuando cayeron novecientos proyectiles alrededor de Odéon, a un ritmo de uno cada dos minutos. Murieron más de veinte personas y treinta y siete resultaron heridas de gravedad. Los vecinos se refugiaron en los sótanos, escuchando el aullido de los proyectiles al caer. Pese a todo, solo murieron sesenta personas por este motivo durante todo el bombardeo de enero.

Pero estaban pereciendo por otras causas. A medida que avanzaba enero, miles de parisinos estaban sucumbiendo a las

enfermedades y la inanición. En general, a las mujeres les fue peor, ya que gran parte de los hombres se habían alistado en la Guardia Nacional, donde las provisiones estaban más repartidas. Para quienes no podían unirse al ejército, los precios de los alimentos habían subido hasta niveles inasequibles para la mayoría de la gente.

Degas, al igual que Édouard y Berthe, pintó muy poco durante el asedio. Estaba ocupado en la unidad de artillería, el material artístico era difícil de obtener y estaba preocupado por su reciente diagnóstico de enfermedad de la retina. Pero, en pleno asedio, contrató a una modelo y la hizo posar, totalmente vestida, en una silla situada junto a la ventana de su oscuro piso. La luz del exterior proyectaba su rostro en penumbra y la convertía en una silueta melancólica. A Degas le encantaba experimentar, y el inusual efecto de contraluz que creaba la figura recortada contra la ventana lo entusiasmaba. Aplicó un poco de color, predominantemente naranja quemado, sobre un papel, utilizando pintura sin aceite y diluida con aguarrás para que el efecto recordara más a la acuarela o a la aguada que al óleo brillante. Esbozó una silla vacía con unos trazos negros superficiales y unas cortinas con rayas verticales blancas. La mujer está de espaldas a nosotros, vuelta hacia la luz, y parece pensativa. No se sabe si está tranquila, ansiosa o tal vez levemente avergonzada. Cuando terminó la sesión, según el artista Walter Sickert, que más adelante entablaría relación con Degas, este entregó a la modelo un trozo de carne a modo de pago. Ella «se abalanzó sobre la carne, hambrienta como estaba, y la devoró cruda».

El 8 de enero, una semana después de la visita de los hermanos Manet, Cornélie escribió a Edma e Yves para decirles que la salud de Berthe había dado un giro inquietante. Había mandado llamar a un doctor y le había dado «la impresión de que su frágil salud» mejoraría bajo sus cuidados médicos, pero la madre estaba

claramente ansiosa. El bombardeo prusiano, añadía, «nunca se detiene […]. Es un sonido que resuena en tu cabeza día y noche. Te provocaría fiebre si no estuvieras ya en ese estado». Algunas bombas habían caído cerca. «Podrías pensar que tenemos miedo, pero no nos asusta en absoluto; es curioso cuánta fuerza pierde el mal cuando lo afrontas de cerca […]. París no pierde el coraje —concluía—. Me parece magnífico y, sin embargo, qué sufrimiento, qué terrible necesidad. Es desgarrador».

Édouard, por su parte, estaba postrado de nuevo en la cama, esta vez con una gripe, además de los forúnculos en el trasero. París, escribió, era inimaginablemente triste. Todos los caballos habían sido devorados. El pan que quedaba apenas era comestible. El gas se había agotado y los cañones retumbaban día y noche. Se alegraba de que su madre se hubiera librado de tales condiciones y de que Léon hubiera evitado el reclutamiento y una posible muerte.

Al día siguiente —el día en que París se quedó sin carbón—, los Morisot recibieron la noticia de que Tiburce, el hermano de Berthe, había sido capturado por los prusianos. Se hallaba cautivo en Maguncia, cerca de Fráncfort, a casi quinientos kilómetros de París. Manet se enteró por Cornélie. «Los pobres necesitaban buenas noticias», escribió a Suzanne.

Édouard aún no lo sabía, pero esa última carta fue escrita en un día trascendental para la historia europea moderna. En una fastuosa ceremonia celebrada en la Galería de los Espejos de Versalles, se declaró un reino alemán unificado. Bismarck llevaba años trabajando para lograr ese objetivo y había empujado a Francia a la guerra precisamente para conseguirlo. Durante todo el invierno, había estado negociando con príncipes y parlamentarios de los estados del sur de Alemania y con líderes de partido prusianos. Hizo todo esto mientras sorteaba un camino entre el rey Guillermo, anciano, enfermo y temeroso de que hubiera consecuencias indeseadas, y el príncipe heredero, que estaba apasionadamente a favor.

Europa contaba ahora con una nueva y formidable potencia, un Estado unificado con un fuerte sentido del destino, un Estado que

cambiaría el curso de la historia. La ceremonia fue presenciada por nobles de todos los estados de habla alemana, y los franceses jamás perdonaron que no tuviera lugar en Berlín, sino en Versalles.

Mientras tanto, el mundo empezaba a pensar que París ya había sufrido bastante. La campaña de bombardeos había suscitado la indignación internacional y Bismarck estaba cada vez más preocupado por que otras potencias europeas se sintieran obligadas a intervenir. Al mismo tiempo, intentaba discernir la dinámica política que imperaba en París, ya que tendría consecuencias para un tratado de paz. ¿Tenían Trochu y Favre el control? ¿Los radicales estaban a punto de organizar una insurrección a gran escala? ¿A qué jugaba Thiers? ¿Qué papel desempeñaría Gambetta? ¿Y podría la emperatriz Eugenia, que estaba en Inglaterra proponiendo condiciones de paz que la devolverían al poder (con o sin su achacoso marido), imponer la estabilidad donde otros habían fracasado?

Aunque la resistencia de la ciudad empezaba a flaquear, la capacidad de Moltke para mantener el asedio se resquebrajaba. Era un reto proporcionar alimentos, armas y material a ochocientos mil soldados en territorio extranjero, hacer funcionar las comunicaciones a grandes distancias y avivar la moral durante un invierno extremadamente frío. El cansancio estaba haciendo mella incluso en un ejército tan disciplinado. Las fuerzas francesas organizadas por Gambetta (las cuales incluían ahora a soldados a las órdenes de Giuseppe Garibaldi, que estaba luchando por la nueva república francesa en la última campaña militar de su carrera) estaban poniendo las cosas difíciles a los soldados alemanes. Durante meses, los *francs-tireurs* franceses habían lanzado ataques nocturnos contra contingentes alemanes pequeños y vulnerables y destruido líneas de comunicación y suministros, de modo que los soldados vivían atemorizados por esas ofensivas impredecibles. Entretanto, las tropas alemanas que rodeaban París deseaban volver a casa, pues estaban tan aburridas y cansadas de esperar como los parisinos atrapados en la ciudad. Moltke, ciego a las repercusiones políticas («Solo me preocupan las cuestiones militares»), quería que París fuera aplastada y sus defensores, encarcelados, para que su ejército

pudiera marchar hacia el sur y destruir al contingente de Gambetta. «Debemos luchar hasta el final contra esta nación de mentirosos —afirmó—. Entonces podremos dictar la paz que queramos».

11
EL FINAL DEL ASEDIO

Cuando se declaró el Imperio alemán en Versalles el 18 de enero, Moltke y Bismarck estaban abiertamente enfrentados y el rey, ahora conocido como káiser, se vio obligado a actuar como árbitro. Su intervención humilló a Moltke justo en el momento en que el Gobierno de París estaba preparando una tercera y última *grand sortie*. El ejercicio tuvo lugar el 18 y 19 de enero y estaba condenado al fracaso. Los «clubes rojos» de Belleville y Montmartre llevaban tanto tiempo exigiendo la oportunidad de organizar un ataque total que Trochu acabó por autorizarlo, como si pretendiera demostrar algo y en un intento por allanar el camino hacia una paz aceptable.

El 19 de enero al amanecer, noventa mil hombres debían partir de Mont-Valérien en dirección a Versalles. Resultó que era el lugar donde las líneas alemanas eran más fuertes, ya que sus posiciones habían sido reforzadas con un laberinto de trincheras, reductos y otros obstáculos que conducían a través de un bosque hacia Versalles. Cerca de la mitad de los atacantes franceses eran de la Guardia Nacional y miles de ellos no habían combatido un solo día. Debían avanzar en tres columnas repartidas a lo largo de un frente de seis kilómetros hacia las fuerzas alemanas desplegadas en Bougival, situado al oeste, y hacia Saint-Cloud, en el sur. Era el mismo territorio que en octubre había presenciado el caos de la batalla de Buzenval, en la que había muerto el escultor Cuvelier, amigo de Degas.

Aquella tragedia acabaría repitiéndose. Henri Regnault, el joven pintor orientalista ganador del Prix de Rome, cuya *Salomé* lo

convirtió en la estrella del Salón de 1870, abandonó Roma y regresó a París poco antes del avance alemán. Los ganadores del Prix de Rome quedaban eximidos automáticamente del servicio militar, pero Regnault, desoyendo las exasperadas advertencias de Victor, su padre, se empeñó en alistarse. Como muchos compañeros de la Guardia Nacional, estaba desesperado por unirse a la batalla. En octubre le había pedido matrimonio a Geneviève Breton, quien aceptó casarse con él. Pasó el año 1870 ocupándose de las fortificaciones de Colombes y Asnières, a orillas del Sena.

Pocos días antes de la llamada a filas, a Regnault le habían ofrecido el rango de oficial, pero lo rechazó. «Ustedes me han convertido en un buen soldado —argumentó—. No me conviertan en un oficial mediocre». Recibió órdenes de abandonar el cuartel el 17 de enero. Aquella noche, como escribe Marc Gotlieb en su libro sobre Regnault, su prometida le entregó un poco de pan, un paquete de cartas y un amuleto de plata. A la mañana siguiente, su regimiento, el 69.º Batallón, se reunió en el boulevard Malesherbes, donde les entregaron una mochila. Desde allí fueron caminando hasta los Campos Elíseos, donde se encontraron con otros noventa mil soldados, y todos desfilaron rumbo a Pont de Neuilly.

Cantaron, fueron vitoreados por niños y ancianos y, cuando se puso el sol, sus esposas, madres y novias echaron a andar junto a ellos, con los brazos entrelazados y en algunos casos llevando sus fusiles. Tras cruzar el Sena, la mayoría de los soldados se tumbaron en un campo y durmieron al aire libre. Pero llovió a cántaros toda la noche, y Regnault y su compañero Georges Clairin encontraron refugio en una tienda de vinos. Para entrar en calor, Regnault metió las piernas en las mangas de un abrigo de piel. Cuando lo despertaron pasada la medianoche, avanzó con su batallón por la escarpada pendiente del Mont-Valérien, donde, en medio de un frío helador, esperaron en la base de las fortificaciones hasta el amanecer, vulnerables al bombardeo alemán pero ocultos por la niebla y la lluvia.

Al amanecer seguían allí, peligrosamente desprotegidos mientras salía el sol y empezaba a disiparse la niebla. Estaban esperando a una columna liderada por Ducrot, pero llegaría con más de una hora

de retraso debido a los obstáculos que los propios franceses habían colocado y olvidado retirar. A la postre, por orden del comandante de Mont-Valérien, tres cañones dispararon sendas salvas, la señal para iniciar el ataque. El 69.º Batallón de Regnault tuvo que soportar una espera incómodamente prolongada en el fuerte, pero al final, ante el estruendo de los cañones alemanes, le permitieron avanzar. A ambos lados de Regnault y Clairin, según explicó este último, sus compañeros eran abatidos por los francotiradores y «se desplomaban cual borrachos». Sin embargo, los dos llegaron a la cresta, donde Regnault se deshizo de la mochila y trepó por la empinada ladera hacia un castillo.

Al mismo tiempo, la columna de la izquierda subió por las colinas de Montretout y Saint-Cloud, flanqueando las primeras líneas de la defensa alemana. Los soldados obligaron a los alemanes a retirarse, pero no tardaron en quedar inmovilizados. Los cañones pesados que querían transportar detrás de las tropas se demoraron, y más tarde se vieron obstaculizados por las pendientes resbaladizas.

Mientras tanto, Regnault había llegado al castillo, donde se encontró con su amigo Emmanuel de Plaza. Apartándose momentáneamente del batallón, ambos se fundieron en un abrazo y se besaron en las mejillas, lo cual hizo llorar a Regnault. Segundos más tarde, se reunió con su compañía, que estaba adentrándose en el bosque al otro lado del castillo.

Detrás del castillo había un muro enorme que atravesaba el parque. Allí se habían posicionado los alemanes, que podían disparar con impunidad sobre las tropas enemigas. Los franceses necesitaban explosivos para destruir el muro, pero sus suministros de dinamita se habían congelado durante la noche, lo cual los dejó inutilizados. A última hora de la tarde resultó evidente que la situación era desesperada. «Solo el muro, siempre el muro —escribió Clairin—, que ni con las bayonetas ni con nuestras propias uñas pudimos derribar». Las viejas tensiones entre los soldados profesionales y los reclutas inexpertos derivaron en airadas acusaciones e insultos. Algunos intentaron desertar, pero fueron abatidos, y en el caos resultante el fuego amigo agravó los daños.

Observando con nostalgia desde Fort Mont-Valérien, Trochu dio finalmente la orden de retirada a las cinco de la tarde. El repliegue degeneró en pánico y luego en una vorágine absoluta cuando los soldados, tropezando con cadáveres bajo la tenue luz, se toparon con los trenes cargados de municiones, los carromatos de suministros y las ambulancias que habían llegado desde la retaguardia a la espera de un avance. Era difícil maniobrar con la oscuridad y el frío, y las ruedas se atascaban en el barro. Muchos soldados tardaron toda la noche en volver a Mont-Valérien y, de allí, a la fría y hambrienta ciudad. Dejaron atrás un sindiós de armas y combatientes muertos o heridos. En total hubo unos mil quinientos fallecidos y tres mil quinientos heridos, cifras muy superiores a las bajas alemanas.

Tras la orden de repliegue, Regnault logró atravesar un bosque y llegar al castillo, donde se refugió un rato. «Habían volado tantas balas a nuestro alrededor durante horas y horas que ya no les prestábamos demasiada atención», recordaba Clairin. Hurgando en los bolsillos, Regnault se dio cuenta de que aún le quedaban algunos cartuchos. Quería utilizarlos, pero Clairin le advirtió de que no lo hiciera. «Se acabó», le dijo. Pero Regnault hizo caso omiso y se fue. Clairin no volvió a verlo con vida. No se sabe cómo murió Regnault, si fue por una bala alemana o por fuego amigo (que, según las estimaciones de Trochu, aquel día pudo causar la muerte a quinientos franceses). En cualquier caso, diaristas de toda la ciudad tomaron nota de ello y la historia del último día de Regnault adquirió rápidamente un aura de leyenda.

Cuando la noticia de la última y desmoralizadora derrota llegó a París, la gente se quedó atónita. A la ciudad llegaban carros llenos de muertos, siguiendo las mismas rutas por las cuales habían salido las tropas, y aparecían cuerpos en las orillas del Sena. Aunque el 20 de enero se declaró un armisticio para poder despejar el campo de batalla, muchos muertos y heridos quedaron en territorio de los alemanes, que habían retomado sus posiciones anteriores tras la retirada francesa.

Todos los parisinos sabían que era el fin.

La siguiente carta de Manet a Suzanne reconocía lo que ahora parecía inevitable. Las raciones diarias de pan se habían reducido a trescientos gramos. (Esos bocados desalentadores apenas merecían ser llamados «pan», y le dijo a Marie que guardaría un trozo para demostrarlo). Manet se había recuperado de la gripe y se reincorporaría al servicio al día siguiente. Instando a Suzanne a abastecerse de provisiones para cuando regresaran a París, señaló que mucha gente corría verdadero peligro de morir de inanición. Asimismo, le pidió que acumulara conservas y cualquier otro alimento que pudiera conseguir. En París, todo seguiría siendo escandalosamente caro.

Cornélie, por su parte, estaba radiante, aunque en ese momento estaban retirando cadáveres del campo de batalla. «Hoy estamos muy contentos, mi querida Edma —escribió—. ¡Por fin tenemos noticias!». Gracias a las palomas mensajeras, había llegado a la casa de la rue Benjamin Franklin una extensa misiva confirmando que Edma, Yves y sus varios bebés gozaban de buena salud, que el marido de Edma, Adolphe, el oficial de la armada, estaba navegando y que el hermano de Berthe, Tiburce, había escapado de su cautiverio en Maguncia escondiéndose en la bodega de un barco que transportaba carbón a Hamburgo. Estaba de vuelta con el ejército francés, ahora como teniente.

«Ha sido una alegría inesperada —escribió Cornélie a Edma—. Tu padre rompió a llorar al saber que todos estáis bien; le preocupaba menos su hijo que tú».

Mientras tanto, el ejército francés del Loira había sido derrotado en una batalla cerca de Le Mans. Para Trochu, aquello era el final. Sus compañeros lo convencieron de que dimitiera y fue sustituido por el general Joseph Vinoy, un hombre corpulento de algo menos de sesenta años. Los radicales aprovecharon la dimisión de Trochu y, al día siguiente, 22 de enero, un grupo se dirigió a la prisión de Mazas para exigir la liberación de Gustave Flourens y otros líderes de la caótica insurrección de octubre. Los prisioneros salieron en libertad.

Como cabía esperar, al día siguiente Flourens fue al Hôtel de Ville y se desató un tiroteo en el que murieron cinco personas y resultaron heridas otras dieciocho. «La guerra civil estaba a unos metros de distancia, el hambre a unas horas», recordaba Favre. El Gobierno cerró dos periódicos radicales, *Le Reveil* y *Le Combat*, al tiempo que aceleraba las conversaciones con Bismarck.

El 23 de enero, Jules Favre viajó con escolta al cuartel general alemán en Versalles. En aquel momento, la ciudad sitiada se enfrentaba a una enorme epidemia de viruela. El tifus y la fiebre tifoidea también eran endémicos, pero las dos principales causas de muerte eran la bronquitis y la neumonía. El invierno inusualmente frío y el hambre crónica habían dejado en una situación de gran vulnerabilidad incluso a familias acomodadas como los Manet y los Morisot. En Versalles, Favre tenía poca influencia. A pesar de sus diferencias, a Moltke y Bismarck los unía el deseo de imponer las condiciones más duras posibles. Las partes finalmente acordaron un armisticio que equivalía poco menos que a una rendición completa. Bismarck era consciente de la inestabilidad que reinaba en París y de la amenaza que eso suponía para cualquier acuerdo, así que las condiciones exigían a los franceses que aprobaran lo antes posible un gobierno nacional legítimo. Solo entonces podría negociar adecuadamente los términos reales de la paz.

El armisticio causó disgusto y desesperación a muchos de los angustiados habitantes de París. Necesitaban alivio. Habían invertido mucho en la campaña bélica, tanto física como psicológicamente. Muchos habían perdido la vida o sus medios de subsistencia. Sin embargo, no habían tenido la satisfacción de librar una guerra «honorable». Por el contrario, habían pasado un invierno largo y brutal atrapados en una ciudad cada vez más oscura y lúgubre sin recibir ninguna recompensa por sus sacrificios. Y ahora la angustiosa experiencia había terminado en humillación.

En humillación, sí, pero también en alivio. Édouard anhelaba ver de nuevo a su familia. «Todo ha terminado», le escribió a Suzanne, y dijo que se había esfumado cualquier esperanza de seguir resistiendo. La gente se moría de hambre, y la angustia y la ansiedad aún no habían terminado. «Estamos todos delgados como

palillos», escribió, y añadió que durante varios días él mismo había sufrido agotamiento y enfermedades relacionadas con la dieta. Quien no hubiera vivido el asedio no podía saber cómo había sido realmente, afirmaba. Prometió dejar París y reunirse con ellos en cuanto pudiera, pero por ahora debía esperar a que las autoridades superiores se reunieran para determinar el futuro de la ciudad.

Berthe también tendría que esperar para reunirse con Edma, Yves y sus familias y con su hermano Tiburce. El 4 de febrero empezaron a llegar comida y otros suministros a la ciudad, pero la distribución era irregular e insuficiente. «Llevamos unos doce días alimentándonos de galletas —les escribió Cornélie a Edma e Yves—, porque el pan es horroroso y nos enferma a todos». Berthe tenía «las mejillas hundidas, [y] esta mañana está en cama con calambres estomacales». Su madre estaba desesperada por que terminara el horrible capítulo. «Deseamos profundamente escapar de este confinamiento, y necesito tenerte en mis brazos».

En los días posteriores llegaron a París enormes cantidades de alimentos, en gran parte gracias a campañas de ayuda organizadas en Gran Bretaña y Estados Unidos. Pero seguía habiendo una sola manera de salir de la ciudad: cruzando el Sena en Neuilly, al norte del bois de Boulogne. Las otras carreteras habían sido bombardeadas y eran intransitables. La gente hacía cola durante horas en lugares convertidos en almacenes para las provisiones enviadas desde Gran Bretaña. Solo en Bon Marché se repartían cada hora setecientos paquetes de raciones, y miles de rostros desamparados y demacrados esperaban para recibirlos.

El 6 de febrero, un Gambetta desgastado por las derrotas había dimitido. Dos días después, según el acuerdo de armisticio, se celebrarían elecciones para una nueva Asamblea Nacional, un órgano que representaría legítimamente a toda Francia y no solo a París, y que, por tanto, podría negociar la paz. La idea de los comicios atemorizaba a la mayoría de los parisinos. Habían esperado tanto y habían soportado una miseria tan prolongada para que sus sueños de una república vibrante y victoriosa acabaran hechos

añicos. Muchos consideraban a Trochu y Favre culpables de traición. Ansiaban tanto evitar las reformas que deseaba la izquierda que habían cedido ante el enemigo y devuelto el control de París a las fuerzas reaccionarias.

Adolphe Thiers, el antiguo rival de Gambetta, era el claro favorito para hacerse con el control del gobierno. Experimentado, impregnado de realismo y comprometido con el orden, se había visto reivindicado por su manifiesta oposición a la guerra; ahora lideraría Francia durante las dolorosas semanas que estaban por venir. «Todas las miradas están puestas en ti —le dijo Montalivet, un viejo rival, antes de las elecciones—. No hay un solo hombre sensato que no vea con confianza el gobierno del país en tus manos, sea cual sea la forma que adopte». Los vaticinios de un giro reaccionario demostraron ser correctos. París y otras grandes ciudades eligieron a delegados republicanos de izquierdas (entre ellos Gambetta y Victor Hugo). Pero, en todo el país, de un total de 768 escaños más de cuatrocientos recayeron en candidatos favorables a la restauración de la monarquía, ya fuera borbónica u orleanista.

La recién elegida Asamblea Nacional se reunió por primera vez el 13 de febrero en Burdeos. Sus miembros querían librar a Francia de la presencia alemana a la primera oportunidad que tuviesen y no permitirían que el «histrionismo» parisino se interpusiera en la recuperación de la estabilidad. Hugo no tardó en dimitir, convencido de que él y los otros delegados parisinos estaban siendo marginados deliberadamente. Al verle las orejas al lobo, los delegados de Alsacia hicieron lo mismo. Gambetta, que simplemente estaba agotado, se exilió en San Sebastián, donde paseaba a diario por la playa y escribía cartas a Antonin Proust (el futuro biógrafo de Manet). El 17 de febrero, Thiers fue restituido como *chef de l'executif*, cargo que aunaba las jefaturas de Gobierno y de Estado. La última vez que había sido primer ministro fue con Luis Felipe.

El 9 de febrero habían llegado alimentos nutritivos a la residencia Morisot en la rue Benjamin Franklin y la salud de Berthe estaba mejorando poco a poco. Además de enferma, estaba desmoralizada,

según reconocía en una carta a Edma. Su madre también había adelgazado mucho. Sería bueno para todos ellos ver una cara nueva o dos. «La idea de pasar un par de semanas lejos de París, y contigo, nos reanima […]. Me parece que tenemos mucho que contarnos, mucho por lo que llorar juntas».

Berthe quería que Edma comprendiera la lección perdurable que había extraído de la guerra. No era ni bonita ni edificante. «He salido de este asedio absolutamente asqueada de mis semejantes, incluso de mis mejores amigos —escribió—. Egoísmo, indiferencia y prejuicios es lo que uno encuentra en casi todo el mundo».

Édouard, por su parte, acababa de enterarse del fallecimiento de Bazille en Beaune-la-Rolande. Estaba destrozado. Hacía menos de un año, se encontraba frente al caballete del difunto añadiendo florituras al cuadro que había pintado el joven del estudio de la rue de la Condamine, y no encontraba palabras para describir la tristeza que le provocaba su muerte.

Édouard abandonó París el 12 de febrero. Dos días después se reunió con Suzanne, su hijo Léon y su madre, Eugénie-Désirée. Los llevó a Burdeos, ciudad en la que se hallaba reunida la flamante Asamblea Nacional y donde Édouard encontró a Zola. El escritor quedó impresionado por el comportamiento de su viejo conocido. No había duda de que los acontecimientos de París le habían afectado.

El final de la guerra provocó un estado de ánimo melancólico y retrospectivo, y también ternura e incluso afabilidad. Los Morisot creían que lo mejor era quedarse en Passy, al menos por el momento, así que la correspondencia entre las mujeres de la familia continuó. «Cuando te dejé —le escribió Edma a Berthe—, ninguna preveía una separación tan larga. Te recuerdo guardando cosas en mi baúl y diciéndome cada vez que te daba algo: "Conque piensas pasar el invierno allí…"». Volviendo la vista atrás, el hecho de que Berthe pensara que Edma la estaba abandonando había adquirido un peso terrible. Edma estaba reconociéndolo, aunque con una delicadeza que no requería respuesta. En lugar de eso, pasó a hablar de política. Los Morisot no estaban de acuerdo en todo, pero compartían la cautela ante las posturas extremas y la desconfianza hacia el tribalismo. Cornélie tenía simpatías orleanistas, al igual que

Thiers, pero ella y Edma también sentían lástima por Gambetta, el amigo de Manet, cuya dimisión y exilio lo habían convertido en un chivo expiatorio. «Nos indignamos tanto como mamá cuando se ataca injustamente a Gambetta —escribió Edma—. Fue él quien más hizo por la defensa y es él quien está siendo más denunciado hoy […] y quien es considerado responsable de nuestra derrota».

Mientras tanto, en los periódicos se hablaba de la entrada del ejército alemán en París. «Puede que estés presenciando ese triste espectáculo —escribió Edma—. No se nos perdonará nada».

Thiers había estado negociando con los alemanes y el anuncio de las temidas condiciones de paz era inminente. Se rumoreaba que Thiers aprovecharía la ocasión para intentar desarmar a la Guardia Nacional. Así, el 24 de febrero, una muchedumbre enfurecida que incluía a muchos guardias ocupó la place de la Bastille. Enarbolaron una bandera roja en la Columna de Julio, que conmemoraba las *trois glorieuses*, esto es, los tres días de 1830 que habían precipitado la caída del rey Carlos X y el comienzo de la Monarquía de Julio de Luis Felipe. La izquierda radical ahora reivindicaba la columna como símbolo antiautoritario. Dos días después se anunciaron las condiciones de paz, tan punitivas como se temía. Francia renunciaría a dos de sus provincias más preciadas y productivas, Alsacia y Lorena, incluidas las ciudades bastión de Estrasburgo y Metz. El Estado francés tendría que abonar cinco mil millones de francos en reparaciones antes de septiembre de 1875. Y aunque Thiers había conseguido salvar Belfort, una ciudad vital situada cerca de la frontera meridional de Estrasburgo, París tendría que pagar con la moneda de la humillación: al ejército alemán se le permitiría hacer una entrada triunfal en París.

Todo resultaba inimaginablemente drástico. «Las condiciones de paz me parecen tan onerosas y aplastantes —escribió Goncourt— que me aterra que vuelva a estallar la guerra antes de que estemos preparados para ella». Berthe se sentía igual de consternada. Las condiciones, escribió, «son tan duras que no soporto pensar en ellas».

Para los izquierdistas de París, el tratado equivalía a una traición. El Gobierno de Defensa Nacional en realidad nunca había querido enfrentarse a los prusianos, decían; ahora, desconfiando de los radicales, la Asamblea Nacional tenía prisa por ceder a sus exigencias. En su opinión, el motivo en ambos casos eran el interés propio y el clasismo. La gente con dinero sacrificaría cualquier cosa para evitar que los radicales de París llegaran al poder y redistribuyeran su riqueza. Una viñeta de Gaillard evocaba dicho sentimiento: representaba a un corpulento Thiers —calificado de «rey de los capituladores»— encima de una plataforma hecha de carne, conservas y botellas de jerez; extendiendo los brazos en un gesto de benevolencia, sonríe mientras los legisladores se postran ante su trono comestible.

El relato de la traición se había extendido como raíces que se bifurcaban bajo el suelo deleznable de la nueva república. Ahora estaba a la vista de todos y multitudes enfurecidas se echaron a las calles, con una indignación acompañada de amargura. Se calcula que trescientos mil parisinos desfilaron junto a la Columna de Julio en una segunda protesta que duró todo el día. El sufrimiento de la ciudad había sido en vano y ahora la lamentable saga sería rematada por los alemanes desfilando hacia París. Los manifestantes estaban coléricos. Era intolerable, repugnante y, en un nivel más profundo, inexplicable. Entre la multitud, algunos estaban casi enloquecidos de indignación. Cuando un discurso fue interrumpido por gritos de «¡espía!, ¡espía!», la muchedumbre avanzó hacia un hombre llamado Vincenzoni y lo acusó de anotar los nombres de los guardias nacionales. La multitud le propinó patadas y golpes y, en una escena digna de *Los desastres de la guerra* de Goya, lo arrastró hasta la orilla del Sena, donde le ataron las manos y los pies y lo arrojaron al río. Había suplicado que le dejaran pegarse un tiro, pero la gente se negó. Durante dos horas, cada vez que su cabeza asomaba en la superficie, volvían a hundírsela hasta que se ahogó.

Inexorablemente, a Thiers se le estaba escapando el poder de las manos. Una multitud irrumpió en la cárcel de Sainte-Pélagie y liberó

a varios presos políticos, entre ellos Paul-Antoine Brunel, un teniente que, pocos días antes de la capitulación, había sido detenido por el general Vinoy y acusado de ordenar a los guardias nacionales que tenía bajo su mando que confiscaran munición. Ahora, en un esfuerzo coordinado que inauguró una nueva fase en los problemas de París, guardias nacionales pertenecientes a más de doscientos batallones, de los doscientos setenta y cinco existentes, se llevaron centenares de cañones de los arsenales del ejército repartidos por toda la ciudad y transportaron doscientos veintisiete hasta Montmartre. Al tomar esa medida trascendental, los guardias seguían instrucciones de su propio Comité Central, una nueva autoridad creada para rivalizar con el general Louis d'Aurelle de Paladines, el reaccionario al que Thiers, en lo que constituía una provocación, había nombrado recientemente jefe de la Guardia Nacional. Los guardias se consideraban dueños de los cañones, ya que la mayoría se habían pagado durante el asedio mediante suscripción pública. Querían impedir que cayeran en manos enemigas, una posibilidad que de repente parecía factible, puesto que ahora los alemanes tenían autorización para entrar en París.

Entonces, el Comité Central fue más allá. Negándose a aceptar la capitulación ante los alemanes, instauró por decreto la Federación Republicana, que no estaba sometida al control del Gobierno nacional. Su justificación era que el ejecutivo había traicionado a París y no la había defendido y que, por tanto, había perdido su derecho a gobernar. En adelante, correspondería a los parisinos gobernarse a sí mismos.

Las divisiones estaban acentuándose no solo en el ámbito gubernamental, sino también en la casa de los Morisot, en la rue Benjamin Franklin. La idea de que los alemanes fuesen a desfilar por París hizo saltar las alarmas en su barrio, ya que Passy se encontraba en la ruta de Versalles a París, y la gente salió a la calle a protestar contra el tratado. «Nuestro Passy, normalmente muy tranquilo, estaba animado —escribió Berthe—. La place de la Mairie y la calle principal se llenaron de ruidosas multitudes». Nadie sabía

cuándo llegarían los alemanes, tan solo que lo harían, y la incertidumbre llevó a la gente a buscar distracciones.

El asedio había terminado, pero los Morisot volvían a acostarse pensando en la ocupación, la ruptura civil y el riesgo de que hubiera violencia y muertes. «Cada día nos trae una nueva aflicción, una nueva humillación —escribió Berthe consternada—. El pueblo francés es tan frívolo que pronto olvidará estos tristes sucesos, pero yo me siento abatida». Describiendo el alboroto de la ciudad en una carta a Edma, Cornélie también ofreció un gráfico relato del linchamiento de Vincenzoni, un acto que describió como «detestable y repugnante en grado sumo».

> Ahogaron a un oficial de las fuerzas de pacificación o un policía después de someterlo a dos horas de tortura, y ni un alma entre los millones que estaban allí hizo nada por salvar al desdichado, que solo suplicó la misericordia de volarse los sesos. ¡Qué infamia! ¡Qué nación! Cuando oigo relatos de tales fechorías, empiezo a odiar menos a los prusianos. Sin duda, tendremos que alojar a algunos de ellos. Dios sabe qué idea senil o infantil se ha apoderado de [tu] padre; dice que prefiere que le rompan la puerta a abrirla él mismo y, que si usan la fuerza, sacrificará su vida antes que ceder.

Cornélie tachó de «melodramático» el furioso voto de sacrificio de su marido, pero era consciente de su destinataria (una hija preocupada), y puede que en realidad estuviese igual de inquieta y enfurecida. Sin duda, la presencia de Berthe, su atractiva hija soltera, en una casa que pronto podía ser ocupada por soldados alemanes con ánimo de venganza o de «darse una recompensa» tras un prolongado asedio invernal solo pudo acrecentar sus temores. No se sabía qué podía ocurrir.

Al escribirle a Edma, Berthe parecía inusualmente animada y habladora, y brindó una infrecuente mirada a sus opiniones políticas mostrando simpatía por los izquierdistas. «Pero, si por casualidad expreso tímidamente esa opinión —señalaba—, mi padre levanta los brazos y me toma por loca». «¿Sabes que ninguno de nuestros conocidos ha sufrido ni un solo rasguño en la guerra, salvo el pobre Bazille, que creo que murió en Orleans? —continuaba—. El brillante pintor Regnault perdió la vida en Buzenval. Los otros montaron un

gran alboroto por nada —observaba con ironía—. Durante el asedio, Manet pasaba el tiempo cambiándose de uniforme. Su hermano nos escribe hoy que en Burdeos relató una serie de hazañas imaginarias». Degas, comentaba, «es siempre el mismo, un poco loco, pero su ingenio es delicioso».

Berthe aún no había terminado de escribir la carta cuando se enteró de la «gran conmoción» que había vivido París el día anterior. Se decía que la Guardia Nacional de Belleville había manifestado su intención de disparar a los alemanes cuando entraran en la ciudad para celebrar su desfile de la victoria. «Creo —concluyó— que estamos al comienzo de un periodo emotivo».

El 1 de marzo a las ocho de la mañana, un joven teniente y seis soldados prusianos del 14.º Regimiento de Húsares saltaron por encima de las cadenas y demás obstáculos que los resentidos parisinos habían puesto en su camino y pasaron bajo el Arco del Triunfo. Detrás de ellos desfilaban treinta mil veteranos alemanes del asedio. Guillermo, ahora emperador de Alemania, quería que su marcha triunfal igualara el esplendor del desfile celebrado tras la derrota del primer Napoleón en 1814. Sería una lección para Francia, el agresor, que todo el mundo podría presenciar, así que planeaba encabezar sus tropas en un desfile a gran escala que se prolongaría tres días. Se dio a entender a los parisinos que podría durar incluso más y que los alemanes podían ocupar la ciudad el tiempo que fuera necesario para ratificar el tratado.

En todos los actos públicos se lanzaban acusaciones de traición contra Thiers, quien, se decía, «no había querido librar a la gran y heroica ciudad de la vergüenza final». El discurso abiertamente insurreccional se extendió cuando los alemanes ocuparon durante dos días el distrito de los Campos Elíseos. Algunos vecinos salieron a verlos o abuchearlos. Pero, en gran medida, escribió Zola, París «no reaccionó; lúgubre, sus calles estaban desiertas y sus casas, cerradas, toda la ciudad estaba muerta, envuelta en el inmenso crepé de su luto». A algunos soldados alemanes les permitieron recorrer las galerías del Louvre, un momento bajo para el personal

del museo, que durante el asedio había trabajado a las órdenes de Courbet.

Consciente de lo volátil que era la situación en París, la Asamblea Nacional del lejano Burdeos se apresuró a ratificar el tratado. El plebiscito se aprobó con 546 votos a favor y 107 en contra. Los documentos ratificados fueron remitidos de inmediato a Favre, que se encontraba en París y se los hizo llegar a Bismarck. Aunque este quería que el desfile de la victoria durara más, las condiciones del tratado dictaban que sus tropas debían retirarse. Habiendo obtenido mucho más de lo que esperaba (un «resultado increíble», dijo el emperador Guillermo sobre el tratado), les ordenó que se retiraran al bois de Boulogne. Una vez allí, el emperador volvió a pasar revista en Longchamp, donde Manet y Degas solían confraternizar con los aficionados a las carreras de caballos. Guillermo comprendía la precariedad de la situación, pero siguió quejándose de que sus tropas estaban siendo «expulsadas de París».

A lo largo del irascible periodo que siguió al asedio, los artistas del círculo de Manet —los futuros impresionistas— estuvieron desperdigados. Monet se quedó en Londres. Renoir, convaleciente de una enfermedad, se encontraba cerca de la frontera española, montando a caballo y enseñando a una joven a pintar. Sisley se instaló en Louveciennes, cerca de la casa de Pissarro, que había sido ocupada recientemente por los prusianos. Y Degas fue a alojarse con sus amigos, los Valpinçon, en Ménil-Hubert, situado en Normandía.

Tras reunirse con Zola en Burdeos, Édouard, Suzanne y Léon partieron a Arcachon, una ciudad costera ubicada al oeste de Burdeos, donde permanecieron un mes. Édouard retomó la pintura, aunque tímidamente. Llevaba varias semanas de viaje y seguía recuperando la salud y el rumbo. La única obra a la que dedicó tiempo era un cuadro de Suzanne y Léon sentados a una mesa redonda en el interior, bastante desolado, de la casa costera que habían alquilado en Arcachon. Podría haber sido un cuadro de celebración, una declaración de amor a la esposa y el hijo, de los

que había estado separado tan cruelmente durante muchos meses oscuros. Pero, como ocurría siempre con Manet, es un trabajo más sutil y difícil de interpretar. Suzanne aparece de espaldas y medio de perfil, una manera de evitar representar su rostro, que, por lo visto, siempre planteaba dificultades. Al parecer, está contemplando el Atlántico por la ventana. Léon, que acababa de cumplir diecinueve años, está sentado de costado en la silla. Apartando la vista del libro que tiene en el regazo, fuma un cigarrillo. De repente, parece muy adulto; ya no es el rubio inocente, el modelo dúctil de cuadros anteriores de Manet. Se había librado del reclutamiento por muy poco.

La ventana que da al mar turquesa denota benevolencia, una suerte de exhalación emocional tras el miedo y la claustrofobia del asedio. Pero el cuadro también irradia cierta cautela. Percibimos que la pequeña familia aún está habituándose a la compañía de los demás, esforzándose —tal vez a ritmos distintos— por poner en común las experiencias personales de los cinco meses anteriores, como si el pintor, la esposa y el hijo trataran de recomponer las piezas de un rompecabezas desordenado. Durante su vida, Manet nunca expuso *Interior en Arcachon*. Es probable que le pareciera demasiado rudimentario.

Los Morisot se quedaron en París, al igual que habían hecho después de Sedán. Pero, cada día que pasaba, su decisión —o indecisión— se antojaba más temeraria. El orden se estaba resquebrajando y el desfile de la victoria alemana había convertido la decepción en una ira justificada. Seguía habiendo manifestaciones casi a diario en la place de la Bastille.

En septiembre, la mayoría de los parisinos se habían alegrado del derrocamiento de Napoleón III y la declaración de la república. Ahora, los republicanos moderados que habían asumido el poder parecían totalmente desacreditados. Votantes de todo el país habían elegido a un gobierno reaccionario. Mayoritariamente católicos y monárquicos, querían la paz y la vuelta al orden, lo cual significaba amordazar a los agitadores impíos de París. Thiers era un orleanista

declarado, pero también inteligente. Ya en 1850 había declarado: «La república es el régimen que menos nos divide». En vista de la turbulenta situación de París, aconsejó a los representantes de las casas de Orleans y Borbón que no se acercaran a la ciudad. Sin embargo, esto no era suficiente para muchos parisinos, que seguían desconfiando. Temían que, con el paso del tiempo —y probablemente bajo la tortuosa dirección de Thiers—, Francia volviera a la monarquía. Cada vez más, consideraban que sus preocupaciones estaban muy alejadas del resto del país. Habían derramado su sangre y sufrido, y luego perdido unas elecciones que consideraban amañadas. A la sazón, todo aquello por lo que habían luchado corría el peligro de quedar en nada.

Junto con la Guardia Nacional, decenas de miles de soldados franceses seguían esperando órdenes en París. Su presencia estaba agotando los recursos, aún frágiles, de la ciudad. Un observador vio a «soldados deambulando […] con los uniformes manchados, desaliñados, sin armas, algunos parando a los transeúntes para pedirles dinero». Su lealtad al nuevo Gobierno nacional de Thiers no estaba garantizada. Una provocación podía empujarlos a rebelarse.

Cornélie acababa de enterarse de que la Guardia Nacional se había incautado de varios cañones cuando escribió una carta extraordinaria a Yves mientras los alemanes continuaban con su retirada de la capital. Su opinión sobre la incautación era mordaz: «París no está ni mucho menos en paz». Estaba convencida de que la Guardia Nacional tenía la intención de utilizar los cañones si lo consideraba necesario. Elogió a Thiers, que en todo momento había sido «el portavoz de la gente con sentido común». Ante la imposibilidad de que Francia ganara la guerra, habría sido mejor negociar —como había intentado Thiers al principio— y «ser devorados por completo» que permitir que el país se fracturara al tiempo que se aferraba a ilusiones absurdas. La izquierda radical, en su opinión, «no habría actuado mejor o de manera distinta, y habría luchado en condiciones paupérrimas, igual que nosotros. Pero ahora les será fácil hacerse los héroes, manipular las pasiones que han

despertado e incitar al populacho a emprender acciones audaces mediante palabras halagadoras para favorecer sus ambiciones personales». Su miedo era que «aprovechen la tesitura para sumirnos en el caos».

Los parisinos que estaban a favor de continuar con la resistencia frente al ejército alemán, añadió, ignoraban que la gente de provincias estaba cansada de luchar en una guerra que ya había perdido. Tras vivir tantas operaciones fallidas durante el asedio, Cornélie estaba harta de discursos beligerantes que nunca desembocaban en acciones exitosas. «Todos esos buscapleitos [...] que tanto clamaban por una guerra a muerte salieron corriendo durante nuestras incursiones. Nada es más vergonzoso que la conducta de los hombres de Belleville y Ménilmontant, que solo tienen valor para luchar contra sus compatriotas, buscando así una oportunidad para saquear y satisfacer todas sus pasiones».

El comentario de Cornélie no solo era cáustico, sino en cierto modo clarividente. Acogió con satisfacción la noticia de que Edma planeaba ir a París a visitarlos. Creía que el viaje desde Mirande sería «largo y difícil», y rezó para que Edma no llegara antes de que los alemanes abandonaran la ciudad. En realidad, Edma ya había partido y, tras llegar a Passy, pasó varios días en su antigua casa, cuidando de Berthe, paseando y contándose todo lo que habían sufrido por separado. Luego viajó a Cherburgo para reunirse con su marido. El día de su marcha, las dos hermanas fueron a dar un largo paseo por el bulevar. Esta vez, el dolor de otra partida casi parecía insoportable. (En una carta posterior, Berthe hacía una conmovedora alusión a «aquel triste paseo [...] que tanto malestar nos causó»).

En torno a la misma época, Tiburce, el hermano de Berthe, regresó a Passy. Gozaba de buena salud, lo cual fue un gran alivio. Sin embargo, empezaban a formarse nubarrones oscuros y Tiburce estaba a punto de verse arrastrado al corazón de un nuevo conflicto. Como seguía en el ejército, su familia poco podía hacer para mantenerlo alejado del peligro. Solo podían intentar protegerse a sí mismos. Así pues, el 6 de marzo decidieron abandonar Passy por la seguridad relativa de Saint-Germain-en-Laye, situado en los suburbios occidentales de la ciudad.

Los Morisot no fueron los únicos en marcharse de París. Los parisinos más acomodados estaban huyendo en masa. Muchos se dirigieron a Versalles, donde pensaba instalarse la Asamblea Nacional, ahora temporalmente en Burdeos, ya que Thiers reconoció que no podía garantizar su seguridad en la capital. Pero Versalles, con su rica historia monárquica, solo avivó el fuego del resentimiento en París. De repente, la ciudad estaba abarrotada de refugiados burgueses, muchos de ellos incapaces de encontrar un alojamiento adecuado. Durante las semanas posteriores, la población pasó de cuarenta mil a doscientos cincuenta mil habitantes. Puvis de Chavannes, que se oponía en redondo a los radicales, se encontraba entre los refugiados. Ajeno a que los Morisot ya habían decidido abandonar Passy, escribió a Berthe para manifestarle preocupación por su bienestar. Estaba encantado, escribió, de haber dejado atrás su «horrible barrio [de París], donde delatar al prójimo estaba convirtiéndose en algo cotidiano y donde, en cualquier momento, uno puede verse obligado a unirse a la turba so pena de ser fusilado por el primer preso fugado al que le apetezca hacerlo». En Versalles, concluyó con aire soñador, estaba tranquilo, «imbuido de un sentimiento de grandeza […], ya que recuerda a una Francia hermosa y noble».

TERCERA PARTE

La Comuna

12

«EL TRABAJO ES EL ÚNICO PROPÓSITO DE MI EXISTENCIA»

Viajando entre Burdeos y Versalles a principios de 1871, un distraído Adolphe Thiers se veía consumido por las crecientes responsabilidades. Tenía una nación entera que dirigir. Jules Favre, en cambio, podía vislumbrar la tormenta que se avecinaba. A diferencia de Thiers, él se había pasado todo el asedio intentando defender la ciudad de ataques externos y atajar las revueltas internas. «Me reprochas que solo piense en París —le dijo a Thiers —. Yo a ti te reprocho que lo hayas descuidado».

De hecho, Thiers era culpable de algo peor que el descuido. Con una indiferencia potencialmente suicida, su nuevo gabinete había empezado a aprobar ordenanzas insensibles, cada una de las cuales empeoró drásticamente las circunstancias de los pobres de París. El 7 de marzo, el Gobierno puso fin a la moratoria aplicada a todas las deudas durante el asedio; ahora debían saldarse en un plazo de cuarenta y ocho horas. Otra ley revocó la moratoria sobre los alquileres; las familias que no pudieran pagar serían desahuciadas. El Gobierno también derogó una moratoria aplicada a los objetos depositados en casas de empeño, las cuales habían supuesto un salvavidas para muchos; ahora, si no recuperaban esos bienes, podrían ser vendidos. Los antiguos propietarios perdieron miles de artículos, entre ellos dos mil trescientos colchones y mil setecientas tijeras. En una medida especialmente provocadora, la Asamblea eliminó el estipendio de un franco y medio diario para los guardias nacionales, algo que dejó a decenas de miles de familias sin efectivo suficiente para comprar comida. Thiers debía pedir dinero a los bancos para satisfacer el primer pago de las reparaciones de guerra

y las entidades exigían pruebas de estabilidad y orden financiero. Pero el resultado de esas decisiones fue desastroso. En tres días, ciento cincuenta mil personas se vieron abocadas a la quiebra.

Por supuesto, todo el mundo estaba pasando apuros económicos, incluidos los propietarios. Por ejemplo, Manet, que junto con sus hermanos tenía varias propiedades al noroeste de la ciudad, se había quedado sin dinero. El 6 de marzo escribió a Duret desde Arcachon para pedirle ayuda. «Pensaba que a estas alturas habría ingresado algo y no tendría que pedírtelo antes de que me lo ofrecieras tú, pero tengo algunos compromisos que cumplir y voy muy justo». No obstante, otros parisinos se hallaban en una situación mucho peor; ellos no tenían salvavidas.

Y ahora su indignación era palpable. En un momento en que el Gobierno debía generar esperanza tras una catástrofe prolongada, había desatado el pánico. Ciega ante el daño que había causado, la Asamblea Nacional, aún reunida en Burdeos, siguió a lo suyo. El 8 de marzo votó a favor de anular la elección de Garibaldi para la Asamblea Legislativa. La decisión tenía su lógica; a fin de cuentas, Garibaldi no era ciudadano francés. Sin embargo, era un republicano comprometido que había luchado valientemente por los franceses contra los alemanes. Es más, gozaba de una amplia aceptación entre diversas facciones izquierdistas (Louis Blanc lo calificó de «soldado del cosmopolitismo revolucionario»). Su destitución precipitó la dimisión de Victor Hugo. «Me veo obligado a decir —señaló ante la Asamblea— que Garibaldi es el único general que luchó por Francia y el único que no salió derrotado».

Cinco días después, Hugo seguía en Burdeos y tenía la intención de irse al día siguiente cuando Charles, su hijo de cuarenta y cuatro años, falleció súbitamente en un taxi camino de una cafetería donde iba a reunirse con su padre. Charles, periodista y fotógrafo, era obeso y su salud se había visto afectada por las largas y frías noches pasadas en las murallas durante el asedio. Su angustiado padre decidió que el funeral se celebrara en París y organizó el traslado de su cuerpo.

El 17 de marzo, la víspera del funeral, Thiers tomó dos decisiones fatídicas. Advertido de que Louis Blanqui visitaría a un médico en

Lot, en el sur de Francia, ordenó detener y encarcelar al socialista revolucionario. Quitarse de en medio a Blanqui, pensó, privaría a los radicales de su líder natural. Luego, Thiers puso la mirada en París. Sabía que los cañones confiscados por la Guardia Nacional se habían convertido en un poderoso símbolo para los parisinos descontentos, sobre todo para los que aspiraban a una revolución. Casi doscientos estaban dispuestos en filas en la colina de Montmartre y su mera presencia animaba a los radicales a continuar la lucha contra Prusia y a sublevarse contra la Asamblea Nacional. Había que apaciguar todas esas turbulencias y el Gobierno debía retomar el control de la capital. Thiers se convenció de que recuperar los cañones era clave para lograrlo.

Fue el error más grave de su carrera. Su plan era lanzar incursiones al amanecer para apropiarse de los cañones y devolvérselos al ejército regular. Al mismo tiempo, en una operación por toda la ciudad, arrestaría a figuras de la oposición, ocuparía estaciones ferroviarias y puentes y se adueñaría de la place de la Bastille, donde los manifestantes seguían dándose cita a diario. Esperaba que esas acciones desacreditaran a los radicales, unieran a los moderados y pacificaran París.

A las tres de la madrugada, en una noche inusualmente gélida y tempestuosa, los soldados liderados por el general Vinoy se desplegaron por toda la ciudad. Su homólogo Claude Lecomte llevó un contingente hasta Montmartre, cerca del lugar de despegue de los globos de Nadar. Al no encontrar oposición, Lecomte ocupó un campo que contenía 171 cañones. Pero lo que parecía un triunfo rápido y sencillo no tardó en complicarse. El ejército no había proporcionado suficientes caballos para llevarse los cañones, por lo que los soldados se vieron obligados a custodiarlos soportando unos vientos helados. La espera se alargó y, a medida que se acercaba el amanecer, muchos deambulaban por las empinadas calles buscando cafeterías o panaderías. Cuando los residentes se despertaron, vieron a los soldados y dieron por sentado que estaba produciéndose un golpe de Estado monárquico. Tras cerrar de nuevo

las cortinas, se echaron a las calles para intentar averiguar qué estaba ocurriendo y se corrió la voz de que algo iba mal y alguien estaba a punto de hacerse con los cañones.

Pronto, los soldados de Lecomte fueron arengados por los tenderos, y algunos miembros de la Guardia Nacional los reprendieron por cumplir las órdenes de Thiers. «¿Adónde vais a llevar los cañones? ¿A Berlín?», les decían con aire burlón. Louise Michel, la maestra de escuela y activista radical (y una de las muchas amantes de Victor Hugo), fue colina abajo clamando contra aquella traición. Cerca de los cañones, la multitud era cada vez más numerosa y los soldados parecían indecisos y dóciles. Sus conversaciones con los lugareños, que ahora rodeaban los cañones, eran cada vez más acaloradas. Incapaz de dispersar a la muchedumbre, Lecomte ordenó a sus soldados que cargaran los fusiles, calaran las bayonetas y abrieran fuego. Dio la orden tres veces, pero los soldados se negaron. Muchos levantaron la culata del fusil para indicar que su lealtad estaba con la Guardia Nacional y no con el Gobierno. Otros arrojaron al suelo las armas y procedieron a quitarse varias prendas del uniforme. La autoridad de Lecomte se había desvanecido. De repente, varios guardias nacionales agarraron al general y a algunos de sus oficiales y los metieron en una sala de baile cercana.

El general Vinoy había sido informado del deterioro de la situación y había ido al lugar de los hechos, pero volvió a desaparecer, llevándose consigo a los soldados que le guardaban lealtad. Sabía que eran inferiores numéricamente y que necesitaban refuerzos.

Pero había dejado atrás a Lecomte y sus oficiales. Custodiados por hombres armados en la sala de baile, solo podían esperar y rogar que llegara ayuda. El tiempo pasaba y no acudía nadie. Al cabo de un rato, los llevaron a la fuerza hasta el cuartel general de la Guardia Nacional. Durante el trayecto, fueron acosados por una turba goyesca que profería improperios y les daba patadas por detrás. El edificio en el que fueron encerrados no estaba vigilado, lo cual hizo que la multitud se envalentonara. La gente destrozó las ventanas y abrió las puertas a patadas, y los refuerzos no llegaban.

Mientras tanto, un militar retirado llegó a la place Pigalle movido por la curiosidad. Alto y de aspecto augusto, el general Jacques Léon Clément-Thomas, un republicano moderado, había participado en la fallida operación de enero en Buzenval y había renunciado al mando de la Guardia Nacional del Sena el 13 de febrero. Aunque vestía de paisano, lo reconocieron al momento. Al anunciarse su nombre, algunos lo recordaron por su papel en la muerte de varios trabajadores sublevados durante las jornadas de junio de 1848. Cuando se corrió la voz de que se encontraba allí, Clément-Thomas fue apresado, insultado y puesto bajo arresto junto con Lecomte y sus oficiales.

La mañana dio paso a la tarde. Luego, en una versión más caótica de las ejecuciones de México que Manet había representado cuatro años antes, primero Clément-Thomas y más tarde Lecomte fueron llevados a un jardín con sinuosas celosías situado en la parte trasera del cuartel de la Guardia Nacional en la rue des Rosiers (justo detrás de la ubicación actual del Sacré-Coeur). Un caótico grupo de guardias y desertores del ejército —los mismos soldados que antes se habían negado a disparar contra la multitud— habían entrado en una especie de delirio y esta vez se mostraron dispuestos a utilizar los fusiles. Dispararon contra Clément-Thomas y después se volvieron hacia Lecomte y también lo ejecutaron.

Georges Clemenceau, todavía alcalde de Montmartre, se enteró de lo que estaba ocurriendo y trató desesperadamente de evitarlo, consciente de que el asesinato de dos generales del ejército desencadenaría represalias violentas, pero llegó demasiado tarde. Cuando vio lo que había sucedido —lo que estaba aconteciendo, en realidad, ya que los cuerpos de los generales habían sido arrastrados a la calle y hombres y mujeres estaban orinándoles encima—, rompió a llorar.

Aquella misma mañana, Victor Hugo había llegado en tren a París para asistir al funeral de su hijo. El escritor no tenía ni idea de lo que estaba ocurriendo. Esperó dos horas en el despacho del jefe de la gare d'Orléans, situada justo al lado del zoo, conmovedoramente

vacío, mientras la gente se congregaba para la procesión hasta el cementerio de Père Lachaise. Se esperaba que el funeral atrajera a grandes multitudes. Goncourt fue uno de los que acudieron a presentar sus respetos mientras Hugo esperaba. Finalmente, el cortejo cruzó el Sena en dirección a la place de la Bastille.

Solo entonces quedó claro que algo dramático estaba aconteciendo en la ciudad. La procesión tuvo que dar varios rodeos para evitar las barricadas recién levantadas. En la place de la Bastille ondeaba una bandera roja. Al ver a Hugo, el comandante de un batallón de la Guardia Nacional ordenó a sus tropas que presentaran armas. Hubo un redoble de tambor y un breve silencio. A continuación, se oyó un grito de «Vive la Republique!» y la procesión siguió adelante. La prodigiosa envergadura de Charles hacía que el ataúd fuera inusualmente pesado y cuando llegó al cementerio, era demasiado grande para franquear la angosta entrada de la bóveda funeraria. La única solución era romper la piedra, así que los trabajadores se afanaron durante horas para convertirla en polvo. Los dignatarios llenaron el paréntesis imprevisto con discursos solemnes mientras en otra parte de la ciudad estallaba una revolución.

Alertado por el vuelco que se había producido en Montmartre aquella mañana, el Comité Central de la Guardia Nacional vio su oportunidad. Por orden suya, guardias nacionales de Montmartre y Batignolles fueron al centro de París y se apoderaron de lugares clave, como la prefectura de Policía, la place Vendôme y, por la tarde, el Hôtel de Ville. No encontraron una resistencia significativa y aquella noche el Comité Central se reunió por primera vez como un gobierno *de facto* en el Hôtel de Ville. Dicho gobierno sería conocido como la Comuna.

El gran plan de Thiers —desarmar y neutralizar a los agitadores y restablecer el orden en París— había fracasado estrepitosamente y no tuvo más remedio que ordenar a Vinoy que se retirara, primero a la margen izquierda y luego a Versalles. Había utilizado el mismo manual de estrategia que en 1834, cuando se enfrentó a la segunda rebelión de los tejedores: retirarse, contener, debilitar y aplastar.

El día en que Thiers retiró a sus tropas de París, Édouard se encontraba en Arcachon redactando cartas para sus amigos. Escribió al grabador y pintor Félix Bracquemond, a quien le reconoció que estaba desesperado por conseguir dinero. Aquella «espantosa guerra», dijo, había destrozado sus finanzas. Ajeno a los extraordinarios acontecimientos que estaban desarrollándose en París, anhelaba recuperar su vida profesional como artista. Quería presentar *El balcón*, su homenaje a Goya y su primer cuadro de Berthe, en la Exposición Internacional de Londres y estaba intentando ocuparse de todos los preparativos necesarios. La semana anterior, mientras estaba en Burdeos, lo habían hecho entrar en la casa donde se reunía la Asamblea Nacional antes de su traslado a Versalles. Nunca habría imaginado, le dijo a Bracquemond, que Francia pudiera ser gobernada por «semejantes viejos seniles». Dejó claro que su descripción también incluía al «pequeño imbécil de Thiers». Esperaba que este cayera muerto algún día en pleno discurso, librando así a Francia de «su enjuta personita».

La opinión de Édouard sobre Thiers era ampliamente compartida. Karl Marx lo llamó «gnomo monstruoso» y Flaubert se mostraba igual de despectivo. «¿Puede haber un imbécil más triunfante, una pústula más abyecta, un burgués más turbio? —le había escrito a George Sand en 1867, tras el discurso de Thiers contra la unificación italiana—. ¡No! Nada serviría para que te hagas una idea de las arcadas que me provoca ese viejo cabeza de chorlito diplomático […]. ¡Me parece eterno como la mismísima mediocridad! No lo soporto».

Cuando tuvo noticia de los acontecimientos del 18 de marzo, Édouard se mostró muy preocupado. Al escribirle de nuevo a Bracquemond, se expresó con una claridad política sin parangón en su correspondencia. Era una claridad nacida de una amarga experiencia y una profunda desilusión. «Vivimos en un país infeliz», dijo, para luego manifestar su desdén por los despreciables asesinos de Lecomte y Clément-Thomas. Temía que las acciones sanguinarias de los radicales hubieran acabado con una idea que había tenido

tanto éxito en la mente pública, a saber, que el único sistema de gobierno apropiado para la «gente honesta, pacífica e inteligente» era una república.

Solo una república, sostenía Édouard, permitiría a Francia recuperar su orgullo y su preponderancia entre las naciones de Europa y resurgir «de las terribles profundidades» en las que había caído.

Édouard era parisino hasta la médula. Pero, desde el final del asedio, había estado fuera de la ciudad el tiempo suficiente para comprender el punto de vista del resto de sus compatriotas. En provincias, le explicó a Bracquemond, no tardó en aprender que odiaban París. Además, Thiers y la Asamblea habían cometido un grave error al no volver a la capital inmediatamente después del asedio. No controlar la ciudad en esa coyuntura vital había alentado los disturbios y revueltas que, según Édouard, tanto daño habían causado, lo cual inspiró repugnancia y desesperación en «los corazones de los verdaderos franceses».

Al deshacerse del desmañado uniforme militar que había lucido con tanto orgullo en los primeros días del asedio, Édouard parecía querer distanciarse de la política de partidos y volver al concepto que tiempo atrás tenía de sí mismo como artista. Tanto derramamiento de sangre y tanta carnicería difícilmente alentaban el arte, escribió en tono irónico, pero, si en medio de tantas desgracias había un consuelo, era que ellos no tenían que ser políticos y ganar elecciones.

Gustave Courbet, su antiguo rival, no opinaba igual. La repentina e imprevista creación de la Comuna lo llenaba de emoción. Llevaba toda la vida esperando ese momento. Vio la oportunidad de cumplir su deseo más íntimo —¡transformar el arte!— y quería aprovecharla al máximo. El mismo día en que dos generales fueron ejecutados en Montmartre y las fuerzas del Gobierno fueron expulsadas de París, varios periódicos, entre ellos *Le Rappel* (fundado en 1869 por Charles y François-Victor, hijos de Victor Hugo, y Paul Meurice), publicaron una carta abierta de Courbet. Dirigida al resto de los

artistas, la carta proponía exactamente lo que Bazille y sus colegas impresionistas habían defendido antes de la guerra: la creación de un Salón radicalmente nuevo gestionado por artistas. «Dejemos que sean ellos [los artistas] quienes decidan cómo exponer; que elijan a los comités; que consigan un edificio para la siguiente exposición. Podría fijarse para este 15 de mayo —escribió—, pues es urgente que todos los franceses empiecen a colaborar enseguida en la salvación del país de este inmenso cataclismo».

Los regímenes anteriores, añadía la carta, habían estado «a punto de destruir el arte protegiéndolo y restándole espontaneidad». Según él, esa «perspectiva feudal» había perdurado tanto porque la sostenía un «gobierno despótico». Había fracasado. El resultado no había sido «más que arte aristocrático y teocrático, justo lo contrario de las tendencias modernas que responden a nuestras necesidades». ¿Y cuáles eran esas necesidades? Se expresaban, escribió Courbet, en una filosofía que revelaba «al hombre manifestando su individualidad y su independencia moral y física». El Gobierno era el enemigo. «No cabe duda de que el Gobierno no debe tomar la iniciativa en los asuntos públicos». Mientras tanto, insistía Courbet, el arte no debía «quedarse atrás respecto a la revolución que está teniendo lugar en Francia en este momento».

Pero ¿seguiría siendo Francia una república que valoraba la «independencia moral y física» de sus ciudadanos y artistas? A los realistas debía de parecerles improbable. Sin embargo, Courbet, aun siendo el padre del realismo en el arte, no era conocido por su realismo en materia política. No parecía ser consciente de que los comuneros no estaban ni mucho menos unificados y de que sus oponentes de Versalles se empeñaban en recuperar el control de París.

La reacción había empezado a fraguarse. En Versalles, el Gobierno de Thiers emitió proclamas en las que la palabra «república» había desaparecido. La mayor parte de la Guardia Nacional de París acababa de dar un golpe de Estado, pero Thiers, negándose a ceder el control de la ciudad, eligió al conservador Jean-Marie Saisset para

que liderara la Guardia o, al menos, la parte que no estaba implicada en la insurrección. El nombramiento fue deliberadamente provocativo. Sin embargo, Saisset permaneció en la ciudad para reunir a bonapartistas, monárquicos y todos los que deseaban el fracaso del golpe de Estado. El joven Tiburce Morisot formaba parte de su equipo.

El 21 de marzo, Saisset convocó a tantos conservadores y moderados como pudo para organizar contramanifestaciones en el centro de París. Al día siguiente desfilaron desde la ópera Garnier, enfilaron la rue de la Paix y se dirigieron a la place Vendôme, donde Saisset, su pequeño contingente y varios partidarios —alrededor de ochocientas personas en total— se congregaron frente al cuartel general de la Guardia Nacional, posiblemente con la intención de ocuparlo. Enarbolaban pancartas en las que se describían como «Los amigos del orden» o «Batallones del orden» entre gritos de «¡Abajo el Comité!», «¡Abajo los asesinos!» y «¡Viva la Asamblea Nacional!». Pero un grupo que apoyaba a la Comuna, incluido un batallón de Guardias Nacionales, también se había dado cita allí. Justo cuando Saisset se disponía a hablar, alguien le disparó. No estaba claro quién era el autor de los disparos ni quién había ordenado abrir fuego en respuesta —más tarde, todo lo relacionado con el incidente sería cuestionado—, pero en la estampida posterior murieron una docena de personas, entre ellas dos guardias nacionales, un directivo del Banco de Francia, el director del *Paris-Journal*, un joven estadounidense y un vizconde. Por si la ejecución de los generales Lecomte y Clément-Thomas no había sido suficientemente atroz, la Comuna ahora tenía más sangre en las manos.

A todas luces, París estaba sumiéndose en una guerra civil abierta. Los habitantes de los barrios más acomodados de la ciudad, incluido Passy, ya no podían confiar en que la «escoria» y la «chusma», como llamaban a los comuneros, fuesen neutralizadas y marginadas por fuerzas más moderadas. Incluso Victor Hugo se sintió perturbado por la carnicería de la place Vendôme y lo que significaba. Aquel día partió hacia Bruselas. A pesar de su simpatía por los comuneros, sabía que el golpe era ilegal y no quería involucrarse. (Más tarde describiría a la Comuna como «algo

admirable, puesto en peligro estúpidamente por cinco o seis cabecillas deplorables»).

En los días posteriores, Saisset, con las escasas fuerzas de las que disponía, se encerró en el Grand Hôtel, un reducto conservador en el corazón de una ciudad radicalizada. Tiburce también se instaló allí, no sin antes recorrer las calles desiertas del centro de París, llenas de negocios cerrados y caras angustiadas que asomaban por detrás de las cortinas, para encontrarse con sus padres. Les contó que había estado en primera fila durante el enfrentamiento del día anterior en la place Vendôme. «No podría haber hecho más para convertirse en un blanco —dijo madame Morisot con asombro—. A estas alturas, debe de considerarse invulnerable». Cornélie y su marido creían que lo mejor era volver a Saint-Germain-en-Laye, adonde habían mandado a Berthe, pero querían estar cerca de Tiburce. «¿Cómo vas a abandonar a un hijo en medio de esta lucha?». A pesar de la inquietud materna, Cornélie estaba orgullosa de su vástago. En una época de bochorno omnipresente y generalizado, cuando los hombres —incluidos, en su opinión, Édouard y sus hermanos— habían actuado de manera débil y a veces vergonzosa, Tiburce había demostrado tener agallas. «Esta es mi idea de cómo deben comportarse los hombres en momentos de peligro», escribió a sus hermanas.

Mientras tanto, en el Grand Hôtel, las fuerzas de Saisset protegieron las ventanas con colchones y colocaron barricadas y cañones en el exterior. Estaban aislados, eran vulnerables y su posición parecía insostenible.

La noche del día 22, M. Dally, el médico de la familia Morisot, fue a cenar a Saint-Germain-en-Laye después de recuperar cadáveres y atender a los heridos de la place Vendôme. Estaba visiblemente conmocionado. Berthe también se sentía alarmada y, más en concreto, inquieta por Tiburce. Los últimos acontecimientos habían devuelto a la familia a un estado de miedo e incertidumbre, tal como le confesó Berthe a Edma. Escuchar a M. Dally, escribió, «me hizo recordar el asedio, como si nunca hubiera salido de él. La vida ha sido una pesadilla terrible durante seis meses y me sorprende tener fuerza suficiente para poder soportarlo».

Las personas que dejan atrás un trauma o épocas prolongadas de crisis a menudo quieren introducir grandes cambios. De resultas de sus experiencias, se han formado una idea profundamente alterada de lo que es importante en su vida. Dependiendo del daño que hayan experimentado y de sus circunstancias anteriores, pueden acabar reescribiendo el relato según el cual vivían en el pasado. Ese fue el caso de Berthe Morisot. Tras vivir cuatro meses de asedio, un bombardeo de artillería, un invierno muy crudo, enfermedades graves y la amenaza real de morir de hambre, estaba dispuesta a revisarlo todo. Eso no obedecía necesariamente a que hubiese adquirido una repentina lucidez. Tenía problemas de salud, sus preocupaciones se habían intensificado y su situación seguía estando plagada de incógnitas, pero su correspondencia de esos días es impresionantemente fría y reservada. Quería plasmar una nueva declaración de intenciones.

Que lo hiciera en una carta del 23 de marzo dirigida a Edma, su única confidente, es tan esperable como conmovedor. La primera parte de la misiva se centraba en las circunstancias del momento y no ofrecía ninguna pista sobre la conclusión a la que había llegado. Desde el punto de vista topográfico, Saint-Germain-en-Laye es una zona elevada y el refugio temporal de los Morisot tenía una terraza que les permitía divisar un tramo del Sena que cambiaba de rumbo en dirección al fuerte de Mont-Valérien, controlado por Thiers y sus fuerzas de Versalles. Estos querían intimidar a los comuneros, por lo que los cañones retumbaban «las veinticuatro horas del día», escribió Berthe, y escupían una humareda que alcanzaba a ver desde la terraza.

Las fuerzas contendientes eran supuestamente distintas, pero qué poco había cambiado todo desde enero, cuando los alemanes iniciaron el bombardeo. Las noticias de París llegaban a los Morisot de forma intermitente, pero eran como esas volutas de humo: evanescentes y a buen seguro importantes, pero, en última instancia, imposibles de descifrar. Algunas personas venidas de París afirmaban que sus habitantes estaban hambrientos. Otras decían

que la ciudad estaba sorprendentemente tranquila. Si «todo el mundo está huyendo», conjeturó Berthe, eso denotaba que la vida allí no era agradable, pero no podía estar segura de nada. Se había enterado de que Passy, su antiguo barrio, seguía intacto, y abrigaba esperanzas con respecto al destino de la casa de la rue Benjamin Franklin. Sin embargo, acababa de oír que el ejército de Versalles capitaneado por Thiers planeaba bombardear Trocadero desde Mont-Valérien. Eso no sería posible, aseguraba, sin causar daños en Passy. Así pues, «estamos esperando con calma el desenlace de todo esto», concluyó.

No obstante, Berthe tenía algo más que decir. Con Edma podía ser sincera; su compenetración especial les permitía ser francas. Sin embargo, el amor de Berthe por Edma también le exigía tacto. Quería escribir nada menos que sobre los sueños que albergaba para sí misma, pero no podía hacerlo sin enunciar tácitamente que, hasta hacía muy poco, Edma compartía esos sueños. Ahora, en lugar de ser artista, Edma era esposa y madre y sus días de pintora parecían haber terminado. Aun así, Berthe debía expresar lo que quería decir, sabiendo que quizá solo Edma la escuchara de verdad. Al leer la carta, casi podemos oírla respirar hondo.

En un tono enérgico, incluso apremiante, Berthe preguntaba primero si las condiciones en Cherburgo eran propicias para el trabajo. La consulta, reconocía, era interesada: quería ir allí y alojarse con Edma, y deseaba pintar. «Puede que parezca una pregunta insensible —escribió—, pero espero que puedas ponerte en mi lugar y entender que el trabajo es el único propósito de mi existencia».

Para una pintora de finales del siglo XIX, el mero hecho de escribir una frase así requería un coraje extraordinario. Hacerlo estando gravemente enferma, después de un asedio y en medio de una guerra civil que había obligado a su familia a abandonar su casa, era nada menos que asombroso.

Berthe siguió explicándose. Los campos de Saint-Germain-en-Laye eran preciosos, comentó, pero no le interesaba pintar con una intención *amateur*, como quizá había hecho en el pasado. Tampoco

quería «trabajar solo por trabajar —dijo—. No sé si me estoy haciendo ilusiones, pero creo que un cuadro como el que le regalé a Manet podría venderse, y eso es lo único que me importa».

Aunque se hallaba enterrado en una carta melancólica llena de noticias y dirigida a una hermana muy querida, el mensaje era claro: Berthe tenía planeado dedicarse profesionalmente a la pintura. Era una declaración franca de la ambición sin ambages de una joven que llegaría a ser considerada la artista más innovadora del siglo XIX. Ni la intimidad de la correspondencia, ni la frialdad del enunciado, ni su humildad y conciencia de sí misma («No sé si me estoy haciendo ilusiones») pueden ocultar la sensación de una nueva determinación inquebrantable.

Desde el Grand Hôtel, Tiburce había anunciado que los partidarios de Saisset esperaban refuerzos. El criado de los Morisot le entregó prendas de paisano y ropa de cama e informó a Cornélie y a su marido de que «eran un contingente numeroso y bien armado». Sin embargo, no llegaban refuerzos. Mientras tanto, estaba desarrollándose una negociación y a Tiburce le encargaron trasladar mensajes entre las partes. («Por lo visto, se ha ganado un respeto considerable —escribió madame Morisot—. Los otros oficiales reciben órdenes suyas»). Al final, el pequeño contingente de Saisset pudo partir hacia Versalles y se tomó la decisión de celebrar elecciones en toda la ciudad el 26 de marzo. Cuando se llevó a cabo el recuento de votos, no hubo dudas de que París había rechazado a Thiers y a su conservadora Asamblea Nacional.

En la práctica, Thiers había garantizado ese resultado, no solo por sus impopulares acciones en París, sino también por desalentar abiertamente el voto. Insistió en que lo que había ocurrido era una insurrección a la que unas elecciones no podrían otorgar legitimidad. En cualquier caso, más de medio millón de habitantes, en su mayoría de clase media y alta, habían abandonado la ciudad después del asedio, por lo que no era de extrañar que los resultados favoreciesen a candidatos apoyados por la clase trabajadora. Un

amplio espectro de radicales y reformistas de izquierdas obtuvieron mayorías claras. Así pues, el 28 de marzo se proclamó oficialmente la Comuna de París al son de las cornetas y los tambores. Una gran multitud se congregó para presenciar el anuncio y un grupo de guardias nacionales desfiló junto a la tribuna, situada frente al Hôtel de Ville, donde tuvo lugar la ceremonia.

En su diario, Goncourt afirmó ese día que el gobierno estaba «pasando de las manos de los pudientes a las de los desposeídos». No pretendía que ese comentario dejara entrever su aprobación. La autoridad estaba siendo transferida, añadió, «de quienes tienen un interés material en la preservación de la sociedad a quienes no tienen ningún interés en el orden, la estabilidad o la conservación». Su veredicto era mordaz. Y, sin embargo, un gran número de parisinos sentían una enorme satisfacción moral y una auténtica esperanza gracias a la creación de la Comuna. Habían soportado un invierno de miedo, frustración y terrible escasez. De repente, los invadió una sensación de potencial renovado.

13
COURBET EN SU SALSA

No es fácil explicar qué fue la Comuna. Al igual que un cuadro impresionista visto desde muy cerca, nunca llegó a cuajar. En esencia, era un gobierno urbano improvisado, paralizado desde el principio por unos recursos limitados y una seguridad muy precaria, pero con grandes ambiciones. Era radical, en el sentido de que, si se promulgaba lo que proponía, el cambio sería drástico. Pero en otros aspectos era sorprendentemente prosaico. Más que una revolución global, sus partidarios querían la autonomía municipal.

Los líderes y partidarios más veteranos de la Comuna vivían con la sensación de que había asuntos pendientes desde el año revolucionario de 1848. Otros seguían recordando la promesa incumplida de 1789. Pero, básicamente, los comuneros querían recuperar su ciudad, tanto de la remodelación racional y propicia al comercio que había llevado a cabo Haussmann (y que había desplazado a tantos trabajadores pobres) como de Napoleón III, el Gobierno de Defensa Nacional y los prusianos. Los líderes de la Comuna creían que la autonomía localizada evolucionaría y se generalizaría, que sentaría las bases de una república democrática. Y esto, a su vez, tendría consecuencias económicas: proporcionaría a los ciudadanos «un seguro comunitario contra todos los riesgos sociales», entre ellos la quiebra y el desempleo. Ya exacerbados por el asedio, esos dos problemas se habían convertido en una crisis a raíz de la decisión de Thiers de poner fin a la moratoria en el cobro de alquileres y deudas.

Los partidarios de la Comuna, en otras palabras, querían algo más que una mera cuota de poder. Querían mejorar sus vidas. Querían

aliviar la pobreza asfixiante y crear un sistema educativo mejor y más justo, también para las niñas. Y muchos de ellos, en especial Courbet, querían que el conservadurismo apartara sus mortíferas garras de las artes.

En ciertos sentidos, el nuevo énfasis de la Comuna en la autonomía municipal funcionó admirablemente. «Nunca he visto las calles de París tan limpias», aseguraba maravillado William Gibson, reverendo de la Misión Metodista. Sin embargo, la Comuna se esforzó desde el principio en aportar enjundia o incluso un sentido de prioridad a su lista de deseos, que se alargaba día a día. Sesenta y cuatro representantes habían sido elegidos para su órgano de gobierno. Algunos eran políticos novatos con orígenes y creencias inusuales. Pero, de hecho, la mayoría no eran revolucionarios fervientes, sino, como ha escrito Rupert Christiansen, «gente respetable, seria y con espíritu ciudadano que trabajaba para ganarse el pan y vivía según los valores burgueses tradicionales». La media de edad eran treinta y ocho años. La mitad de los representantes electos eran artesanos (albañiles, carpinteros, etc.). Una cuarta parte provenían de familias de clase media y hasta tres cuartas partes no habían nacido en París. Un tercio había formado parte del comité de la Guardia Nacional.

Lo que les faltaba a los comuneros era un líder carismático, alguien investido de autoridad para actuar y que pudiera resolver, ya fuera por mandato o mediante un compromiso negociado, los inevitables e innumerables conflictos que surgieron. Los seguidores de Proudhon, el hombre que acuñó la expresión «la propiedad es un robo» y la primera persona que se declaró anarquista, superaban en número a los partidarios de Blanqui, un socialista más interesado en derrocar el orden establecido que en crear una nueva sociedad. Pero esos dos campos rivales en realidad eran minoritarios. Aunque Blanqui fue elegido líder, el gesto era puramente simbólico; seguía retenido en Versalles tras haber sido condenado a muerte por su papel en el intento de golpe de Estado del 31 de octubre. Thiers se limitó a ignorar las peticiones para su liberación. En ausencia de Blanqui, nadie más estaba preparado para tomar las riendas.

Así que la autoridad de la Comuna se dividía entre el Comité Central de la Guardia Nacional, formado el 20 de marzo y autoproclamado «guardián de la revolución», y la Comuna propiamente dicha, elegida el 26 de marzo. El principio de autoridad local significaba que los miembros del consejo de la Comuna, todos ellos varones, también eran dirigentes de sus distritos y transmitían al consejo principal las decisiones tomadas a escala local. No obstante, las tensiones entre las principales facciones ideológicas se dejaron sentir desde el principio. Los proudhonistas (entre los que se encontraba Courbet) se oponían a cualquier tipo de Estado. Querían que los *arrondissements* mantuvieran su independencia y funcionaran como conductos de una democracia popular. Los jacobinos del consejo creían que tanta autoridad local, en particular mientras la Comuna se hallara sometida a una presión extrema desde fuera, provocaría el caos y querían imponer una estructura más centralizada.

Todas las reformas de la Comuna se introdujeron en el contexto de un ataque inminente. En Versalles, Thiers estaba reuniendo fuerzas. Su objetivo era sofocar lo que se consideraba tanto una insurrección como un intento de París por separarse del resto de Francia. Sabía que su homólogo alemán encontraría la Comuna tan intolerable como él. Bismarck no tenía prisa por permitir que el ejército francés se reconstituyera, pero sabía que la Comuna se negaría a respetar las condiciones del tratado. Por tanto, a principios de abril, y presionado por Thiers, accedió a liberar a cien mil prisioneros de guerra franceses. Los soldados tardaron en regresar de Alemania y, durante varias semanas, las fuerzas de Thiers estuvieron muy desorganizadas. Sabía mejor que nadie que retomar París sería complicado. A fin de cuentas, era él quien había supervisado la construcción de las fortificaciones. Así pues, antes de atacar, tenía que estar seguro de la victoria. Cualquier acción tendría que ser decisiva. Y, para evitar que la situación se repitiera, tendría que ser punitiva.

Thiers había nombrado comandante en jefe a Patrice de MacMahon, que había resultado herido cuando lideraba a las fuerzas francesas en Sedán. Como generales, eligió a otros dos legitimistas, dos bonapartistas y un republicano conservador. Mientras tanto, hizo cuanto estuvo en su mano para levantar el ánimo de sus fuerzas, mejorar su equipamiento y sus condiciones de vida y saturarlas de propaganda anti-Comuna. Según John Merriman, los periódicos más leídos presentaban a los parisinos radicales como «la escoria de la sociedad, exconvictos, borrachos, vagabundos y ladrones, extranjeros liberados en virtud de diabólicos complots organizados por la Internacional, tal vez confabulados con Alemania». Los dos bandos mantuvieron enfrentamientos desde principios de abril.

Increíblemente, París fue asediado de nuevo. Sus moradores se enfrentaban a la misma realidad de la que tan recientemente habían escapado: se interrumpió el suministro de alimentos, no se podía salir y la amenaza de ataque era constante. El resultado fue una atmósfera de asfixia y paranoia que ciertos líderes comuneros, en especial Raoul Rigault, el nuevo jefe de policía, querían aprovechar. En el transcurso de solo diez días, entre el 18 y el 28 de marzo, Rigault —un ávido lector de libros sobre el Terror y aficionado a las tácticas policiales modernas— ordenó la detención de más de cuatrocientas personas. En Versalles, MacMahon era casi igual de despiadado y perseguía a cualquier sospechoso de traición. Las ejecuciones se convirtieron en algo habitual en los dos bandos. Ambos aumentaron los niveles de odio, lo cual constituía otro punto de no retorno para el oponente.

Pierre-Auguste Renoir, según su hijo, el cineasta Jean, quería escapar de París después de la creación de la Comuna y habría podido ser ejecutado si Rigault no le hubiese prestado ayuda. Un día, antes de la guerra, Renoir estaba pintando al aire libre en Fontainebleau cuando se encontró con Rigault, que huía de la policía de Napoleón III. Rigault había trabajado en el semanario *La Marseillaise*, de Rochefort, y era republicano. Renoir le facilitó un disfraz y lo ayudó a esconderse en la ciudad. Luego habló con

Pissarro, que se puso en contacto con los amigos de Rigault, y estos ayudaron a organizar su huida de París. Ahora era Rigault quien tenía poder y Renoir quien quería escapar. Rigault estuvo más que encantado de ayudarlo. Consiguió documentación para garantizar su salida de la ciudad e incluso ordenó a una banda que tocara *La marsellesa* en su honor.

Previendo un intento de reconquista de París por la fuerza, los comuneros levantaron barricadas en toda la ciudad. Se crearon fortalezas armadas con cañones en la cresta de Montmartre, en el Panteón y en Trocadero. Aquella zona del oeste de París albergaba a algunos de sus residentes más ricos, la mayoría de ellos partidarios de Thiers, así que, cuando este empezó a bombardear la ciudad desde el oeste durante la primera semana de abril, quedaron consternados al ver que sus *arrondissements* se llevaban la peor parte de la ofensiva.

Courbet se sentía tan inspirado por la creación de la Comuna que parecía ciego a la situación general. Durante décadas había defendido las mismas ideas que ahora se ponían en práctica. «Esta revolución es especialmente justa —escribió—, porque tiene su origen en el pueblo. Sus apóstoles son obreros, su Cristo fue Proudhon». Para Courbet, París era libre mientras el resto del país seguía siendo «esclavo». Pero, por supuesto, estaba ocurriendo justo lo contrario y el fervor ideológico no podía cambiar el hecho de que los habitantes de París volvían a verse encarcelados y bombardeados.

Manet, Degas y Morisot eran favorables a la Comuna y estaban preocupados por su destino, pero también eran escépticos. Políticamente, Berthe se había alejado de las convicciones de sus padres. Le inquietaba el conflicto que se avecinaba, pero mostraba verdadera simpatía por los radicales. Manet, por su parte, tenía sentimientos encontrados. Nacido, al igual que Berthe, en una familia relativamente rica, él y sus hermanos se sentían desapegados de sus orígenes privilegiados y veía la justicia de la causa de los radicales. Despreciando la tiranía, mostraba una profunda compasión por los desamparados y oprimidos y había pintado a los pobres de París con auténtico sentimiento y originalidad. De adolescente, se

había inspirado en las revoluciones de 1848. Como Courbet, quería un arte liberado del aburrimiento conservador, la burocracia asfixiante y la censura. Pero no era de los que se unían a clubes o movimientos.

A principios de abril, sintiendo curiosidad por la Comuna, había decidido volver a París, pero le informaron de que todas las entradas y salidas estaban cerradas. En lugar de eso, viajó por carretera desde Arcachon hasta el norte, recorrió el litoral y pasó por Royan, donde permaneció dos días. Después estuvo en Rochefort (dos días), La Rochelle (un día), Nantes (dos días), Saint-Nazaire (dos días) y, por último, Le Pouliguen, una población costera en la que se quedó un mes.

Durante ese mes, París se derrumbó.

Cuando el 30 de marzo las fuerzas de Thiers en Versalles intentaron avanzar hacia la ciudad de Neuilly, la Comuna decidió que había llegado el momento de tomar represalias. Thiers descubrió sus planes. Solo tenía unos sesenta mil soldados a su disposición, pero el 2 de abril lanzó un ataque en Courbevoie, una población situada en la ribera norte del Sena, frente a Neuilly. Los comuneros respondieron con vigor a la ofensiva y, a medianoche, una incursión hizo retroceder al enemigo a la otra orilla. Anuncios pegados en diversas vallas de Montmartre y Belleville informaban de que «conspiradores monárquicos» habían «atacado» a pesar de la actitud moderada de los comuneros. El consejo de la Comuna pronosticó que las fuerzas de Versalles se vendrían abajo o cambiarían de bando, alentadas por la misma «confraternización» de la que habían sacado rédito en Montmartre dos semanas antes.

Pero no ocurrió. Desde las ventanas superiores de su casa, el embajador Washburne se sorprendió al presenciar «una batalla bajo los muros de París». «¡Gracias a Dios! —escribió Goncourt—. Ha estallado la guerra civil. Cuando las cosas llegan a este punto, es preferible la guerra civil a la hipocresía». Alejado del campo de batalla, Gustave Flourens, uno de los líderes comuneros más pintorescos, entró en una posada. Durante el asedio, había liderado

la revuelta de octubre contra Trochu. Como Blanqui, había sido condenado a muerte, pero las fuerzas de Thiers no habían podido arrestarlo. Al entrar en la posada, un oficial del ejército de Versalles lo reconoció de inmediato y se enfureció tanto que lo hizo salir, desenvainó la espada y le partió el cráneo en dos.

Los triunfos iniciales de los comuneros aquella noche de abril fueron revertidos rápidamente. Los proyectiles disparados desde Mont-Valérien alcanzaron al contingente, que al poco estaba cruzando el río desordenadamente. El número de bajas fue relativamente escaso, pero los soldados de Versalles apresaron a cientos de comuneros y la victoria les subió la moral.

Al finalizar los combates ocurrió algo terrible: durante la tregua, los disparos de los comuneros mataron al doctor Pasquier, el querido cirujano jefe del general Vinoy. Los comuneros aseguraban que había sido un error, pero Thiers no estaba de humor para perdonar y comparó la muerte de Pasquier con los asesinatos de Lecomte y Clément-Thomas.

Al día siguiente, cientos de parisinas organizaron una protesta en la ciudad. Habían oído que los prisioneros de las fuerzas de Thiers estaban siendo ejecutados sumariamente y planeaban emprender una marcha pacífica hasta Versalles, pero la Guardia Nacional se lo impidió. Mientras tanto, el consejo de la Comuna estaba tan indignado por las historias de represalias y ejecuciones sumarias que aprobó la Ley de Rehenes. La idea era intimidar a Thiers para que moderara su trato a los comuneros capturados. «Cualquier sospechoso de complicidad con el Gobierno de Versalles —señalaba la disposición— será acusado y encarcelado inmediatamente». Quienes fueran hallados culpables (un jurado dictaría sentencia en un plazo de cuarenta y ocho horas) se convertirían en rehenes del pueblo de París. Dicha declaración llevaba aparejada una amenaza escalofriante: «A cualquier ejecución de un prisionero de guerra o un partisano del Gobierno legítimo de la Comuna le seguirá la ejecución inmediata del triple de rehenes».

Y así comenzó el ciclo de represalias.

La historia de la Comuna de París, alimentada en ambos bandos por las ansias de venganza, se precipitó hacia su atroz desenlace. «Estamos atrapados entre dos grupos de locos, los que están en Versalles y los que están en el Hôtel de Ville», afirmó Clemenceau. Hubo intentos sinceros de rebajar la intensidad del conflicto. A principios de abril, moderados y partidarios de Gambetta formaron un grupo que trató de negociar un acuerdo, pero todos los intentos de los líderes de París y Versalles de hacer concesiones al otro bando cayeron en saco roto.

El 4 de abril, varios alcaldes descontentos fundaron la Liga de la Unión Republicana por los Derechos de París, cuyo manifiesto habían firmado Gustave, hermano de Édouard, Clemenceau y otros políticos, empresarios, médicos, abogados y periodistas. Eran todos republicanos a los que, no obstante, les preocupaba el extremismo de la Comuna. Tratando de sortear obstáculos, el manifiesto culpaba a «la obstinación de la Asamblea de Versalles al no reconocer los legítimos derechos de París» y planteaba tres propuestas: que reconociera la república, que reconociera el derecho de París a ser gobernado por un consejo elegido libremente y que confiara la defensa de la ciudad a la Guardia Nacional. El 10 de abril, la Liga publicó una segunda declaración en la que, en un tono angustiado, pedía el fin de aquella «lucha fratricida». Después envió una serie de delegaciones a Thiers, quien, pese a reunirse con ellas, solo quería ganar tiempo y no cedió.

Goncourt se mostraba cada vez más agitado y flagrantemente sarcástico. «Si Versalles no se apresura —escribió—, veremos cómo la furia de la derrota desemboca en masacres, tiroteos y otras lindezas a manos de esos tiernos amigos de la humanidad». Pero Thiers no tenía más remedio que proceder despacio. Miles de civiles habían huido de París. Mientras tanto, un preocupante número de soldados habían desertado a la Comuna. Bismarck había liberado a prisioneros de guerra franceses, pero el tratado seguía imponiendo límites a la envergadura del ejército, así que Thiers delegó en Favre la tarea de negociar el aumento que se juzgara necesario para que el ejército retomara París. A Alemania le interesaba derrotar a la Comuna, subrayó Favre, pues era la única manera de que se

cumplieran las condiciones del tratado. Bismarck, preocupado por la posibilidad de que la Comuna se volviera contagiosa y causara problemas en Alemania, aceptó que el ejército versallesco creciera gradualmente hasta alcanzar los ciento setenta mil soldados. Mientras tanto, Rigault, el jefe de policía que había ayudado a Renoir, añadió un nuevo nombre a la larga lista de «sospechosos» que había ido confeccionando. El 4 de abril mandó arrestar a monseñor Georges Darboy, el arzobispo de París, y recluirlo en régimen de aislamiento en la prisión de Mazas.

Al igual que los debates sobre las clases sociales o la forma que debían adoptar los gobiernos, las actitudes hacia la Iglesia católica modelaron las convulsiones políticas de 1870 y 1871. Mientras que la Francia provinciana era incondicionalmente católica, la mayoría de los comuneros veían a la Iglesia como una institución ávida de poder, corrupta y avariciosa. Una de sus primeras medidas había sido ordenar la separación de Iglesia y Estado. La detención de Darboy, a la que pronto siguió el arresto de decenas de sacerdotes, reflejaba un anticlericalismo cada vez más ferviente. La captura del arzobispo fue especialmente incendiaria. Rigault la había ordenado con un propósito concreto en mente: convencido de que la Comuna necesitaba el liderazgo de Blanqui, creía que conseguiría su liberación utilizando a Darboy como moneda de cambio, pero Thiers no lo aceptó.

Cuando la noticia del encarcelamiento de Darboy se propagó más allá de París, fue recibida con una consternación creciente. En poco tiempo se consideró un hecho tan escandaloso que incluso Victor Hugo escribió el poema *Pas de représailles* (*Sin represalias*) en señal de protesta. Lejos de forzar un intercambio, el episodio solo confirmó el empeño de Thiers en no negociar. Más que ninguna otra acción, esta despertó antipatía hacia la causa de los comuneros.

En los días posteriores, Versalles cosechó una serie de victorias ante la Comuna en el Sena, a su paso por el norte del bois de Boulogne, y el 8 de abril, tras erigir un puente sobre el río, se hizo con el control de Neuilly.

Entretanto, la Comuna promulgaba edictos al mismo ritmo que un crupier reparte cartas. Uno reintrodujo la moratoria sobre los alquileres. Otro suprimió el servicio militar obligatorio y la policía, y los sustituyó por una Guardia Nacional reestructurada. Pero, hasta el 19 de abril, la Comuna no publicó un manifiesto real, difundido por toda la ciudad en forma de pancartas gigantes. Sin duda porque la palabra «comuna» recuerda a «comunista» y porque Karl Marx fue uno de los primeros en escribir sobre los acontecimientos de 1871, algunos han visto la Comuna como la progenitora de las revoluciones comunistas del siglo XX, y en ciertos sentidos lo fue. Pero, en aspectos más destacados, fue distinta. El manifiesto del 19 de abril anunciaba un programa ferozmente republicano, pero tan libertario como socialista. Se centraba en la descentralización, la autonomía gubernamental, la libertad individual, la libertad de conciencia y la libertad de trabajo. Los comuneros querían desmantelar cualquier estructura de poder —gubernamental, religiosa, económica o militar— que reprimiera al pueblo. «La revolución comunera —afirmaba el manifiesto— inaugura una nueva etapa experimental, positiva y científica. Es el fin del viejo mundo gubernamental y clerical, del militarismo, [del] monopolismo [y] de los privilegios a los que el proletariado debe su servidumbre y la nación, sus miserias y desastres».

Esa retórica halló un fuerte eco en Gustave Courbet. Aunque la situación militar de la Comuna estaba deteriorándose, el pintor convertido en administrador nunca se había sentido más optimista. «¡Oh, París! París, la gran ciudad acaba de sacudirse el polvo de toda feudalidad», escribió el 6 de abril. En lugar de preocuparse por los ataques procedentes de Versalles, redobló sus esfuerzos por crear una infraestructura artística que no estuviese controlada por compinches del poder, sino por artistas. Quería iniciar un nuevo orden en el que el arte «aristocrático» y «teocrático» ya no pudiera impedir ni la libertad de expresión ni el funcionamiento de la democracia. En consecuencia, expuso una larga lista de deseos. Propuso controlar todo el sistema museístico (que había dirigido durante el asedio), abolir el sistema de medallas de honor y

desmantelar escuelas de arte gestionadas por el Estado, como la École des Beaux-Arts y la Escuela Francesa de Roma. Las salas de la École des Beaux-Arts, afirmó, estarían a disposición de estudiantes de arte que, en lugar de haber sido adoctrinados por un grupo dominante avalado por las autoridades gubernamentales, pudieran cultivar su propia idea del arte y gozaran de «total libertad para elegir a sus profesores».

Una vez sentadas las bases del programa, Courbet pudo empezar a ponerlo en práctica e invitó a todos los artistas de París a una reunión prevista para el 10 de abril. Hubo pocos asistentes, pero, impasible, Courbet la reprogramó para dos días después, y esta vez fueron más de cuatrocientos. El resultado fue la creación de la Federación de Artistas de París. Su manifiesto, publicado en el diario oficial de la Comuna, proponía la creación de un comité de cuarenta y siete artistas electos: dieciséis pintores, diez escultores, diez artistas industriales, seis grabadores y cinco arquitectos. El comité se encargaría de toda la infraestructura de museos y escuelas de arte de París y su misión sería triple: conservar el arte del pasado, promover el arte del presente y, a través de la educación, cultivar el arte del futuro. Las elecciones al comité se celebraron dos días después en el Louvre.

El programa de Courbet suena radical, pero cientos de artistas que se habían visto excluidos de las estructuras oficiales aprobadas por el Estado estaban impacientes por acometer precisamente las reformas que él proponía. Manet, que llevaba años luchando por el cambio, estaba entre ellos. Sus esfuerzos habían llegado a un punto crítico cuando estalló la guerra con Prusia, así que Courbet dio por hecho que Manet y su grupo de admiradores, los futuros impresionistas, lo apoyarían. Pero se equivocaba. Manet, que ni siquiera estaba en París, se quedó atónito al tener noticia de su nombramiento al comité de Courbet. El 17 de abril, de nuevo en su ausencia y contra su voluntad, fue elegido delegado de la nueva federación de artistas. También estaban, entre otros, Corot, Daumier y Millet, todos *in absentia*. Otros seis artistas elegidos que se encontraban en París, incluido Bracquemond, el amigo de Manet, dimitieron enseguida.

Manet ya tenía bastantes problemas con el *establishment* y estar vinculado abiertamente a la Comuna no ayudaría. En el plano más personal, tampoco le gustaba que lo hubieran incluido en los planes de Courbet, un artista al que admiraba, pero al que consideraba un rival y una persona irritante. Todos los artistas que deseaban la reforma, Manet incluido, reconocían el papel de Courbet en la liberación del arte de las ortodoxias heredadas. Puede que se rieran de sus bravatas, pero admiraban su valentía y descaro, y reconocían su mayúsculo impacto, como fundador del realismo, en el arte de las últimas décadas. Pero incluso quienes eran republicanos fervientes, como Manet, no necesariamente suscribían las políticas anarcosocialistas de Courbet, cuya tendencia a ser el centro de atención les exasperaba. Manet lo había experimentado durante la Exposición Universal de 1867, cuando ambos, ante su exclusión de la muestra oficial, habían instalado pabellones propios en el exterior de la feria; el de Courbet había sido asaltado. Luego, durante el asedio, mientras que Manet había cerrado obedientemente su estudio, se había alistado en la Guardia Nacional y había enviado cartas desoladas a Suzanne por medio de globos aerostáticos, el pacifista Courbet había aprovechado su celebridad para coger las riendas de las instituciones artísticas de París y hacer declaraciones públicas altisonantes. Ahora era un funcionario de alto rango en una auténtica revolución y lo estaba disfrutando.

Para Courbet, el extremismo político representaba una oportunidad. Para Manet, era un peligro. Al igual que Berthe, anhelaba volver a la normalidad. Tras superar el infierno del asedio, ambos estaban desesperados por crear arte, una actividad anárquica y ardua que requería tiempo, concentración, suministros fiables y paz. Querían cambios sociales y políticos, pero ya habían visto suficiente caos y desbarajuste. Para Manet, el último golpe de Estado no era motivo de alegría. La precariedad de la Comuna —su ilegalidad, su evidente falta de liderazgo, su confusión filosófica— lo alarmaba tanto como le preocupaba a Berthe, cuyo hermano estaba en el ejército intentando aplastarla. Se oponían a los excesos de los comuneros y veían con pavor el contragolpe que se avecinaba.

Imperturbable y aparentemente ajeno a la existencia de opiniones divergentes, Courbet siguió adelante. Cuando el director de *Le Rappel* le pidió que se justificara, escribió una extensa respuesta. «Estimado ciudadano» (el término era de uso obligado):

> Me ha pedido una profesión de fe. Eso debe de significar que, después de treinta años de vida públicamente revolucionaria y socialista, no he sido capaz de transmitir mis ideas. No importa, daré respuesta a su petición […]. He estado inquebrantablemente ocupado con la cuestión social y las filosofías relacionadas con ella, eligiendo mi propio camino, paralelo al de mi camarada Proudhon. Renunciando a lo ideal como falso y convencional, en 1848 enarbolé la bandera del realismo, que es el único que pone el arte al servicio del hombre […]. He luchado contra todas las formas de gobierno que son autoritarias por derecho divino, porque quiero que el hombre se gobierne a sí mismo, según sus necesidades, para su beneficio directo y conforme a sus propias ideas.

Courbet esperaba que otros órganos de gobierno siguieran el ejemplo de su federación de artistas. Cuanta más gente pudiera gobernarse a sí misma de acuerdo con sus intereses, escribió, más fácil sería la tarea de la Comuna. Definiéndose a sí mismo como un individualista, abogaba por la descentralización siempre que fuera posible.

Por fin, Courbet estaba en condiciones de hacer realidad lo que había propuesto al comienzo del asedio: el derribo de la columna Vendôme. Para los soldados veteranos y para cualquiera que mostrase simpatías bonapartistas, la columna era un monumento sagrado, pero los antiimperialistas, revolucionarios y pacifistas lo odiaban. Al reclamar su retirada, Courbet contaba con el pleno apoyo de la Comuna, pero no obedecía a un simple deseo de destrucción. Quería mantener la base y eliminar los bajorrelieves que ascendían por la columna. Estos, fabricados a partir de cañones enemigos refundidos, debían ser trasladados a Les Invalides, el lugar de descanso final de Napoleón I y un hospital y residencia de ancianos para antiguos oficiales del ejército.

Ese era el plan. Pero derribar una estructura de doscientos sesenta metros de altura no era tarea fácil y los preparativos

llevaron semanas. El 18 de abril, el día en que el Consejo General de la Internacional encargó a Karl Marx que escribiera un panfleto sobre la Comuna de París, Goncourt fue a la place Vendôme, donde vio la columna rodeada de andamios para su destrucción. La plaza, escribió, se había convertido en «el epicentro de un tumulto fantástico y en una mezcolanza de uniformes increíbles [de la Guardia Nacional]».

Goncourt, tan conservador como radical era Courbet, reflexionó sobre un incipiente brote de iconoclasia. No era un buen momento, dijo, para ser artista o alguien interesado en el arte. «Por lo que he oído —escribió—, los empleados del Louvre están muy preocupados». La *Venus de Milo*, añadió, había sido escondida «en lo más profundo» de la prefectura de Policía bajo montones de expedientes, ya que Courbet andaba «tras su pista» y los conservadores del Louvre se temían lo peor si ese «fanático modernista» se apoderaba de la obra maestra clásica. Aquello era excesivo. Puede que Courbet tuviese una vena fanática, pero no pretendía destruir obras de arte. Tampoco está claro que fuera personalmente responsable de la decisión de derribar la columna Vendôme. Si bien es cierto que había pedido su destrucción el año anterior, la Comuna promulgó su decreto, propuesto por Félix Pyat, cuatro días antes de que Courbet se incorporara al comité. Pyat había calificado la columna de «símbolo de fuerza bruta y falsa gloria, una afirmación del militarismo, una negación del derecho internacional, un ultraje permanente de los conquistadores a los conquistados [y] un insulto perpetuo a la fraternidad, uno de los tres grandes principios de la república francesa». Courbet no lo habría expresado mejor, pero aun así quería preservar las partes que podían considerarse arte.

El de Courbet era un caso típico de la ingenuidad del artista frente a una realidad política más profunda y violenta de lo que estaba dispuesto a reconocer. Goncourt, que quizá fuese culpable de otras formas de ingenuidad (al pensar, por ejemplo, que las injusticias a las que se enfrentaban las clases bajas francesas no tenían por qué provocar convulsiones sociales), apenas podía creerse la disonancia cognitiva. «En este asunto, los periódicos solo ven una cuestión de

descentralización —escribió el 28 de marzo—. ¡Como si tuviera algo que ver con la descentralización! Lo que está ocurriendo es nada menos que la conquista de Francia por parte del obrero y, bajo su dominio, la esclavización de los nobles, los burgueses y el campesinado».

Courbet siempre se opuso al jacobinismo y a su cruel convicción de que el fin justifica los medios. Pero en las semanas posteriores, mientras la destrucción de la columna Vendôme se postergaba en varias ocasiones y el ejército versallesco de Thiers ganaba ventaja en el conflicto militar, fueron los jacobinos quienes empezaron a prosperar entre los comuneros.

En aquel momento era evidente que París estaba sufriendo un ataque y, ante la negativa de Thiers a ceder, la Comuna tenía que defenderse. Gustave Cluseret, el veterano de la guerra civil estadounidense a quien Manet y Degas habían ido a escuchar en el Folies Bergère al principio del asedio, fue elegido como su líder militar. Cluseret poseía «un atractivo tosco» y unos «modales bruscos e incívicos», según el también comunero Louis Rossel. Era un soldado experimentado, pero un líder caótico. En palabras de un secretario que trabajó a sus órdenes, creó un ambiente de «improvisación perpetua» e «incoherencia fundamental». El resultado fue «un tumulto en el que todo el mundo da órdenes y nadie obedece».

Cluseret se dio cuenta de que el mismo anillo de fuertes que antes había mantenido a raya a los prusianos sería clave para defender la Comuna. Si podía utilizar esos fuertes —elementos indispensables de la muralla de Thiers— para contener al ejército de Versalles, la Comuna podría forzar un acuerdo negociado. Pero, tratando de destruir cualquier esperanza, Thiers siguió bombardeando la ciudad desde el oeste. En respuesta a ello, Cluseret ubicó baterías junto a Trocadero y en el castillo de la Muette. Ambos lugares estaban cerca de la casa de los Morisot, y muchos de sus vecinos de Passy creían que Cluseret los había puesto allí precisamente para que atrajeran el fuego de artillería.

Los soldados comuneros liderados por Cluseret se oponían a sus intentos de imponer una autoridad centralizada. Al fin y al cabo, querían liberarse precisamente de eso. Pero su oposición por principios creó problemas en el campo de batalla. «Nunca he visto nada comparable a la anarquía de la Guardia Nacional», dijo Cluseret al tomar el mando. En efecto, era un grupo heterogéneo e indisciplinado. Cada batallón tenía su propio uniforme improvisado y la mayoría de las unidades ingerían grandes cantidades de alcohol. Sin embargo, podían ser sorprendentemente eficaces. Cuando Goncourt despertó la mañana del miércoles 12 de abril, le sorprendió que en Fort d'Issy siguiera ondeando la bandera roja de la Comuna, pues creía que las tropas de Versalles ya lo habrían conquistado. «¿Por qué esta obstinada resistencia que los prusianos no se encontraron?», se preguntó. Porque estaban motivados, fue su respuesta. Para los combatientes comuneros, las lealtades de clase estaban por encima del patriotismo. «El pueblo llano está librando su guerra y no cumple órdenes del ejército —escribió—. Eso mantiene a los hombres entretenidos e interesados, con el resultado de que nada los cansa ni desanima. Se les puede pedir cualquier cosa, incluso heroísmo».

Thiers centró su bombardeo en Neuilly, donde al fuego de artillería le siguieron intermitentemente ataques de infantería y combates en las calles, lo que tuvo efectos terribles en un suburbio que en buena medida los prusianos habían perdonado. El suelo estaba lleno de proyectiles reventados y balas aplastadas y todos los árboles habían sido talados. Casas preciosas estaban en ruinas y había cadáveres insepultos. El bombardeo afectó a otros lugares. El Arco del Triunfo fue alcanzado varias veces. Incluso la embajada de Estados Unidos, ocupada por Elihu Washburne, que ejercía de ministro en Francia, estaba salpicada de metralla. En Auteuil, situado al sur de Passy, Goncourt tuvo que bajar corriendo al sótano cuando oyó el cercano «silbido de varios proyectiles». Edwin Child, un joven londinense que vivía en París, vio a una septuagenaria a la que la explosión de un proyectil arrancó las dos piernas. «Esto se está volviendo

absolutamente repugnante —escribió—. Durante el asedio, la gente al menos sabía por qué estaba sufriendo y con qué fin, pero ahora sería difícil decir si es preferible la Comuna o el Gobierno. Ambos han dado sobradas muestras de su incapacidad». El 25 de abril, los dos bandos acordaron una tregua de ocho horas para permitir la evacuación de civiles atrapados en sus casas destrozadas de Neuilly. Los médicos que fueron al lugar se encontraron con escenas espantosas de hambre y sufrimiento. El fantasma de Goya había regresado.

Thiers se decantó por un plan que parecía tener más probabilidades de éxito que la táctica de lanzar bombas en los suburbios burgueses de la ciudad. Decidió centrarse en la conquista de Fort d'Issy. Después, sus fuerzas entrarían en París por Point du Jour, al sur del bois de Boulogne, donde el Sena cruza el perímetro de la ciudad. Más de cincuenta cañones de gran potencia apuntaban ahora a Fort d'Issy mientras las fuerzas versallescas de MacMahon abandonaban Neuilly y avanzaban hacia el sur.

El 26 de abril hubo una reunión de francmasones en París. Desesperados por evitar más derramamientos de sangre, votaron a favor de desfilar desde el centro de la ciudad hasta el frente. Cinco días antes habían conseguido enviar una delegación a Versalles para reunirse con Thiers, pero el viejo estadista se mantuvo firme. «Unos cuantos edificios sufrirán desperfectos y morirán algunas personas —dijo sobre la ofensiva que se avecinaba—, pero la ley prevalecerá». Así pues, la marcha de los masones acabó celebrándose el 29 de abril. Sus participantes recorrieron sombríamente la rue de Rivoli y los Campos Elíseos hasta Porte Maillot, en el extremo nordeste del bois de Boulogne, donde los cañones seguían activos. Enarbolaron pancartas llamando a la paz y exhortando a todos los contendientes a que se amaran unos a otros. El sonido de las explosiones se apagó, pero solo después de que dos masones perdieran la vida.

La amenaza que pesaba sobre Fort d'Issy impulsó la creación del Comité de Seguridad Pública, un órgano en el que debían concentrarse los poderes de emergencia. Courbet se opuso por temor a volver a cometer los errores del pasado (estaba pensando

en el Terror), pero la propuesta fue aprobada por poco con el apoyo de blanquistas como Rigault y jacobinos como Delescluze y Pyat. Mientras tanto, Fort d'Issy estaba siendo arrasado por los cañones de MacMahon. El 30 de abril fue evacuado por su comandante comunero, el cual no podía esperar a que Cluseret enviara refuerzos. Sin embargo, justo cuando parecía demasiado tarde, Cluseret reunió a doscientos guardias nacionales y volvieron al fuerte, que aún no había sido ocupado por las fuerzas de Versalles. En su interior encontraron a un chico de unos dieciséis o diecisiete años llorando sobre un barril de pólvora. Su plan era esperar a que entrara el enemigo, prender fuego al barril y hacer estallar el fuerte con él dentro. Cluseret le ordenó que se fuera y volvió a acuartelar el bastión.

En ese momento, la paranoia se había extendido por la Comuna. Todo el mundo estaba al acecho de espías. Así que, cuando Cluseret regresó a la ciudad desde Fort d'Issy, fue arrestado, acusado de traición y depuesto. Su sustituto fue Louis Rossel, un soldado de veintiséis años. Motivado más por el patriotismo que por la ideología de clase, Rossel seguía indignado por la rendición de la ciudad ante los alemanes. Cuando recibió una nota de Versalles pidiéndole que entregara Fort d'Issy, dijo que dispararía al próximo mensajero que le transmitiera exigencias similares.

El 3 de mayo, el contingente de Versalles, liderado por MacMahon, lanzó un ataque furtivo contra un campamento comunero situado cerca de Fort d'Issy. Ochocientos comuneros fueron atacados mientras dormían; cincuenta fueron asesinados y una cuarta parte, hechos prisioneros. A los guardias nacionales que custodiaban el fuerte apenas les quedaban provisiones mientras los cañones persistían en su ataque y las tropas de Versalles se aproximaban. El comandante de los guardias se escabulló y dejó solos a sus subordinados ante la implacable embestida. Con la esperanza de salvar el fuerte, Rossel planeó una contraofensiva, pero no pudo reunir los doce mil efectivos que se consideraban necesarios para la tarea, por lo que desechó la idea al día siguiente. Tras un aluvión de deserciones, decidió humillar a sus oficiales cortándoles las mangas, una táctica que no hizo sino desanimarlos más. Disgustado y

habiendo dilapidado una autoridad que, habida cuenta de lo extrema que era su situación, dependía de la buena voluntad, renunció el 9 de mayo. Fort d'Issy cayó el mismo día.

Mientras tanto, Bismarck estaba perdiendo la paciencia. El 7 de mayo amenazó con volver a ocupar París si el Gobierno francés no podía garantizar que respetaría las condiciones del tratado de paz, pero la guerra civil lo imposibilitaba. Tres días después, tras la caída de Fort d'Issy, se mostró dispuesto a apoyar a Thiers en el conflicto, pero este rechazó el ofrecimiento de utilizar su ejército para restablecer el orden. Sabía que nunca le perdonarían que las tropas alemanas volvieran a entrar en París, aunque aceptó una declaración formal del Tratado de Frankfurt que oficialmente ponía fin a la guerra francoprusiana.

Saint-Germain-en-Laye, a solo veinte kilómetros del Louvre, empezaba a parecer demasiado cercano al caos que estaba consumiendo París, así que Berthe fue enviada con Edma a Cherburgo, en la costa de Normandía. Además de pasar todo el tiempo con Edma y el bebé, empezó a pensar en temas adecuados para sus cuadros. Era difícil concentrarse. Estaba aturdida y, como toda Francia, sumida desde hacía tiempo en un estado de conmoción. Mientras Edma se dirigía a la costa, Cornélie envió una carta a Edma en la que decía: «La tristeza se ha convertido en un hábito para [Berthe]». Édouard también era un exiliado de su propia ciudad. Incapaz de volver a su casa y estudio, y probablemente reacio a hacerlo en aquel momento, siguió vagando sin rumbo. Llegó a Tours, que durante el asedio había sido la sede del Gobierno provisional de Francia. Las noticias sobre la situación de la Comuna eran poco fiables, pero, por supuesto, solo se hablaba de eso. Cuanto más oía, más consternado se sentía. Era asombroso que las cosas hubieran seguido aquel rumbo.

14

LA MÚSICA EN LAS TULLERÍAS

En 1862, en el apogeo de su obsesión española, Édouard había pintado *La música en las Tullerías*, un cuadro multitudinario que también constituía una suerte de manifiesto. Aunque mucho más pequeño (algo que seguramente fuese intencionado), era la respuesta de Manet a *El taller del pintor*, de Courbet, un cuadro de seis metros de ancho que, con su habitual pomposidad, el autor había subtitulado *Alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística y moral*. *El taller del pintor* intentaba presentar una especie de sinopsis de la sociedad francesa, transmitiendo los objetivos de Courbet como pintor y rindiendo homenaje a sus amigos y seguidores. Courbet lo había pintado en 1855 para la gran Exposición Universal. Desgraciadamente, el jurado de la sección de Bellas Artes de la muestra, vista por casi un millón de personas, había excluido la obra.

Siete años después, Édouard quiso hacer algo parecido, pero con su propio estilo y menos ampulosidad. *La música en las Tullerías* fue su primera gran descripción de la vida contemporánea en el París de Napoleón III. Con un estilo sorprendentemente enérgico y descarnado para su época, muestra a un grupo de personas adineradas, dispuestas casi como cortesanos reales bajo los castaños del jardín de las Tullerías, una ampliación del palacio de Napoleón III y Eugenia donde se ofrecían conciertos dos veces por semana. A Édouard le encantaba el lugar y solía ir con Baudelaire a dibujar a niños y a sus cuidadoras antes de partir hacia las cafeterías de los bulevares. Cuando se propuso pintar *La música en las Tullerías*, Édouard tenía en mente un cuadro a la sazón atribuido a

Velázquez, *Los pequeños caballeros*, que imagina un encuentro de artistas españoles del siglo XVII, entre ellos el citado Velázquez y Murillo. La obra fue la inspiración de Manet para trasladar la idea a su entorno.

Al igual que en *Las meninas*, su gran obra maestra, Velázquez había situado al espectador en la posición de los protagonistas de la escena —los reyes de España—, Manet omitió deliberadamente a la orquesta que la multitud había ido a escuchar. Por tanto, no hay músicos, ni instrumentos ni forma de saber si el concierto ha terminado o está a punto de comenzar. Por el contrario, *La música en las Tullerías* es un retrato grupal del público allí congregado, es decir, de Manet y sus amigos. En el grupo podemos identificar en primer plano a Bazille y Baudelaire, a los que Manet había conocido en la tertulia del comandante y de madame Lesjosne. (El manifiesto pictórico anterior de Courbet también incluía a Baudelaire). La tertulia de los Lesjosne había conectado a Manet con la floreciente vanguardia creativa de París, incluidos Zola y Nadar. Madame Lesjosne es una de las dos mujeres que aparecen sentadas en primer plano, el astuto guiño de Manet a las damas de honor de la obra maestra de Velázquez. La otra es la esposa del compositor Jacques Offenbach.

Manet también incluyó al propio Offenbach, a su hermano Eugène, a Théophile Gautier y al barón Taylor, ambos promotores apasionados del arte español, a Fantin-Latour, al poeta y escultor Zacharie Astruc, al novelista Champfleury (gran defensor de Courbet) y a Aurélien Scholl, un republicano apodado el Periodista de los Bulevares. Casi todos esos amigos y colaboradores eran republicanos apasionados que se oponían a Napoleón III. Así pues, que Manet no ambientara su «manifiesto pictórico» en su estudio, como había hecho Courbet, sino en un entorno festivo a cielo abierto y situado frente a la sede del poder de Napoleón III, era una declaración sutil de oposición política. Si Manet era un pintor moderno de la corte —un «Velázquez de los bulevares», como se lo conocería más tarde—, quería que se supiera que su corte la

formaban aquellas personas y no el séquito de aduladores que rodeaban a Napoleón III.

En el extremo izquierdo del cuadro, detrás del conde Albert de Balleroy, el pintor de animales con el que Manet había compartido estudio, se encuentra el propio Édouard, parcialmente recortado por el marco y sosteniendo un bastón. El binomio Manet y De Balleroy evoca el binomio Velázquez y Murillo en *Los pequeños caballeros*. Es posible que el bastón de Manet, que lleva apoyado en su hombro invisible, pero que ha sido tapado por el marco, sugiriera el pincel de un pintor, como si estuviese posando igual que Velázquez en *Las meninas*. Manet quería dejar entrever que, como Velázquez en la corte española, era a la vez partícipe de la escena y un observador orgullosamente distante. Esa era también la actitud característica del *flâneur*, la figura moderna que Baudelaire había evocado tan brillantemente en su ensayo *El pintor de la vida moderna*. Para Baudelaire, el *flâneur* era «un ego en busca de un no ego». Era «independiente, intenso e imparcial», un «príncipe que disfruta de su anonimato adondequiera que vaya». La vida moderna, a juicio de Baudelaire, era grandiosa y heroica, pero también melancólica y fragmentada. La tarea del poeta o artista, escribió, era «destilar lo eterno de lo transitorio». Y era esa la tarea que se había propuesto Manet.

Baudelaire también argumentaba que la belleza se compone de dos partes, una eterna e inmutable y otra circunstancial y variable. La mejor manera de pintar ese segundo aspecto de la belleza, escribió, era rápidamente, con «una velocidad de movimiento que impone al artista la misma velocidad de ejecución». En *La música en las Tullerías*, Manet había hecho justamente eso, aplicando manchas de color sin apenas modelados ni claroscuros, invocando una visión de destellos entrecortados y miradas punzantes en lugar de una visión concentrada o sintetizada. Utilizó fotografías de tarjetas de visita como referencia para sus retratos rápidos y distribuyó las figuras democráticamente por todo el plano horizontal del cuadro.

Nueve años después de que Manet pintara *La música en las Tullerías*, Baudelaire había muerto, Napoleón III ya no estaba en el poder, Édouard había servido breve y desganadamente como

soldado y París estaba controlado por radicales republicanos de los que se sentía cada vez más distanciado. Su visión de sí mismo como un Velázquez moderno, un *flâneur* «independiente, intenso e imparcial», como había dicho Baudelaire, se había desintegrado en sus manos. Y ahora las Tullerías, donde había ambientado su voluminoso y rompedor cuadro, estaba a punto de escenificar no solo una parodia de la visión de Baudelaire sobre el arte moderno, sino también una tragedia a gran escala.

A principios de mayo, el comité de gobierno de la Comuna había decidido abrir el palacio de las Tullerías al público. En la ciudad quedaban suficientes músicos para formar varios grupos. Así pues, un tal doctor Rousselle, director general de hospitales ambulatorios de la Comuna, planeaba utilizar la Salle des Maréchaux —un lujoso salón de baile— y la contigua Galerie de Diane para organizar una serie de conciertos en el palacio. El doctor Rousselle quería recaudar fondos para los heridos, pero también infundir un poco de ánimo a la comunidad en un momento en que la moral estaba decayendo. Para entonces, los partidarios de la Comuna se hallaban sometidos a una tensión enorme. Hasta cierto punto conscientes de la catástrofe que se avecinaba, se aferraban a cualquier ilusión que aún no estuviera hecha jirones.

Al elegir las Tullerías como lugar donde celebrar el concierto, Rousselle y el comité querían que el público se horrorizara por el derroche de la residencia de Napoleón III y Eugenia. «¡Pueblo, el oro que cae por estos muros es vuestro sudor! —rezaba una proclama colgada por todo el palacio—. Ahora que la revolución os ha liberado, volvéis a estar en posesión de vuestro bienestar; aquí estáis en vuestra casa».

Las entradas para los conciertos se vendieron a buen ritmo y el nivel de interpretación fue excelente (mucho mejor, coincidieron todos, que cualquier cosa que pudieran organizar en Versalles). Las representaciones iban acompañadas de lecturas de *Los castigos*, la mordaz condena escrita por Victor Hugo en 1853 contra Napoleón III, a quien tachaba de usurpador, dictador y traidor. A

pesar de la retórica igualitaria, las distinciones de clase seguían vigentes. En la Salle des Maréchaux, los asientos más cercanos a la orquesta eran más caros, así que fueron ocupados por los mecenas más adinerados, mientras el resto del público abarrotaba la Galerie de Diane, donde la música era más difícil de oír. En un momento dado, los gritos de «Vive la République!» y «Vive la Commune!» inundaron las dos salas y ahogaron cualquier otro sonido. No obstante, la música estimuló un sentimiento de solidaridad y elevación, y era una forma de hacer frente a la idea, muy publicitada en Versalles, de que los comuneros eran bárbaros. El comunero Prosper Lissagaray vio a sus conciudadanos «hacer una colecta para las viudas y huérfanos de la Comuna» en la entrada de la sala antes de sentarse a disfrutar de la música de «Mozart, Meyerbeer y Rossini» y desterrar «las obscenidades musicales del imperio».

Para el segundo concierto en las Tullerías, celebrado el 11 de mayo, Rousselle dispuso que tres orquestas actuaran en sendas salas. El tercer concierto estaba previsto para el domingo siguiente, 18 de mayo. Las fuerzas de Thiers se hallaban concentradas en los límites de la ciudad, listas para penetrar las defensas cada vez más débiles de la Comuna, y los cañones seguían retumbando al oeste y al sur, pero Rousselle no se dejó amedrentar.

La delincuencia violenta y el vandalismo eran infrecuentes en la Comuna, en parte porque la policía de Rigault era muy despiadada. Pero, a medida que el miedo a la traición y al espionaje se volvió más histérico, se clausuraron más periódicos e incluso los comportamientos vagamente sospechosos provocaban detenciones. Aun así, *Le Vengeur*, el diario de Pyat, pudo continuar. En él se informaba de que cuarenta y cinco mil soldados del ejército regular se encontraban en el bois de Boulogne preparándose para atacar.

El 10 de mayo, el Comité de Seguridad Pública decidió que, en represalia por el bombardeo que había ordenado Thiers, su mansión de la place Saint-Georges —su residencia durante más de medio siglo y la casa que le había regalado su suegra, madame Dosne, con motivo de su boda con Elise— debía ser incautada, su contenido

debía ser confiscado y el propio edificio, demolido. Cuando se propuso el decreto, Courbet manifestó su preocupación por la colección de arte de Thiers, así que se le eligió para supervisar su retirada y distribución entre museos, bibliotecas e instituciones públicas.

No obstante, cuando empezó el desmantelamiento al día siguiente, degeneró en una batalla campal. Algunos oportunistas se apoderaron de costosos grabados, recuerdos y objetos artísticos de Thiers y la casa fue arrasada. Edwin Child, que presenció el saqueo, lo definió como el «ejemplo de rencor inútil más sorprendente» que había provocado cualquier revolución. Al enterarse de lo ocurrido, Thiers aprovechó el allanamiento para ganarse la simpatía de algunos detractores de la derecha que no entendían por qué estaba tardando tanto en reconquistar París. «Ya no tengo hogar ni morada —lamentó— y de aquella casa donde os recibí a todos durante cuarenta años, solo quedan los cimientos. ¡Mis colecciones, dispersas! Añadid unas cuantas calumnias y ahí tenéis lo que se consigue por servir al país». Lo que Thiers no mencionó fue que lo habían avisado con antelación del saqueo y que había pedido a algunos de sus partidarios que trasladaran sus pertenencias más preciadas a un lugar seguro. «M. Thiers se ha tomado con nobleza el asesinato de su casa —escribió Jules Ferry—. Ha llorado sus bronces y recuerdos, pero, al fin y al cabo, no es algo que le ocurra a todo el mundo, y es una forma de gloria».

Tres días después de que las tropas de Versalles tomaran Vanves, en el extremo sur de la ciudad, hubo más destrucción cuando Pyat y Courbet vieron cumplidos sus deseos. Tras varios aplazamientos, la columna Vendôme fue derribada. Ese acto cargado de simbolismo iría acompañado de una ceremonia, prevista para las dos de la tarde. Las autoridades estaban preocupadas por la seguridad, así que echaron de la plaza a todos los que no habían comprado entradas y las calles colindantes se llenaron de curiosos. Envueltos en banderas, los dignatarios se asomaban a los balcones. Comuneros con cinturones y bufandas rojos acudieron a la plaza, que un comité entusiasta había rebautizado place Internationale. La Guardia Nacional preparó los cañones para disparar una salva y una

banda interpretó canciones revolucionarias mientras se practicaba un corte en forma de cuña en la base de la columna y se ataban cuerdas a la parte superior para tirar de ella.

Pero a las cinco de la tarde, la obstinada columna seguía en pie. Finalmente, a las 17.35 se dio la señal y la banda empezó a tocar *La marsellesa*. Dos equipos tiraron de las cuerdas, una extraña repetición e inversión del despegue del globo de Gambetta el octubre anterior. Se oyeron gritos. Un grupo de estadounidenses, que observaban desde el primer piso del adyacente hotel Mirabeau, empezó a cantar *Hail Columbia* con un alegre acompañamiento de piano. Hubo grandes ovaciones. Las calles laterales se inundaron de emoción, pero la columna era más resistente de lo que nadie pensaba y tardó otra media hora en desplomarse. Cuando lo hizo, en lugar de un estruendo satisfactorio, la multitud oyó un decepcionante crujido mientras la columna se inclinaba ante la historia como un payaso melancólico saliendo de la pista.

La Comuna de París empezaba a desmoronarse desde dentro. Esa misma noche, hacia la una de la madrugada, un grupo de trescientos comuneros armados irrumpió en el Grand Hôtel du Louvre. Según ellos, intentaban capturar a traidores que estaban siendo protegidos por enemigos de la Comuna. Insistiendo en que tenía que haber un pasadizo secreto que salía de la ciudad y llegaba hasta Versalles, bajaron al sótano, pero era una estratagema. Al amanecer habían robado al inmenso hotel todas sus provisiones de comida, alcohol, tabaco, piezas de vajilla y otros objetos de valor. Doce horas después, saltó por los aires un depósito de armas situado en la avenue Rapp, cerca del Campo de Marte, y el estruendo se oyó por todo París. «Se formó una pirámide de llamas, plomo fundido, restos humanos, madera ardiendo y balas», escribió Lissagaray. Como si fuese una parodia de los vuelos en globo que tanta esperanza habían brindado durante el asedio, la explosión levantó una nube de humo negro que tenía «la forma exacta de un imponente globo».

Thiers continuó con su bombardeo implacable. Haciendo gala de unos niveles de negación rayanos en lo cómico, la Comuna siguió aprobando normativas inútiles y emitiendo edictos arbitrarios. El día

17 aprobó una ley que erradicaba la discriminación legal entre descendientes legítimos e ilegítimos. Al día siguiente abolió todos los títulos, privilegios, libreas, blasones y distinciones honoríficas. Y el día 19 votó a favor de acabar con las subvenciones a los teatros y someterlos al control de la Comisión de Educación.

Confusa por las noticias sobre la detonación del depósito de armas, o tal vez por el aumento del fuego de artillería, Cornélie informó en una carta a Berthe, que se encontraba en Cherburgo, de que Trocadero había saltado por los aires. «Es indudable que todo ha quedado pulverizado», escribió. La noticia era falsa. Trocadero seguía intacto, al igual que la cercana casa de los Morisot. Pero la idea de que los cuadros de Berthe y Edma hubieran resultado destruidos horrorizaba a Cornélie. En un gesto infrecuente causado por la emoción, estaba reconociendo la importancia del arte en la vida de sus hijas. «Me habría gustado conservar todos los recuerdos de vuestra juventud y de vuestras esperanzas comunes —escribió—. Ahora estoy privada de todas esas cosas que creasteis y que algún día podrían haber tenido valor también para otros».

«¡Será mejor que te pongas a trabajar!», concluía.

Berthe no necesitaba que se lo dijeran.

Cornélie también había oído historias —en este caso ciertas— sobre la destrucción de la columna Vendôme. «Y pensar que pueda haber gente que haga algo así y que otros se queden allí mirando», escribió. Sus palabras podrían haber sido una leyenda de un grabado de Goya.

Hacía mes y medio que Rigault había detenido al arzobispo Darboy. El jefe de policía de la Comuna seguía intentando usar a su rehén más eminente para conseguir la liberación de Blanqui. Washburne, de la embajada estadounidense, visitó al clérigo y salió de allí convencido de que Darboy corría un «peligro inminente». Instó a Thiers a reconsiderar su negativa a negociar. Pero este, que estaba a punto de ordenar a su ejército de Versalles que reconquistara París, no cejaría en su empeño. Su contumacia provocó indignación en París, lo cual multiplicó las peticiones de que Darboy fuera

ejecutado. La revista revolucionaria *La Montagne* afirmó (erróneamente, como se descubriría más tarde): «No se oirá una sola voz que nos maldiga el día en que fusilemos al arzobispo Darboy […] y, en efecto, si no nos devuelven a Blanqui, [Darboy] morirá».

Washburne hizo una segunda visita a Darboy y lo encontró confinado en una celda pequeña y oscura, «sin apetito» y «muy debilitado». El estadounidense tenía motivos para estar preocupado. El sanguinario anticlericalismo de Rigault había ido a más. El día de la visita de Washburne, dividió su caterva de rehenes en dos categorías: sacerdotes (incluido Darboy) y policías. Estos últimos fueron juzgados y enviados de vuelta a prisión sin saber si vivirían o morirían. El destino de los clérigos se decidiría en el plazo de una semana.

Al día siguiente, mientras más de mil quinientos músicos se daban cita para el cuarto concierto en las Tullerías, el ejército versallesco de Thiers se preparó para invadir París. En el palacio de las Tullerías había una multitud de entre quince mil y veinte mil asistentes, muchos de ellos obreros y comerciantes que habían llevado a sus familias. Dadas las circunstancias, todos parecían asombrados de estar escuchando música en un entorno tan espléndido. Al final del programa, una banda militar empezó a tocar frente al palacio, pero, de repente, su música se vio acompañada del bramido y el estruendo de un proyectil que se aproximaba.

Muy pronto empezaron a caer más proyectiles entre los castaños en los que Manet había ambientado *La música en las Tullerías*. Increíblemente, como presa de un extraño hechizo, la multitud siguió con las celebraciones a pesar de que a su alrededor había heridos y muertos. «Estaban cantando a dos pasos de los difuntos, todos ellos franceses», escribió Jules Claretie, incapaz de disimular su repugnancia. El concierto terminó sobre las cuatro y media de la tarde, cuando un teniente coronel, tras anunciar un quinto recital para el domingo siguiente, dijo: «Ciudadanos, monsieur Thiers prometía entrar en París ayer, pero no está aquí».

Sin embargo, sus tropas se aproximaban. Alrededor de las tres de la tarde, mientras ochenta mil soldados esperaban órdenes en el bois de Boulogne, Jules Ducatel, un ingeniero civil del bando de Versalles, estaba paseando por las murallas de Point du Jour, a orillas del Sena y al sur del bois de Boulogne. Los cañones del ejército de Versalles llevaban varios días atacando las fortificaciones. Cuando Ducatel pasó junto a los bastiones 65 y 66, se dio cuenta de que nadie los vigilaba, así que avisó a un oficial naval, que se acercó al lugar en estado de máxima alerta por si les habían tendido una trampa; pero no era así. Minutos después, mientras el oficial enviaba un telegrama a los generales, Ducatel se encaramó a las murallas y empezó a ondear una bandera para indicar al ejército que podía entrar.

El general Félix Douay no tardó en dirigir sus tropas hacia París, justo cuando terminaba el cuarto concierto en las Tullerías. Las tropas aseguraron dos de las puertas y entraron en Passy. En un depósito de municiones de la rue Beethoven, bajando la cuesta desde la residencia de los Morisot, sorprendieron a un numeroso grupo de comuneros y practicaron un centenar de arrestos.

Aquella noche, mientras las tropas entraban en la ciudad y se dirigían a Montmartre, en el norte, Thiers recibía actualizaciones periódicas durante una cena con su familia y amigos en Versalles. En París, Delescluze, su homólogo comunero, estaba al corriente de que las defensas de la ciudad habían sido rebasadas. Al principio se negó a reconocerlo, pero más tarde hizo un llamamiento a las barricadas. «¡Ya basta de militarismo! ¡No más estados mayores con insignias de rango y trenzas doradas en cada costura! ¡Abrid paso al pueblo, a los luchadores con los brazos desnudos! ¡Ha llegado la hora de la guerra revolucionaria!».

Aquel mismo día, Goncourt, que esperaba fervientemente noticias del éxito de Versalles, había «deambulado largo rato en busca de información». No encontró «nada en absoluto. La gente que aún había en las calles era como la gente que vi ayer. Estaba igual de tranquila, igual de aturdida». Así que volvió a casa y se acostó «con un sentimiento de desesperación», pero unos murmullos lo despertaron en plena noche. Se acercó a la ventana, pero, una vez más, no vio nada y sus oídos solo reconocieron el alboroto habitual

cuando una compañía era relevada por otra. Diciéndose que eran imaginaciones suyas, volvió a la cama, pero al poco rato oyó el sonido inconfundible de cornetas y tambores y fue de nuevo a la ventana. «La llamada a las armas sonaba por todo París —escribió— y pronto, ahogando el ruido de los tambores y las cornetas y los gritos de "¡A las armas!", llegaron las trágicas y atronadoras notas de las campanas en todas las iglesias». Las «siniestras campanadas», escribió, lo llenaron de alegría, porque «anunciaban la muerte de la odiosa tiranía» que oprimía a París.

Los triunfos iniciales del ejército de Versalles fueron impresionantes. Liberaron rápidamente Passy y tomaron las posiciones comuneras de Trocadero. También capturaron el Arco del Triunfo, rodeado de abundantes sacos de arena, y recorrieron los Campos Elíseos. Pero en Passy y la vecina Auteuil había indicios preocupantes de lo que estaba por venir. Ambos suburbios habían sido conquistados prácticamente sin encontrar resistencia, pero el ejército de Versalles, histérico después de semanas de propaganda anticomunera, se mostraba voraz. Más tarde, un periodista de *Le Gaulois* descubrió treinta cuerpos en una zanja, todos víctimas de ejecuciones sumarias. Habían sido puestos en fila y abatidos por un *mitrailleuse*, un cañón capaz de disparar veinticinco balas en rápida sucesión.

Veinticuatro horas después de irrumpir en las murallas, más de ciento treinta mil soldados de Versalles habían entrado en París. Los amplios bulevares de Haussmann, diseñados para facilitar la respuesta gubernamental a insurrecciones guerrilleras, facilitaron su avance. Pero los combatientes comuneros eran decididos e ingeniosos. Mientras repicaban las campanas de las iglesias y tronaban tambores y trompetas, se apresuraron a consolidar barricadas erigidas alrededor de carros o carretas volcados. Sacos de arena, adoquines y ladrillos tapaban los huecos. En los bulevares más anchos, las barricadas se ampliaron hasta convertirse en pequeñas fortalezas, repletas de cañones asomando por los agujeros. Allí donde se había celebrado el concierto de la tarde anterior, las tropas de Versalles habían encontrado la primera resistencia. Atacados desde las terrazas del jardín de las Tullerías

con cañones y fusiles comuneros, sufrieron grandes pérdidas y se vieron obligados a replegarse.

Ese día, un lunes, Goncourt era incapaz de quedarse en casa. «Simplemente tenía que ver y saber». Otros también habían salido de sus pisos y se habían reunido en las entradas para carruajes, temerosos, enfadados y entusiasmados. Goncourt vio cómo se llevaban a un guardia nacional que tenía el muslo destrozado y oyó rumores de que el ejército de Versalles había tomado el palais de l'Industrie, sede del Salón anual, y lo había convertido en una prisión. Vio guardias nacionales comuneros regresando de los barrios occidentales de la ciudad «en pequeños grupos […] con aspecto cansado y avergonzado». Pronto se dio cuenta de que cualquiera que anduviese por la calle corría el riesgo de ser obligado a luchar en las barricadas, así que se refugió en el piso del crítico de arte Philippe Burty, situado cerca de la Biblioteca Nacional.

Era primavera en París y las lilas estaban en flor. Solo unos días antes, los guardias nacionales volvían a casa por la noche con ramos de flores en el cañón del fusil. Pero ahora la realidad parecía alterada, como cuando la vista panorámica desde la ventanilla de un tren se ve repentinamente obstruida por una ráfaga de aire y el estrépito de unos vagones que pasan a toda velocidad en dirección contraria. El liderazgo de la Comuna se estaba desmoronando y la gente que vio una salida la aprovechó. El ferviente republicano Henri Rochefort estaba entre ellos. Antes de la guerra, Rochefort había utilizado sus diarios, *La Lanterne* y luego *La Marseillaise*, para socavar la autoridad de Napoleón III. Durante el asedio, se había unido al Gobierno de Defensa Nacional y luego a la Comuna. Pero incluso él se dio cuenta de que la situación era desesperada. Al intentar huir, fue capturado por las tropas de Thiers y trasladado a Versalles, un trofeo deshonroso y desaliñado al que seguía una multitud que lo abucheaba. Cornélie, todavía en Saint-Germain-en-Laye, estaba almorzando cuando, según escribió, oyeron «un terrible barullo, un estruendo de carruajes avanzando a toda velocidad, gente corriendo, escuadrones de caballería al galope y gritos.

Dejamos las servilletas y en un santiamén estábamos en la calle, donde nos enteramos de que estaban llevando a Rochefort a Versalles».

El ambiente en casa de los Morisot en Saint-Germain-en-Laye era de un optimismo prudente. Tiburce, el hermano de Berthe, estaba con las fuerzas versallescas lideradas por el almirante Saisset, aunque el régimen cuartelario no era estricto y pasaba las noches con sus padres. Como no quería perderse nada, la mañana del día 22 fue de nuevo a París mientras el ejército se adentraba en Montmartre. Su plan era llegar a la casa de los Morisot en la rue Benjamin Franklin y quedarse allí. Si no lo lograba, volvería a Saint-Germain-en-Laye y les contaría todo lo que hubiera averiguado. Cuando se lo dijo a sus hermanas, Cornélie expresó su esperanza de que en unos días estuvieran todos de vuelta en Passy, aunque en una carta a Edma afirmaba que su marido, «que siempre tiene miedo de ser feliz, no lo creía».

Su marido tenía motivos para estar asustado. La casa de la rue Benjamin Franklin no era ni mucho menos segura. Louis, el criado de los Morisot, que se había quedado en Passy y dormía en el sótano, les informó de lo mucho que se había deteriorado todo. Una inmensa explosión, probablemente en otro depósito de armas, había convencido a Louis de que la casa se estaba derrumbando. Las estruendosas vibraciones cesaron y el edificio parecía haber resistido, pero todos los cristales de las ventanas estaban rotos y llovieron piedras y polvo por todo el vecindario. Para Berthe, lo peor era que en el estudio solo quedaban tres cristales intactos y todos los cuadros se habían caído de las paredes.

En Saint-Germain-en-Laye, Cornélie oía noche y día a «los odiosos prusianos». Bismarck había ordenado a las tropas que estuviesen preparadas. Thiers le había suplicado que se contuviera y le había pedido, «en nombre de la causa del orden», poder ejecutar ellos mismos aquella «represión del bandidaje». Pero sabía que Bismarck ordenaría una intervención si las fuerzas de Versalles no reconquistaban en breve París. Cornélie confiaba en que Thiers lo lograría —sin duda, era cuestión de tiempo— y en que, cuando el tratado entrara de nuevo en vigor, los alemanes finalmente se irían a

casa. Sin embargo, entretanto, explicó, «están desplegados y concentrados más cerca de París. Todos los días amenizan la terraza con su música. Su arrogancia es extrema y me gustan aún menos desde que se decidió que ya no son nuestros enemigos».

El caos y la violencia estaban apoderándose de París, pero Cornélie ya especulaba sobre qué sería de Thiers y la escena política cuando todo hubiera terminado. «Tiemblo solo de pensarlo —escribió—. Dicen que Thiers […] dimitirá, y sin él nada podrá contener a los reaccionarios». Esa idea la asustaba. A pesar de lo mucho que detestaba a los radicales de la Comuna, Cornélie era esencialmente moderada y, como su marido, no deseaba ver una oleada represiva conservadora. «Avanzaremos —predijo con pesar— hacia una monarquía de pleno derecho, hacia nuevas luchas, abiertas u ocultas, sin tregua». El propio Thiers era consciente de esas eventualidades. Sabía que una monarquía restablecida tenía pocas posibilidades de éxito y que, a largo plazo, una república seguía siendo más viable que cualquier otra forma de gobierno. Suscitando la ira de los conservadores, había asegurado a las delegaciones de republicanos que habían acudido a él en las semanas previas a la reconquista de París que estaba comprometido con la república. El alcalde de Lyon, un republicano veterano, fue uno de los que salió de allí cauteloso pero convencido. «Mis amigos y yo confiamos en usted —le escribió a Thiers—, pero no en la derecha […]. Cuente con nosotros […]. Como usted ordene, así actuaremos».

Tras encontrar resistencia en el centro de París, MacMahon había llevado al grueso de sus fuerzas a Passy. Habían establecido un cuartel general en la rue Benjamin Franklin, justo al lado de la casa de los Morisot. El propio MacMahon se instaló en casa de sus vecinos, los Guillemet. Vinoy, comandante del segundo ejército de Versalles (cuyo fracaso en el intento de recuperar los cañones de la Guardia Nacional en Montmartre había desencadenado la sublevación de los comuneros), ocupó la casa de los Cosnard, mientras que el *intendant général* —un especialista en logística encargado de los suministros— se alojaba en la vivienda de los Morisot. Los comuneros descubrieron su presencia en la zona y

desde las barricadas de la place de la Concorde y una cañonera anclada en el río empezaron a disparar proyectiles a lo largo de la línea del Sena. «Caían encima de nuestra casa», le dijo Cornélie a Berthe el día 23. Un proyectil había impactado en un apartamento del segundo piso de la casa del padre de Cornélie, situada cerca de allí, y lo había destrozado todo. Las viviendas de otros vecinos sufrieron desperfectos graves.

Los proyectiles no eran la única preocupación: en Passy aún quedaban comuneros dispuestos a luchar. Según escribió Cornélie, en casa de su amigo Charles solo quedaban los muebles grandes «y los comuneros garabatearon arabescos repugnantes en su abrigo bordado». Tiburce entraba y salía de París llevando mensajes del general Vinoy y sus oficiales. Los desplazamientos eran extremadamente peligrosos. En un momento dado, Tiburce intentó cruzar el pont de l'Alma, pero «las balas silbaban —dijo Cornélie— y la actitud de los soldados es tan violenta que no tienes tiempo de dar explicaciones […]. Es imposible ir a ningún sitio». Sabía que la proximidad de su hijo con los generales estaba poniendo su vida en peligro. En la terraza de la casa de los Cosnard, Vinoy se asustó cuando una bala disparada desde un punto indistinguible impactó en el cercano cenador. Pero Cornélie también se sentía orgullosa de su hijo y de la capacidad de los Morisot para estar al servicio de su amigo Thiers. Vinoy, escribió Cornélie, «fue muy amable con Tiburce, a quien todos recibieron cordialmente». Más tarde, a su regreso de la ciudad, Tiburce se había encontrado con Jules Ferry, que no hacía mucho (¡parecía que en otra vida!) había cortejado a sus hermanas Berthe y Edma. Fue en su cabriolé hasta Versalles y desde allí regresó a Passy sin percances.

En medio del caos, Tiburce invitó a Vinoy, MacMahon y sus altos mandos a cenar en casa de los Morisot en la rue Benjamin Franklin, donde intentó ser lo más servicial posible. «Ha puesto la bodega a su disposición, así como la mantelería, la vajilla, etc.», escribió Cornélie. Pero era difícil conseguir provisiones incluso para unos generales de alto rango. Tuvieron que pedir que enviaran carne de Sèvres, ya que las carnicerías del barrio estaban cerradas. Aquella noche durmieron en colchones casi al aire libre, porque todos los

cristales de las ventanas estaban esparcidos por el suelo. La hospitalidad de Tiburce se vio correspondida cuando los generales lo invitaron a almorzar el día 22. «Durante la comida, los proyectiles no paraban de silbar y caían fragmentos en el jardín», escribió Cornélie.

Aquella no era la situación que Thiers y sus generales esperaban. Según Tiburce, en el Estado Mayor se hablaba de retroceder y levantar el asedio. «No querían morir por nada», escribió Cornélie. Para mayor dramatismo, a media carta (fechada el 23 de mayo) algo la interrumpió. «Había llegado hasta aquí —le dijo a Berthe al retomar la misiva— cuando se produjo un nuevo sobresalto (una alarma de incendio) y salimos todos corriendo a la terraza. Decían que París estaba ardiendo».

Thiers había hecho un llamamiento a los bomberos disponibles en todos los suburbios, incluidos los de Saint-Germain-en-Laye. ¿Por qué? Al parecer, los insurrectos estaban «intentando vengar su derrota prendiendo fuego a todo —escribió Cornélie—. Corren rumores de todo tipo: que el Louvre está en llamas, o la comisaría de policía, donde están todos los rehenes […]. En realidad no sabemos nada».

Una persona que sí estaba presenciándolo casi todo desde cerca era Goncourt. Seguía escondido en el piso de Burty con este, su esposa, Euphrosine, y sus dos hijas, Madeleine, de diez años, y Renée, que aún no había cumplido tres. La noche anterior habían caído proyectiles sobre los edificios de alrededor y el porche del edificio de enfrente había sido destruido. Los Burty le habían preparado una cama —«me tumbé en ella con la ropa puesta», escribió Goncourt— y el martes al amanecer, después de una noche de insomnio, logró conciliar el sueño, aunque «atormentado por pesadillas y explosiones».

El 23 de mayo, buena parte de Batignolles y Montmartre había caído en manos de las tropas de Versalles lideradas por Ladmirault y Clinchant. La resistencia comunera estaba desorganizada. Louise Michel, que había tenido un papel destacado en los acontecimientos que desencadenaron la Comuna, dirigió un escuadrón de veinticinco

mujeres que lucharon valientemente al replegarse a las barricadas del boulevard de Clichy. Al poco, solo quedaban quince. A la una de la tarde, las tropas de Versalles habían llegado a Butte Montmartre, donde recuperaron los cañones de los que no habían podido apoderarse en marzo. Arriaron la bandera roja de la Comuna que ondeaba en la torre Solferino, situada en la rue des Rosiers, e izaron la tricolor. Cuarenta y nueve comuneros fueron capturados, entre ellos siete mujeres y niños. Acto seguido, en el mismo lugar donde los generales Lecomte y (el retirado) Clément-Thomas habían sido ejecutados, arrastrados a la calle, pateados y cubiertos de orines, los cuarenta y nueve prisioneros fueron puestos en fila y ejecutados.

Thiers acababa de anunciar a la Asamblea de Versalles que, gracias a las fuerzas que ahora invadían París, había triunfado «la causa de la justicia, el orden, la humanidad y la civilización». Al mensaje lo siguió la afirmación casi religiosa de que la «expiación» pronto sería «completa» y de que «tendría lugar en nombre de la ley, por la ley y dentro de la ley». Pero en las calles de París se había abandonado la ley y primaba la idea de la expiación. En ambos bandos, las atrocidades alimentaron la macabra catástrofe que se estaba desarrollando, pero la ejecución extrajudicial de los cuarenta y nueve prisioneros inició una horrible y acelerada sucesión de asesinatos por venganza, la mayoría de ellos cometidos por el ejército de Versalles.

Durante los nueve meses anteriores, Joseph Vinoy había sufrido numerosas humillaciones. No solo era un general del ejército aplastado por Prusia, sino que también cargó con la responsabilidad de la chapucera operación para recuperar los cañones de la Guardia Nacional, que a su vez había llevado a los asesinatos de Lecomte y Clément-Thomas. Vinoy no permitiría que la operación en curso tuviera un destino similar, así que abordó su trabajo con especial crueldad. Sin duda, sus subordinados se contagiaron de aquella actitud. La sensación era que el castigo despiadado que había impuesto Versalles no solo iba dirigido a los comuneros, sino al propio París. La ciudad había osado separarse del resto del país. Su

extravagancia y venalidad bajo el liderazgo de Napoleón III eran manifestaciones de una arrogancia que justificaba algo más que la simple censura. Había que darle una lección.

En los *arrondissements* controlados por Versalles, los registros casa por casa se saldaron con miles de detenciones. Se enviaron soldados a las alcantarillas y a las catacumbas para dar caza a los comuneros que pudieran haberse refugiado allí. La Comuna seguía controlando vastas zonas de la ciudad, pero su dominio se debilitaba por momentos. Sus defensas en la margen izquierda cayeron después de que los guardias nacionales abandonaran el Fort de Bicêtre, situado en el sudeste, y regresaran a la ciudad para defender los barrios en los que vivían. Léon Meilliet, el comandante comunero de Fort de Bicêtre, estaba convencido de que los miembros de una orden dominica cercana se habían confabulado con el ejército de Versalles, así que, durante el repliegue, capturó a unos cuarenta clérigos y a su personal. En medio del caos, algunos fueron liberados o lograron escapar, pero el resto fueron trasladados a una prisión temporal en la place d'Italie. Aquella misma tarde les ordenaron unirse en las barricadas a catorce guardias nacionales que habían sido encarcelados por desobedecer. A pesar de las protestas, los dominicos y los guardias desafectos fueron reunidos en el patio de la prisión y obligados a salir a la calle. Pero, cuando lo hicieron, un grupo de guardias del presidio y soldados comuneros les dispararon y acabaron con la vida de trece, entre ellos cinco clérigos.

Poco después, ese mismo barrio elevado, el de Butte-aux-Cailles, cayó en manos de las fuerzas de Versalles, aunque primero tuvieron que repeler tres ataques. Era el último bastión comunero de la margen izquierda. Los soldados de Versalles obligaron a cincuenta y cinco comuneros capturados a situarse junto a los cuerpos de sus camaradas caídos y luego los fusilaron. Durante varios días, la place d'Italie se convirtió en «un auténtico matadero», según Julien Poirier, un soldado del ejército versallesco. Solo allí se habían producido miles de ejecuciones.

Si el orden entre los comuneros se había roto, también lo había hecho la disciplina entre los combatientes de Versalles. Las matanzas de Montmartre no se limitaron a los asesinatos de la rue des Rosiers.

La comunera Camille Pelletan dijo haber visto veinte cuerpos alineados en la acera delante de una casa. Varios comuneros a los que habían atacado con bayonetas fueron dados por muertos en la place de la Mairie. Hubo una carnicería similar frente al moulin de la Galette, y en Château Rouge más de cincuenta cuerpos fueron trasladados al patio de una escuela. «Había el mismo número de gente defendiendo las barricadas que cadáveres», escribió Pelletan. Paul de Ladmirault y Justin Clinchant, los dos generales que reconquistaron Montmartre, estaban entre los más escrupulosos del ejército de Versalles. El republicano Clinchant prohibió explícitamente las ejecuciones de comuneros capturados en las zonas de París que él controlaba. Y Ladmirault, perteneciente a una vieja familia aristocrática que se opuso a la Revolución francesa, era excepcional en su afán por atenerse a las normas de la decencia. Manifestó su simpatía hacia los parisinos que se habían unido a la Guardia Nacional en un momento de fuerte crisis para garantizarse un salario diario de un franco y medio y que acabaron viéndose involucrados en una insurrección. No obstante, en el frenético ardor y la paranoia de la lucha callejera, incluso los generales responsables tenían un poder limitado sobre los bajos instintos de sus oficiales y soldados, e imperaba una especie de locura.

En otras partes de París, los soldados heridos eran arrojados a fosas comunes junto con los muertos. John Merriman cuenta que, entre risas, algunos soldados se turnaron para lanzar piedras «a un pequeño brazo que parecía moverse en una pila de cuerpos hasta que se detuvo». Se ordenó a unos prisioneros que estaban siendo conducidos a Versalles que se detuvieran y fueron ejecutados, en algunos casos con espadas. Un prisionero que participaba en la marcha no podía seguir el ritmo, así que los soldados le ataron los brazos a un caballo al que hicieron salir a galope. En poco tiempo, había quedado reducido a un cuerpo ensangrentado y su estado era tan lamentable que los espectadores rogaron a los soldados que le dispararan. «Uno de los soldados detuvo su caballo, se acercó y disparó con la carabina al montón de carne que gemía y pataleaba —escribió el novelista Alphonse Daudet, que fue testigo de la escena —. No estaba muerto […]. El otro soldado se bajó del caballo y

disparó de nuevo. Esta vez sí que todo había terminado». A una mujer que llevaba un cinturón rojo la ejecutaron allí mismo. «Como otras víctimas de sexo femenino —escribió Merriman—, había sobrevivido al asedio prusiano sin quejarse y acabó siendo ejecutada por un pelotón de fusilamiento francés». En *El desastre*, la novela que escribió veinte años después, Zola describía las ejecuciones sumarias de la rue de Richelieu y los continuos fusilamientos en el cuartel de Lobau. «Hombres y niños —escribió— eran condenados por un mero indicio: tenían las manos manchadas de pólvora o llevaban botas militares; inocentes objeto de denuncias falsas, víctimas de venganzas personales, dando explicaciones a voz en cuello, incapaces de hacerse oír [...] tantos desgraciados a la vez que no había balas suficientes para todos y los heridos tenían que ser rematados a culatazos».

Para los testigos refugiados en sus casas, la guerra urbana es indescifrable. En el centro de París, a Goncourt y Burty les preocupaba que los soldados intentaran entrar por la fuerza en el piso de los Burty y lo utilizaran como puesto elevado para disparar, pisoteando libros y papeles. Oían el ruido de los disparos cada vez más cerca. Desde la ventana, vieron a una cuadrilla de obreros asustados que habían recibido órdenes de construir una barricada y estaban intentándolo con poco acierto cuando, de repente, los dos escritores oyeron balas silbando a su alrededor. Los comuneros desaparecieron calle abajo, pero no tardaron en aparecer más. Al principio se dirigieron en formación hacia el sur, siguiendo la rue Vivienne, pero el repliegue pronto degeneró en una «estampida general», escribió Goncourt. Burty y él vieron a cuatro hombres que arrastraban «a un muerto» por los brazos y las piernas «como si fuera un fardo de ropa sucia». Tenía la cabeza cubierta de sangre. Lo llevaron «de una puerta a otra, pero no encontraron ninguna abierta». En otro momento, los escritores vieron a un guardia nacional y a un teniente junto a un cadáver bajo un pequeño árbol. Súbitamente, una ráfaga arrancó todas las hojas nuevas, que cayeron sobre ellos. Cerca había una mujer tumbada boca abajo con una gorra en la mano.

Al final de la jornada, la calle estaba en manos de las tropas de Versalles, pero había que pagar un precio terrible por cada conquista. Incluso en los territorios recuperados, un soldado podía ser abatido en cualquier momento desde una ventana. El ambiente de terror arbitrario sin duda contribuyó a la sed de sangre del ejército. Imitando las tácticas de los comuneros, los hombres de Versalles ubicaron tiradores en lo alto de los edificios que rodeaban la inacabada ópera Garnier. Desde allí, disparaban a los comuneros atrincherados detrás de barricadas. La táctica funcionó y, por la noche, la ópera fue reconquistada. Hubo más ejecuciones en la Madeleine. «Me temo que existe una disposición muy vengativa entre las tropas regulares, lo cual es de lamentar», escribió Alan Herbert, un médico inglés que vivía justo detrás del templo.

Aquella noche, al salir al balcón para ver a las tropas de Versalles, Goncourt y Burty se sobresaltaron cuando una bala impactó en la pared justo encima de ellos. El vecino de arriba había atraído los disparos al encender una pipa junto a la ventana. Los dos escritores entraron rápidamente y poco después se reanudó el tiroteo. Esta vez eran los comuneros atacando las posiciones recién conquistadas por Versalles. Goncourt y la familia de Burty decidieron instalarse en la antesala menos desprotegida y llevaron la camita de hierro de la pequeña Renée a un rincón seguro. Madame Burty se acomodó en un sillón y Madeleine, de diez años, «se tumbó en un sofá cerca de su padre, su rostro iluminado —escribió Goncourt— por la lámpara y recortado contra la almohada blanca, su delgado cuerpecito perdido en los pliegues y sombras de un chal». Al acercarse a la ventana para observar el bulevar, Goncourt vio un extraño resplandor rojo que emanaba de las Tullerías. Después volvió a su butaca y oyó «los gritos desgarradores de un soldado de infantería herido que se había arrastrado hasta nuestra puerta y a quien la portera, por miedo a exponerse, había negado la entrada». Cuando despertó por la mañana, el cuerpo del guardia nacional muerto el día anterior seguía debajo del pequeño árbol acribillado a balazos. Alguien —Goncourt no tenía ni idea de quién— lo había tapado con ramas.

Mientras tanto, la ciudad estaba en llamas. El aire de la mañana estaba extrañamente iluminado, como bañado por la luz ambiental

de un eclipse. Al salir del piso de Burty, a Goncourt le sorprendió encontrarse con Pélagie Denis, su vieja ama de llaves, y decidieron intentar volver a la casa de Auteuil. Habían oído que el palacio de las Tullerías estaba ardiendo y esperaban poder verlo. Pero, de repente, un proyectil explotó prácticamente a sus pies en la place de la Madeleine y se vieron obligados a cambiar de rumbo. Al caer la tarde, escribió Goncourt, «contemplé el incendio de París, un fuego que, contra el cielo nocturno, parecía una de esas aguadas napolitanas de una erupción del Vesubio en una hoja de papel negro».

Bajo el mando de Brunel, los comuneros supervivientes del centro de París estaban conteniendo obstinadamente a las fuerzas de Versalles. Brunel había levantado tres barricadas: en la rue Royale, en la place de la Concorde y en la rue Saint-Florentin. Esta última se encontraba en la esquina de las Tullerías y defendía la rue de Rivoli, que conducía en línea recta hasta la sede de la Comuna en el Hôtel de Ville. Las tres barricadas estaban siendo duramente bombardeadas por los cañones del general versallesco Félix Douay. Estruendo tras estruendo, fueron reducidas lentamente a escombros y murieron docenas de personas. Al mismo tiempo, las fuerzas de Versalles que atacaban desde la ópera amenazaban los flancos comuneros. Los tiradores apostados en las azoteas de la rue Royale, perpendicular a la rue de Rivoli, incluso disparaban a las barricadas por detrás. Para acabar con la amenaza, Brunel se replegó hacia el Hôtel de Ville y ordenó a sus hombres que incendiaran los edificios de la rue Royale mientras retrocedían. Cuando se hubieron cumplido sus órdenes, las llamas se propagaron con rapidez. Entonces Brunel vio algo asombroso: el palacio de las Tullerías había estallado.

Jules Bergeret, encarcelado por la Comuna debido a un fracaso militar y liberado recientemente, había decidido quemarlo por iniciativa propia. No había ninguna razón militar. Simplemente, el palacio representaba todo lo que Bergeret detestaba de los regímenes anteriores, tanto monárquicos como imperiales. Su reciente reconversión en sala de conciertos para el pueblo no había eliminado el hedor a privilegios y corrupción. Así pues, ahora que se atisbaba el final de la Comuna, Bergeret colocó docenas de barriles

de pólvora bajo la cúpula central de la Salle des Maréchaux. Cuando les prendió fuego, la cúpula voló por los aires e iluminó el cielo de París como un fantasma del fin de los tiempos. Entonces, el edificio empezó a ceder a las voraces y rugientes llamas.

La noche siguiente, 24 de mayo, el Hôtel de Ville, donde se encontraba refugiado Brunel, fue abandonado e incendiado. Otros edificios engullidos por el fuego incluían la Légion d'Honneur, el Palais de Justice, el Conseil d'État, gran parte del Palais-Royal, la prefectura de Policía y el Ministerio de Economía. Este último se hallaba en el Louvre, por lo que el museo y todas las obras de arte que Courbet tanto se había esforzado por proteger se hallaban en grave peligro.

«El Louvre y las Tullerías están ardiendo —informaba *The New York Times*, que publicó en portada las terribles noticias llegadas de París todos los días durante la Semana Sangrienta—. Al parecer, los incendiaron los federales utilizando petróleo. Los jardines de Luxemburgo han quedado parcialmente destruidos. El Palais Royal sigue ardiendo. Acaba de producirse una terrible explosión en el centro de París y se juzga probable que el Hôtel de Ville haya sido volado por los insurgentes».

«El estado de ánimo que reina ahora mismo en París es indescriptible», le escribió Washburne a Hamilton Fish, secretario de Estado norteamericano. Y, en efecto, no había palabras. Ni siquiera las imágenes podían transmitir la imponente e inasible verdad. Cuando las noticias sobre lo acontecido llegaron a otros países, el mundo reaccionó con estupefacción y rechazo moral. Era incomprensible que París, aquella ciudad orgullosa y exquisita sin igual en la Tierra, pudiera verse reducida a semejante degradación.

15
«PARÍS ESTÁ EN LLAMAS»

El ejército de Versalles siguió adelante y se encontró con más resistencia de lo esperado por sus soldados, lo cual no hizo sino aumentar su ferocidad. La reconquista de París por parte de Thiers se había vendido como una acción firme que impediría a la Comuna establecer un segundo reinado del Terror, pero había adquirido el carácter de una guerra santa. «He derramado torrentes de sangre [parisina]», se jactó Thiers en un discurso pronunciado el jueves, cuando la victoria parecía cercana. «Sobre París penden columnas de humo denso, tantas que no se pueden contar —publicaba *The New York Times*—. De vez en cuando se oye un crujido repentino y agudo, seguido de un ruido sordo. Luego se forma una nube de humo con forma de convólvulo, como si fuese el Vesubio en erupción, y sacude las entrañas de París».

Cuando trascendieron las noticias de las atrocidades cometidas por las tropas de Versalles, un grupo de comuneros horrorizados y frenéticos anunció a Théophile Ferré, de veinticinco años y nuevo prefecto de policía de Rigault, que había llegado el momento de fusilar a su rehén, el arzobispo Darboy. Los líderes de la Comuna, ferozmente anticlericales, habían convertido muchas iglesias de la ciudad en salas de reuniones de las entidades comuneras. Rigault en particular aprovechaba todas las oportunidades que se presentaban para demostrar su desprecio por el clero. Y, sin embargo, el arzobispo no era un monárquico reaccionario. Tenía un imponente historial de reformas, se había opuesto abiertamente a la doctrina católica de la infalibilidad papal y, a raíz de su liberalismo, en una ocasión había rechazado una mitra de cardenal del papa Pío IX. Con

valentía, había decidido quedarse en París durante el asedio y la Comuna. Algunos creían incluso que las tendencias liberales de Darboy quizá intensificaran el deseo de Thiers de sacrificarlo. (Más adelante, Marx llegaría a afirmar que Thiers era «el verdadero asesino del arzobispo Darboy»). Es más probable que Thiers creyera, como dijo en su momento, que negociar con la Comuna era un error y que intercambiar a Darboy por Blanqui proporcionaría a los comuneros no solo un líder, sino también un incentivo para tomar más rehenes.

En cualquier caso, a Darboy le había llegado su hora. Después de tantas semanas de cautiverio, estaba gravemente enfermo. Antes del avance del ejército de Versalles, había sido trasladado a la prisión de La Roquette, donde se improvisó apresuradamente un consejo de guerra. Varios prisioneros, entre ellos Darboy, fueron incluidos en una lista de ejecuciones y, tras numerosos devaneos burocráticos —indulto para uno, mala suerte para otro—, se eligieron seis nombres. Hubo reprimendas («No has hecho nada por la Comuna. ¡Vas a morir!») e insultos («papistas», «traidores») a los prisioneros mientras los sacaban de sus celdas y los conducían por unos largos pasillos mohosos. Darboy estaba tan enfermo que apenas podía caminar. Lo que ocurrió a continuación podría haber sido breve y misericordiosamente rápido, pero no iba a ser así. Al igual que la ejecución del emperador Maximiliano en México cuatro años antes, se convirtió en un prolongado espectáculo de terror.

El pelotón de fusilamiento estaba formado por jóvenes voluntarios, la mayoría claramente deseosos de vengar a padres, hermanos, tíos y amigos que habían sido asesinados o heridos por las tropas de Versalles. Algunos todavía eran adolescentes ingenuos y vulnerables a los que ahora se les ordenaba matar a seis clérigos indefensos. Delante de los condenados, debatieron con el capitán Verig cuál era el mejor sitio para hacerlo: ¿el patio de ejercicios o el callejón que llevaba a la guillotina? Se decantaron por el segundo. Los prisioneros rezaron en voz baja mientras eran trasladados al lugar. En un momento dado, Darboy levantó el brazo hacia el cielo, gritando «¡Dios mío!, ¡Dios mío!», se arrodilló con los demás para orar y volvió a ponerse en pie para bendecir a sus compañeros. Entre

gritos de los espectadores para que se dieran prisa, los prisioneros fueron alineados contra un muro.

Alzando la espada que le había prestado Ferré, Verig dio la orden y al instante se oyeron dos ráfagas atronadoras en rápida sucesión. Cuando el humo se disipó, Darbey seguía con vida. Derribado por las primeras balas, se puso de pie una vez, luego una segunda e, increíblemente, una tercera.

«¡El viejo cabrón de Darboy no quería morir! —dijo más tarde un miembro del pelotón de fusilamiento—. ¡Se levantó tres veces y empezaba a tenerle miedo!». Los segundos pasaban y el corazón de Darboy seguía bombeando en el pecho ensangrentado, que subía y bajaba con cada respiración. Verig avanzó hacia él y, según su propio relato, le descerrajó el tiro de gracia con la pistola. Para asegurarse, los asustados miembros del pelotón se abalanzaron sobre él y le clavaron repetidamente las bayonetas. Los cuerpos de los muertos quedaron tendidos en charcos de sangre durante seis horas. Finalmente, a las dos de la madrugada, los llevaron al cementerio de Père Lachaise, que estaba a punto de convertirse en el escenario final de una larga noche de espanto, y los arrojaron a una zanja abierta.

La ejecución de Darboy, arzobispo de París, fue ampliamente documentada y las consecuencias de su asesinato fueron profundas. Pero estaban produciéndose escenas similares en todo París. Mientras la ciudad ardía, proyectando grandes bocanadas de humo hacia el cielo, la danza macabra continuó. El jueves, las fuerzas de Versalles avanzaron hacia los *arrondissements* orientales de la ciudad. Los comuneros que no habían sido capturados o muertos se habían retirado a Belleville y Ménilmontant. Rigault no estaba entre ellos. Fue descubierto ese mismo día en un piso de la margen izquierda, utilizando un seudónimo y en compañía de una actriz. Le dispararon en la cabeza y abandonaron su cuerpo en la calle para que los transeúntes le escupieran y le propinaran patadas. Desde su desolado refugio en Bélgica, Victor Hugo condenaría más tarde el asesinato de Rigault y los demás líderes comuneros; deberían haber sido juzgados, dijo.

Pero ya era demasiado tarde. El platillo versallesco de la balanza estaba cada vez más bajo. Las balas seguían atravesando cráneos y desgarrando pechos. Ferré, que había ordenado la ejecución de Darboy, sería fusilado por un pelotón de las fuerzas gubernamentales días después de que la Comuna se extinguiera definitivamente.

«París está en llamas —escribió Cornélie en la carta de ese día a Berthe—. ¡Esto es indescriptible!». Y lo era. El día anterior lo había presenciado todo desde la terraza de Saint-Germain-en-Laye, hasta donde los fuertes vientos arrastraban papeles carbonizados como un «enjambre de mariposas negras», escribió Zola más tarde. Algunos de esos papeles aún eran legibles. Cornélie oía explosiones y detonaciones continuas. «No estábamos escatimando nada», escribió. Le habían llegado rumores de que la insurrección había sido aplastada. «Pero los tiroteos no han cesado —añadió fatídicamente —. Por tanto, eso no es cierto».

Y tenía razón: algunos comuneros seguían resistiendo, pero los disparos que oyó Cornélie probablemente fueran las ejecuciones sumarias. «Se declaran nuevos incendios en París —publicó *The New York Times*—. Los insurgentes dejaron cajas de petróleo por todas partes. Desde el martes, las fuerzas de Versalles están ejecutando a todos los prisioneros. Vi cómo mataban a varios simpatizantes comunistas, y entre ellos había un joven bien vestido y maniatado al que le habían volado los sesos».

A las diez de la noche, las llamas parecían haberse apagado. Pero, a la mañana siguiente, llegó un mensaje informando a Cornélie de todos los edificios que habían ardido. «Las Tullerías ha quedado reducido a cenizas —le dijo a Berthe—, el Louvre sobrevive, la parte del edificio del Ministerio de Economía que da a la rue de Rivoli está ardiendo, el Cour des Comptes ha sido destruido […]. En París hay muertos por todas partes».

El mero hecho de escribir esas frases debió de tener un efecto asombroso, y leerlas era igual de impactante. Para cualquier artista francés, el Louvre era una especie de hogar espiritual. Para Berthe,

como mujer, era el único lugar al que podía ir a aprender y confraternizar con otros artistas en igualdad de condiciones. Era el lugar que solía visitar con Edma y Rosalie Riesener para pintar copias de Rubens, el lugar en el que había conocido a Manet. Costaba creer que hubiese sobrevivido por poco. La necesidad de culpar a alguien, una necesidad que pronto consumiría a toda la nación francesa, ya había arraigado en el corazón de la madre de Berthe. Cornélie no podía obviar el hecho de que Manet y Degas, los nuevos amigos pintores de Berthe, habían expresado simpatías por la clase de personas que, en su opinión, habían provocado todo aquello. Estaban del lado de la gente que se había vuelto contra su país y que despreciaba a su amigo Thiers. ¡Y cómo había acabado todo! «Si Degas se hubiera chamuscado un poco, se lo habría merecido», escribió. No sabemos cómo se tomó Berthe el comentario de su madre. En aquel momento, ya versada en el arte de la discreción, había decidido no airear sus opiniones.

El viernes, tras varios meses de tiempo seco, hubo una tormenta. La lluvia ayudó a sofocar los incendios que habían arrasado el centro de París y fue un factor decisivo para salvar el Louvre. Ahora que gran parte de la ciudad había sido reconquistada, la máquina de matar de Versalles se volvió más organizada y despiadada. A los soldados del ejército se sumaron civiles que actuaban como una policía militar *de facto*. Luciendo brazaletes tricolores, respondían a denuncias e investigaban rumores, además de practicar cientos de detenciones, a menudo con los pretextos más insignificantes. No está claro cuánto sabían Thiers y sus generales acerca de la magnitud de los asesinatos o hasta qué punto querían ponerles freno, pero muchas pruebas indican que hicieron la vista gorda. Las muertes eran casi arbitrarias. Se daba por hecho que los hombres canosos eran veteranos de 1848 y, por tanto, comuneros. Los que llevaban reloj eran señalados como líderes de la Comuna. A los sospechosos les abrían la camisa para comprobar si el retroceso de los rifles les había dejado marcas en el hombro. En principio, todos eran culpables. Se daba por hecho que todo aquel que hubiese servido anteriormente en el ejército regular había desertado y se había unido a la Comuna. Y cualquiera que tuviese acento extranjero

también estaba manchado; seguramente tuviera vínculos con la Internacional. Las detenciones conducían directamente a la ejecución.

El jueves por la noche, Delescluze se había sentado a escribirle una última carta a su hermana. Era el periodista radical al que Gambetta había defendido y que desde el 11 de mayo, cuando fue nombrado delegado civil del comité de guerra, había sido el líder militar *de facto* de la Comuna. «Ya no creo poseer valor para sufrir una derrota después de haber vivido tantas», escribió. Después, se levantó y fue hacia una de las barricadas. Con el caminar lento y casi etéreo de quien espera una muerte segura, se dirigió a una posición desprotegida y no tardó en ser abatido. Cuatro hombres se apresuraron a recuperar su cuerpo y tres de ellos resultaron heridos de bala.

A la sazón, la Comuna se había quedado sin líderes. Después de casi una semana de combates en París, parecía que Vinoy, tal vez siguiendo instrucciones de Thiers, había dado la orden de ralentizar las ejecuciones. No se debía eliminar a los prisioneros, le dijo a un subordinado, «sin un examen minucioso» de cada caso. Pero, en realidad, las ejecuciones arbitrarias se prolongaron muchos días más. Se perpetraban abiertamente, no solo junto a las barricadas que habían caído ante las tropas de Versalles, sino también en lugares como los jardines de Luxemburgo, donde miles de hombres y mujeres fueron alineados contra una pared y ajusticiados en el transcurso de la semana. Cuando se amontonaban los cuerpos, los cargaban en carros y los arrojaban en trincheras. Las aguas del Sena, cuyas superficies ondulantes y relucientes tanto habían inspirado a los impresionistas, estaban llenas de sangre. En represalia, los comuneros sacaron a otros cincuenta prisioneros de La Roquette y los trasladaron a las murallas del nordeste de la ciudad. Allí fueron abatidos, no por un pelotón de fusilamiento, sino por lo que equivalía a una turba disparando al azar. En la cárcel, los rehenes que quedaban, conscientes de lo que el destino les tenía reservado, tomaron cartas en el asunto. Improvisando una

barricada, lograron mantener a raya a sus captores durante muchas horas, a pesar de que estos intentaron forzarlos a salir con colchones en llamas. A la postre, fueron rescatados por las fuerzas de Versalles que avanzaban hacia el este.

Los combates en Belleville y Ménilmontant, los últimos reductos de la Comuna, fueron especialmente salvajes. Familias enteras se unieron a la refriega, sabedoras de que se enfrentaban a un adversario que no mostraría compasión. Las fuerzas de Thiers dispararon sucesivas andanadas de artillería contra Belleville, donde todos los residentes eran considerados enemigos. A medida que el círculo se cerraba, los comuneros restantes —unos doscientos guardias nacionales con dos baterías de cañones— se replegaron al cementerio de Père Lachaise, entre tumbas y lápidas ornamentadas de las familias más ricas de Francia y de sus poetas, novelistas, arquitectos, dramaturgos, compositores y pintores más célebres. Un gran número de soldados de Versalles irrumpieron en el camposanto con la intención de aplastar a los exhaustos comuneros. Al instante, el cementerio pasó de ser un digno lugar de reposo para los muertos a convertirse en un campo de exterminio caótico. Casi todos los combates fueron cuerpo a cuerpo y el último comunero cayó cerca de la tumba de Balzac.

Pero la masacre aún no había terminado. Cuando los cuerpos del arzobispo Darboy y los demás clérigos fueron descubiertos en una fosa, la adrenalina y el miedo transmutaron la indignación en ira. El asesinato a sangre fría de un líder espiritual —¡nada menos que el arzobispo católico de París!— y el trato absolutamente despectivo que se había dispensado a su cuerpo eran pruebas de la barbarie del enemigo. La crueldad era la única respuesta concebible. Los comuneros capturados vivos fueron alineados junto a una zanja profunda situada frente a un muro de piedra y acribillados con furia. Clemenceau aseguraba haber oído el incesante y frenético tableteo de las ametralladoras durante media hora. Al día siguiente, cientos de cautivos fueron llevados al mismo lugar, fusilados y empujados a la misma fosa común. En La Roquette, las tornas también habían cambiado. Los comuneros fueron encerrados en una celda y, a lo largo de dos días, hasta mil novecientos fueron fusilados. Otros

cuatrocientos fueron ejecutados en la prisión de Mazas. Los que habían llegado a Versalles fueron confinados en pequeñas celdas sin luz, comida, agua ni ventilación, y muchos murieron antes de que alguien se ocupara de ellos.

Cuando el encuadernador Eugène Varlin, que había dirigido a las fuerzas comuneras en la margen izquierda y que se había replegado a Belleville, fue capturado, lo trasladaron a Montmartre. Durante todo el trayecto, los soldados de Versalles lo golpearon con las culatas de los fusiles y lo dejaron cubierto de sangre. A su llegada a la rue des Rosiers, donde habían sido asesinados los generales Clément-Thomas y Lecomte, llevaba un ojo colgando. Incapaz de sostenerse en pie, lo hicieron sentarse en una silla en el jardín y lo fusilaron; un mártir para una causa perdida.

El domingo de la semana siguiente, Cornélie regresó a Passy con su marido, Tiburce. Todas las ventanas de la casa de la rue Benjamin Franklin estaban rotas, el exterior estaba lleno de cicatrices y por todas partes se apreciaban señales de que había sido ocupada por soldados. Había mucho trabajo por hacer. Pero, para su gran alivio, el edificio estaba básicamente intacto. Al día siguiente surcaron el Sena en una barcaza para hacerse una idea de cómo había quedado la ciudad y lo que vieron superó sus peores previsiones. Muchos edificios de la rue Royale ya habían sido demolidos y casi toda la rue de Rivoli estaba calcinada. El Hôtel de Ville era insalvable, «¡desgarrado de punta a punta! —escribió Cornélie—. Escupía humo por varios sitios y los bomberos seguían echando agua. Es una ruina absoluta».

La batalla para recuperar el control de París había durado una semana. Nadie ofreció un recuento fiable, pero se estima que murieron entre veinte mil y treinta mil insurrectos y partidarios de estos, una cifra que sin duda incluía a muchos no combatientes y a un número inquietantemente elevado de mujeres y niños. Théodore Duret, el acaudalado crítico de arte y coleccionista al que Manet había enviado sus cuadros al principio del asedio, eludió por poco la ejecución. Estaba intentando evaluar las secuelas de los combates

con su amigo Henri Cernuschi, banquero, recaudador y veterano de 1848, cuando las tropas de Versalles, que los confundieron con comuneros, los detuvieron y los pusieron inmediatamente ante un pelotón de fusilamiento, pero se salvaron de la muerte en el último instante.

Auguste, el padre de Degas, fue testigo de la matanza tras oír lo que describió como «seis días y seis noches de ráfagas incesantes de ametralladora, cañoneo y disparos». Había visto montañas de cadáveres sobre grandes alfombras normalmente utilizadas para trasladar muebles domésticos. Los cuerpos eran llevados a los lugares más cercanos para su inhumación, y si nadie los había recogido, «había que trepar sobre ellos para seguir avanzando por la calle». No era capaz de borrar aquel recuerdo.

Sin remordimientos, Thiers dijo: «Que este espantoso espectáculo sirva de lección». El padre de Berthe adoptó un tono similar. Los escombros, le murmuró a Cornélie, debían constituir «un recuerdo perpetuo de los horrores de la revolución popular». Ella se inclinaba más por dejar que su incredulidad persistiera. «¡Es increíble que una nación se autodestruya de esta manera!». Describió los restos del Cour des Comptes (donde su marido había trabajado como maestro auditor), el Hôtel de la Légion d'Honneur, el cuartel de Orsay y las Tullerías. «Una se frota los ojos y se pregunta si está despierta».

Más tarde, Thiers sostenía que no había aprobado los consejos de guerra improvisados y que había instado a la moderación, pero hay pruebas de que ordenó matar a todo aquel que llevara un arma. Es más, debería haber actuado antes para impedir la catástrofe. Fuera cual fuese su grado de culpa, la magnitud de la matanza se convirtió en una vergüenza internacional.

La reconquista de París nunca iba a ser una operación quirúrgica, pero, al matar en el acto a los comuneros capturados, las tropas de Versalles se imbuyeron de la idea de que no tenían nada que perder y convirtieron a un grupúsculo de ideólogos febriles e idealistas obstinados en una horda de suicidas desesperados, trastornados por el miedo y empeñados en sembrar la máxima destrucción. El miedo, la adrenalina y el pánico ocasionados por la guerra de guerrillas y el poderoso impulso subyacente de vengar la humillación de la derrota

ante Prusia habían alimentado una oleada de emociones irracionales que anulaban cualquier tendencia a la contención. Muchos edificios no pudieron salvarse. Además de los mencionados por Cornélie, el Conseil d'État, la escuela Gobelins, la Biblioteca del Louvre, el Ministerio de Economía, la prefectura de Policía, el Théâtre Lyrique y partes del Palais de Justice y del Palais-Royal sufrieron desperfectos. Todo ello se sumaba a la destrucción sufrida durante los combates con los prusianos, cuando se volaron puentes y el castillo de Saint-Cloud fue arrasado. Ahora, los parisinos tenían que enfrentarse a todo aquello mientras esperaban a que el humo se disipara y a que remitiera el hedor de los cuerpos en descomposición. «El silencio de la muerte reinaba sobre aquellas ruinas —escribió Gautier—. Una tristeza increíble nos invadió el alma».

Manet y Degas volvieron a la ciudad y Cornélie se enteró por su hijo, que se los había encontrado en la calle. Cornélie los tenía por comuneros y le sorprendió que se dejaran ver en aquel momento, cuando todos estaban siendo fusilados. Los dos artistas condenaban «las drásticas medidas utilizadas para reprimir» a los comuneros, le dijo Tiburce a su madre. «A mí me parece que están locos —le escribió Cornélie a Berthe—. ¿A ti no?». Su hija no respondió. Cornélie creía que los dos pintores aún no habían visitado la casa de los Morisot en Passy porque les daba vergüenza, pero también era cierto, como le confesó a Berthe, que ella no estaba allí.

Francia entró en un periodo de evaluación profunda que duraría décadas. La magnitud de las catástrofes que habían asolado primero a su ejército y luego a su sistema político y a muchas de las instituciones de la capital era tan grande que se necesitaban explicaciones profundas. Se repartieron culpas, no solo en el ámbito político, sino también en domicilios particulares y lugares de reunión comunitarios, en todos los estratos de la sociedad. Flaubert, que volvió a la ciudad para trabajar en la Biblioteca Nacional unos días después de la Semana Sangrienta, le dijo a George Sand que podía oler los cadáveres. Pero respirar un aire tan viciado, añadía, «me repugnó menos que los miasmas de egoísmo que exhalaban todas

las bocas. Ver las ruinas no es nada en comparación con la inmensa estupidez parisina».

Al igual que Cornélie, muchos no dudaban de quién era el responsable. Sin embargo, para Berthe y Édouard nada estaba claro. Los dos tenían un pie en ambos bandos. Los dos provenían de familias adineradas cuyos intereses chocaban con la izquierda radical y, aun así, eran republicanos, simpatizaban con los radicales que habían luchado contra el autoritarismo de Napoleón III, lamentaban la rendición ante Prusia y, simplemente, querían algo mejor. Pero la debacle que acababa de acontecer no podía ser subsanada ni ignorada. Era un nuevo prisma a través del cual habría que verlo todo a partir de entonces, y no permitía hacerse ilusiones.

Probablemente animado por su encuentro con Tiburce, Édouard se sentó a escribirle a Berthe, que seguía con Edma en Cherburgo. Era el 10 de junio. Aquella era la primera comunicación que mantenían desde hacía muchas semanas, y sin duda desde el caos. Édouard le contó que había intentado verla en Saint-Germain-en-Laye antes de partir hacia la costa, pero que aquel día había salido. También reconoció que tenía pensado ir a visitar a sus padres, pero que aún no lo había hecho. ¿Era porque sabía que estarían en desacuerdo o simplemente se sentía abrumado mientras intentaba encarrilar de nuevo su vida? «Estamos todos al borde de la ruina —escribió—. Tendremos que arrimar el hombro».

Édouard no era de los que se regodeaban en las calamidades y, como de costumbre, terminó con una nota positiva. Quería que Berthe supiera que la echaba de menos y le imploró que volviera a París, a la vida. «Espero, mademoiselle, que no te quedes mucho tiempo en Cherburgo. Todo el mundo está regresando a París; además, es imposible vivir en otro sitio».

CUARTA PARTE

El nacimiento del impresionismo

16
UNA NUEVA FORMA DE PINTAR

La imagen más impactante que surgió de la Comuna, y de la Semana Sangrienta en particular, no fue un cuadro de uno de los futuros impresionistas, sino una acuarela de James Tissot. Se trataba del retratista de sociedad que, durante el asedio, había disgustado a Degas al dibujar el cadáver de su amigo Joseph Cuvelier mientras luchaban en la batalla de Malmaison. Tissot se había unido a la Comuna, aunque más para protegerse que por convicción política. Trabajó como camillero durante la Semana Sangrienta y en ese angustioso papel fue testigo presencial de una oleada de ejecuciones sumarias. La acuarela está dominada por una gran fortificación de ladrillos, recortada para que no veamos la parte superior. Sí que vemos un borde vertical de la muralla y, a su derecha, una franja verde: el bois de Boulogne. Al pie de la muralla, trece cadáveres yacen grotescamente en el suelo. En un detalle que podría haberse inspirado directamente en Goya, al que le encantaba dibujar cuerpos cayendo, se muestra a un hombre precipitándose de cabeza hacia el mismo destino innoble que los cuerpos que ya están en el suelo. Casi todos tienen la camisa manchada de rojo. Son los cuerpos de los comuneros ejecutados.

Al igual que había dibujado el cadáver de Cuvelier, Tissot hizo un boceto de la escena allí mismo. En su estudio, lo convirtió en una pequeña acuarela. Asimismo, escribió debajo del título: «Notas tomadas durante la ejecución de los guardias nacionales que tuvo lugar en la Comuna el 29 de mayo de 1871». «Caen como una muñeca de trapo —decía— y vemos al sargento apresurándose a descerrajar el tiro de gracia». Tras observar desde lejos, Tissot

inspeccionó el escenario de las ejecuciones, que se repitieron al día siguiente: «Hay muy poca sangre en el lugar donde fueron ejecutados, pero muchos fragmentos de cerebro a consecuencia del tiro de gracia en la oreja».

La Comuna produjo muchas fotografías de barricadas y cuerpos en ataúdes, pero la acuarela de Tissot, que se encuentra en manos privadas y es poco conocida, es una de las pocas representaciones artísticas contemporáneas de los sucesos de la Semana Sangrienta. Aquellos acontecimientos llevaban aparejada demasiada vergüenza, incluso para los artistas deseosos de contar la verdad.

Los edificios que habían ardido durante semanas —y que seguirían en ruinas durante años— se convirtieron en el tema favorito de los artistas que querían cosechar admiradores en los salones, entre ellos Ernest Meissonier. *Las ruinas del palacio de las Tullerías*, su cuadro más ambicioso sobre las repercusiones de la Comuna, pretendía ser una advertencia contra la revolución y el «gobierno de la turba». El Salón de 1872 incluyó unas noventa obras que versaban sobre los hechos del año anterior, pero los artistas estaban más interesados en representar la guerra con Prusia, un enemigo identificable, que el fiasco fratricida de la Semana Sangrienta. Sus representaciones del heroísmo de ciertos soldados y de pequeños grupos de tropas atrincheradas en reductos improvisados formaban parte de un intento generalizado por, según dijo Bertrand Trillier, «transmutar la derrota en una victoria moral».

La mayoría de los artistas que vivieron la Comuna o regresaron a París inmediatamente después mostraban poco interés en generar propaganda o retórica. Estaban enfadados y algunos querían dar testimonio. Pero a medida que pasaban las semanas, y luego los meses, y se iba conociendo el alcance de lo ocurrido, su creatividad se disparó. Artistas más longevos como Moreau, Puvis, Gustave Doré y Carpeaux redujeron su producción al mínimo y la poca obra que creaban tendía a ser más pequeña y con una paleta más tenue. Algunos artistas optaron por la soledad y otros abandonaron París por completo. Muchos se sentían abrumados y deprimidos. Decían que siempre estaban cansados y querían que los dejaran en paz. Flaubert, en una carta escrita a su hermana Caroline transcurrido

más de un año desde el derrumbe de la Comuna, afirmaba: «En París, me enteré de que varias personas (entre ellas el pintor Gustave Moreau) estaban aquejadas de la misma enfermedad que yo, esto es, la incapacidad para soportar a las multitudes; al parecer, es una aflicción común después de nuestras catástrofes».

Algunos se consolaban con la naturaleza y el trabajo. Jean-François Millet, que al principio de la guerra había huido a su aldea natal, situada cerca de Cherburgo, ofreció consejo a un amigo pintor de Barbizon: «Disfruta […] tanto como puedas de las cosas naturales, porque siempre hay algo relevante allí. Para ponerme a trabajar, yo me esfuerzo por desterrar de mi mente (aunque no acabo de conseguirlo) todos esos horrores, contra los que no puedo hacer nada».

A pesar de haberse enfrentado al *establishment* conservador antes de la guerra, los artistas del círculo de Manet parecían sentir lo mismo que Millet. Muy pocos intentaron describir los acontecimientos de 1870 y 1871. Lo que hizo Tissot después de terminar su acuarela de las ejecuciones fue revelador. Recobrándose de los espasmos de una clase política maléfica, abandonó París en cuanto la Comuna fue aplastada y convirtió Londres en su hogar a largo plazo.

Monet, por su parte, había pasado apuros durante su estancia en Inglaterra. «A Inglaterra no le interesaban nuestros cuadros», escribió, un sentimiento del que se hizo eco Pissarro. «Solo en el extranjero —protestó— siente uno lo hermosa, grande y hospitalaria que es Francia. ¡Qué diferencia con Londres! Aquí uno solo percibe desprecio, indiferencia e incluso grosería […]. Mi pintura no cuaja en absoluto». Mientras tanto, Duret había informado a Pissarro de la situación que se vivía en París. «El temor y la consternación siguen impregnándolo todo —escribió—. Jamás se ha visto nada igual […]. Solo tengo un deseo y es irme». E hizo justamente eso: salió de Francia con Cernuschi para emprender un largo viaje por Asia. Sin embargo, Pissarro, que finalmente se había casado con Julie (en contra de los deseos de su madre), ansiaba regresar lo antes posible

a su casa de Louveciennes, que los alemanes habían ocupado y destrozado. «Lo he perdido todo —se lamentaba tras recibir la noticia de la destrucción de su propiedad—. Me quedan unos cuarenta cuadros de un total de mil quinientos». Algunos habían sido utilizados como felpudo y otros habían sido robados por los aldeanos. «Ahora solo tengo una cama rota, sin colchón ni somier. Tampoco tengo vajilla ni utensilios de cocina […]. Es lamentable». Volvió en junio para intentar empezar de nuevo y con la plena esperanza de que Francia «recupere su supremacía».

Monet no tenía tanta prisa por regresar. A principios de junio, tras enterarse de la muerte de su padre, llevó a Camille y a su joven hijo Jean a Holanda, donde pintó molinos de viento y vistas de Ámsterdam y Zaandam y adquirió sus primeros grabados japoneses. Tardó casi seis meses en volver a Francia y se instaló en un estudio en el número 8 de la rue de l'Isley, cerca de la gare Saint-Lazare y a poca distancia de la casa de Manet en la rue de Saint-Pétersbourg. Mantuvo el estudio hasta 1874, pero a finales de 1871 trasladó a su familia a Argenteuil, situado a orillas del Sena y al noroeste de París. La ciudad se había visto muy afectada por la guerra, pero estaba en plena reconstrucción y se había convertido en un destino para la navegación recreativa. Manet lo ayudó a conseguir una casa de alquiler de un propietario de la zona. La finca, situada cerca de la estación de tren, contaba con un gran estudio y vistas al Sena. Lleno de optimismo, Monet estaba siendo sumamente productivo. Se sentía atraído por la industria y el tráfico de la ciudad y por las actividades de ocio de locales y visitantes, los cuales parecían deseosos de volver a la normalidad tras una terrible convulsión. Un puente de madera que los soldados franceses habían quemado durante la retirada de septiembre de 1871 estaba siendo reconstruido. Monet lo pintó y más tarde vendió el cuadro a Manet.

Alfred Sisley fue a visitar a Monet y empezó a pintar algunos de aquellos motivos. Sisley era ciudadano británico, pero se había quedado en Francia durante la guerra. Su padre se dedicaba al negocio de la seda, pero su empresa quebró como consecuencia del conflicto y falleció poco después, lo cual obligaba a Sisley a mantenerse a sí mismo, además de a su mujer y a sus dos hijos

pequeños. Entretanto, Renoir había vuelto al centro de París y había ocupado un estudio situado cerca de la casa saqueada de Thiers en la place Saint-Georges. Visitaba con frecuencia a Monet en Argenteuil. Cuando podían, el grupo volvía a reunirse en el café Guerbois. Pero padres y madres habían muerto, algunos amigos habían muerto, habían nacido nuevos bebés y la vertiente social de la vida no era la misma que antes. Hacían cada vez más hincapié en el trabajo y pintaban continuamente.

Para Courbet, las cosas eran radicalmente distintas. Su madre había muerto en junio y, cuatro días después, fue denunciado y detenido por la destrucción de la columna Vendôme. Tras varias semanas confinado en la Conciergerie, fue enviado a la prisión de Mazas, donde defendió su inocencia y aseguró haberla demostrado. Ni siquiera formaba parte del comité cuando se tomó la decisión de derribar la columna. Además, había preservado los relieves escultóricos. «No tengo nada que reprocharme», dijo. Pero las pruebas fueron ignoradas y lo condenaron a seis meses de cárcel y a pagar una multa de quinientos francos. Desconcertado por que el juez creyera que podía abonar semejante suma («Pensaban que era rico, una idea muy extendida. Debo de parecer rico porque estoy gordo»), tenía el suficiente discernimiento como para comprender la inevitabilidad de alguna forma de castigo. «Los conozco y sé lo ofendidos que están por el desprecio que les demostramos con nuestra acción en París», escribió.

Durante la segunda mitad de 1871, Courbet, sometido a una gran tensión, vio cómo se deterioraba su salud y, tras cumplir tres semanas en la cárcel de Sainte-Pélagie, adonde había sido trasladado tras su condena, fue puesto en libertad condicional y atendido en una clínica de Neuilly. A principios del nuevo año, recibió la visita de Monet y Eugène Boudin, su viejo mentor. En aquel momento era arriesgado tener tratos con Courbet, así que el hecho de que Monet quisiera visitarlo habiendo regresado hacía tan poco a Francia decía mucho de su simpatía política hacia Courbet y de su compasión por un viejo seguidor y mentor.

Édouard sufrió una depresión tras los sucesos de 1870 y 1871. Zonas enteras de París —la gran metrópolis con la que tanto se identificaba— habían quedado reducidas a escombros o habían sido destruidas por el fuego. El hedor flotaba en el aire desde hacía meses. Antes, su ciudad se había visto asediada durante un largo invierno y había soportado enfermedades graves, frío, hambre y miedo. Lo invadía la ansiedad por sí mismo, pero también por su familia y sus amigos. Se había sentido impotente. Sus dos hermanos menores estaban igual de consternados y los tres compartían el mismo punto de vista político. Pero ¿qué significaba tener «convicciones» políticas después de semejante fiasco? La república que los tres anhelaban se había materializado, pero ¿a qué precio? Y, siendo realistas, ¿qué perspectivas tenían ahora? Porque, sin duda, estaba teniendo lugar una reacción. El estatus de Francia como república era extremadamente precario.

Édouard no había perdido sus convicciones republicanas. Lo que sí parecía haber perdido, al menos temporalmente, era su fe en una esfera pública clara. Ya no era posible dar credibilidad a los discursos políticos. Pasarían décadas hasta que alguien tuviese alguna perspectiva fidedigna de lo ocurrido y puede que quienes lo habían vivido no lo consiguieran nunca.

El mero hecho de pensar en las pérdidas era desmoralizador. La muerte de Bazille fue especialmente devastadora. El joven pintor había sido el acólito más devoto de Édouard. De todos los nuevos pintores, era el más ardiente en su deseo de reformar el *establishment* artístico de Francia. Sin embargo, sus amigos y familiares no habían tenido la oportunidad de llorarlo adecuadamente. Solo entonces, meses después de la muerte de Bazille, Édouard pudo procesar todo lo sucedido. Como una rueda de molino moviendo agua, su mente no dejaba de darles vueltas a los hechos de la Semana Sangrienta. La actuación del ejército de Versalles había sido desmedida y el culpable indudablemente era Thiers. Cuanto más pensaba Édouard en ello, más se indignaba. Pero los comuneros también se habían comportado como locos. En su opinión, su experimento improvisado había constituido una debacle; era una invitación al desastre. La conducta de Courbet no

había sido tan atroz como la de otros líderes comuneros, pero, en muchos sentidos, su optimismo ingenuo y su bravuconería personificaban sus errores. A raíz de la Semana Sangrienta, escribió, Courbet se había «comportado como un cobarde», intentando salvar el pellejo al distanciarse de la Comuna. «Ahora mismo no es digno del menor interés», escribió. Pero esa crítica a Courbet solo encubría su propia impotencia.

No poder canalizar sus sentimientos encontrados solo acrecentó el malestar de Édouard. En julio fue a Versalles para intentar pintar a Gambetta, según él, el único hombre capaz que tenían. Pero el político estaba demasiado ocupado para su viejo amigo y Édouard volvió al estudio sin saber cuál era la mejor manera de proceder. Su expresión favorita en aquellos días era *«totalement sincère»*. Ya no le apetecía utilizar la ironía y la picardía que habían sustentado sus mejores cuadros de la década de 1860: las citas a los maestros antiguos, el guiño afectuoso a España, los trajes y el travestismo. Quería lanzar mensajes claros, presentar hechos. Pero, durante casi un año, apenas pintó nada. Ya no se sentía digno de tener alumnos o acólitos. No volvería seriamente a la pintura hasta la primavera de 1872.

Cuando lo hizo, sintió el impulso de exponer la fealdad de las acciones del ejército durante la Semana Sangrienta. Por un tiempo barajó la idea de pintar un cuadro histórico al estilo de *La ejecución del emperador Maximiliano*. Quería reactivar el entusiasmo y la energía que lo habían invadido durante el año que pasó trabajando en esa serie de pinturas destinadas a exponer la locura y la falta de escrúpulos de Napoleón III. Sin embargo, no estaba seguro de qué pintar. Sentía una especie de parálisis moral.

Antaño, cuando abordó su campaña maximiliana, se decía que el régimen imperial de Napoleón III había aprobado leyes de censura más laxas que permitían una mayor libertad de expresión, y es posible que hasta propiciaran su desaparición. No obstante, al final, los trabajos de Édouard habían sido censurados y apenas los había visto nadie. Ahora, tras la caída de la Comuna, tres de las cuatro versiones pintadas de *Maximiliano* seguían con él en el estudio como un recordatorio constante. Si pintaba sobre la Semana Sangrienta,

era probable que también fuera ignorado; a buen seguro, se interpretaría como un ataque directo a Thiers. Esa idea le atraía, pero sabía que estaría jugando con fuego. No podía permitirse que lo vieran apoyando a la Comuna. El ambiente en París y en Francia en general seguía agitado y el Gobierno no estaba de humor para perdonar. Los comuneros y sus simpatizantes seguían siendo juzgados y muchos languidecían en la cárcel. Otros fueron deportados a Nueva Caledonia. Además, tenía que pensar en su círculo social. ¿Qué opinaría la familia de Berthe? Ellos apoyaban a Thiers. Tiburce, el hermano de Berthe, había participado en su cruzada vengativa…

Últimamente, Édouard se había aficionado a la litografía y antes de que acabara el año realizó una fantástica que llevaba por título *Guerra civil (Escena de la Comuna de París)*. Para crear una litografía, se dibuja sobre una piedra humedecida con un lápiz graso. Para Édouard, la superficie de la piedra era seductora, ya que captaba los movimientos de su mano con la misma inmediatez que el dibujo. *Guerra civil* representaba a un comunero muerto junto a una barricada de piedras parcialmente reducida a escombros. Dignificado en la muerte, el soldado domina la composición. Manet lo muestra en la misma pose en escorzo que el diestro de *Torero muerto*, el deslumbrante cuadro que presentó con éxito al Salón de 1864, cuando todavía formaba parte de una composición taurina mayor. *Guerra civil* podría haber sido traducido a algo más grande, pero Édouard sabía que una versión pictórica de un tema como aquel solo le traería problemas con la censura, así que lo dejó como litografía.

También trabajó en otra litografía, *La barricada*, que muestra a un pelotón de fusilamiento con uniforme del ejército disparando a un grupo de comuneros desesperados. La composición está sacada directamente de *La ejecución del emperador Maximiliano*, cuyas figuras han sido trasladadas de México a una esquina de París durante la Semana Sangrienta. Édouard simplemente trazó el contorno de las figuras a partir de su litografía maximiliana, hizo un dibujo a tinta retocado con acuarela en la otra cara de la hoja y, finalmente, creó la litografía.

Mientras tanto, debía elegir algo para el Salón de 1872. Como no tenía nada nuevo, recurrió a un cuadro terminado en 1864, ocho años antes. Se trataba de *Batalla del Kearsarge y el Alabama*, su deslumbrante representación de una batalla naval de la guerra civil estadounidense. Manet acababa de vender el cuadro a Durand-Ruel, pero cuando el jurado lo aceptó, el comerciante accedió a que se expusiera en el Salón. Ninguna de las críticas de ese año señalaba algo que, al volver la vista atrás, resulta llamativo: el cuadro de Manet plasmaba una batalla de una guerra civil en una ciudad que acababa de vivir su propia guerra civil.

Berthe también tardó en volver a reactivarse tras los sucesos de 1870 y 1871. Su determinación no la había abandonado, pero estaba cansada y aturdida, y su salud aún era frágil. Ahora tenía la misma edad que Edma cuando se casó con Adolphe Pontillon y dejó de pintar. La gente solía decir que, de las dos hermanas, Edma probablemente fuese la más dotada. En aquel momento era madre de dos hijos y posar para Berthe era todo lo que podía implicarse en la pintura. La necesidad de Berthe era más acuciante. Tras superar un gran trauma, había llegado a comprender que solo el acto de pintar podía disipar o diluir lo que ella denominaba «mis días de melancolía, mis días negros». Negándose a ser conocida como una «dama *amateur*» o como la prometedora protegida de un artista consagrado, estaba decidida a hacer realidad su decisión del 23 de marzo de 1871, expresada en una carta a Edma: «Ya no quiero trabajar solo por trabajar».

Así que, poco a poco, al igual que Édouard, volvió a crear arte. Al principio, estando en Cherburgo con Edma, trabajó en varias acuarelas, intentando adentrarse en un nuevo lenguaje de ligereza y evanescencia, un lenguaje basado en la observación minuciosa, desprovisto de retórica o histeria. Luego hizo un retrato al pastel de Edma, vestida de negro y sentada en un sofá tapizado, el mismo sofá con flores rosas y hojas azules que había pintado antes de la guerra en *Las hermanas*. En el nuevo retrato, Edma mira fijamente al espectador —a Berthe— con unos ojos oscuros e imperturbables.

En esa época de tumulto político, Berthe se sentía cada vez más atraída por los artistas franceses del siglo XVIII. A aquellos creadores del rococó les gustaba trabajar tanto al pastel como al óleo para representar escenas de intimidad, juventud y feminidad. Adoptaron la felicidad y la elegancia de maneras que atraían mucho a Morisot. Léon Riesener, especialista en dibujos al pastel, había dado a conocer sus obras a Berthe y a su hija Rosalie en la década de 1860. Berthe visitaba a menudo la casa de los Riesener a orillas del Sena, frente al quai d'Orsay, donde Léon había instalado seis tapices de una serie de François Boucher, el primer pintor del rey Luis XV.

La Revolución francesa había cambiado para siempre la forma en que se veía a los pintores del rococó. Por tanto, fue una extraña coincidencia histórica que el 15 de marzo de 1870, en vísperas del Año Terrible, cientos de obras de Antoine Watteau, un legado de Louis La Caze, fueran expuestas en el Louvre. A Berthe le encantaba la capacidad de Watteau para transmitir una especie de reticencia y quietud (como en sus representaciones del Pierrot) en el corazón de escenas vívidas de revoloteante animación, en estaciones y momentos del día que siempre parecían en transición, estados umbral. Sus cuadros evocaban brillantes sensaciones de pérdida inminente. Despertaban algo muy fuerte en ella y la inspiraron a intentar algo parecido. También le encantaba Jean-Honoré Fragonard, con cuya finura, ingenio y encanto sería comparada su obra a lo largo de los años. Y se fijaba mucho en Boucher, Jean-Étienne Liotard y Rosalba Carriera. Esos cuadros rococós poseían una escala modesta y estaban hechos para interiores domésticos, no para palacios, iglesias y grandes salas de exposiciones. Todo ello atraía profundamente a Berthe, que estaba cansada de las grandes declaraciones públicas de los hombres.

En los meses posteriores, Berthe retomó paulatinamente la pintura al óleo. Sentía que necesitaba el estímulo de otros artistas, el ajetreo de la vida en el estudio, así que se puso en contacto con Aimé Millet, un escultor con el que había estudiado diez años antes, y por un tiempo se convirtió en una habitual de su taller. Había decidido adoptar un perfil profesional, pero su coraje entraba en constante

contradicción con sus dudas. ¿A quién quería engañar? ¿Era tan buena como Manet? ¿Podía dibujar como Degas? No tenía ninguna razón clara para pensar así y a veces eso la enfurecía. Cuando empezó un cuadro nuevo en 1871, se quejó a Edma de que compositivamente parecía un Manet. «Soy consciente de ello y me molesta», zanjó. En otra ocasión, cuando contrató a una modelo, se descubrió visualizando cómo la pintaría Manet. «A consecuencia de ello —escribió—, mi intento me pareció menos atractivo».

En ese periodo crucial, Cornélie lo observaba todo con creciente preocupación. Había visto a Berthe sufrir las privaciones del asedio mientras su propia salud se deterioraba. Ahora, el padre de Berthe tenía problemas de corazón y consultaron a varios médicos, ansiando mensajes tranquilizadores que nunca llegaron. El panorama era poco halagüeño. Enfrentarse a la mortalidad de su marido hizo que Cornélie se preocupara más por buscarle marido a Berthe para que tuviera la seguridad de una familia propia. Se había perdido un año. Mientras tanto, las hermanas de Berthe estaban ocupadas engendrando bebés; Edma dio a luz a una niña la víspera de la Nochebuena de 1871 e Yves tuvo un niño al año siguiente. Lo que frustraba a Cornélie cuando se fijaba en Berthe era la falta de apremio. Sabía que a una mujer soltera se la consideraba un «excedente» en la sociedad francesa. No había cumplido con su deber como mujer, por lo que se suponía, sin darle muchas más vueltas, que debía de tener algún problema. Y, si no era algo biológico, tenía que ser vanidad. O terquedad. O delirio. Por ejemplo, una mujer así podía estar bajo el hechizo de alguien inalcanzable. ¿O tal vez pensaba que podía llegar a ser una gran artista? Especulaciones como aquella podían despertar lástima y eso era algo que Cornélie no podía soportar. Podía ver la presión a la que Berthe se sometía a sí misma, pero se sentía obligada a tratar sus ambiciones artísticas con escepticismo. «Debemos considerar —le escribió a Edma— que en unos pocos años [Berthe] estará más sola, tendrá menos lazos que ahora; su juventud se marchitará y de los amigos que se supone que tiene ahora solo quedarán unos pocos».

Toda Francia acababa de vivir una catástrofe. Había sido un año de terribles delirios. Muchos de los más descaradamente ilusos, según Cornélie, eran los mismos artistas que ejercían influencia sobre Berthe. Ya era hora de que su hija despertara, afrontara la realidad y pusiera fin a quimeras autocomplacientes. Los sueños de éxito artístico estaban muy bien, pero Berthe «debía cuidarse de ceder a otra ilusión más —escribió Cornélie—, de renunciar a la sustancia por la sombra». Lo que Cornélie deseaba profundamente era que Berthe dejara atrás «toda esa agitación de fantasía y sentimiento» y dirigiera «su barco de forma juiciosa y con cautela [...]. Porque, cuando una ha arruinado su vida más allá de lo excusable —añadía—, lo único que ansía es culpar a otros».

Los consejos de Cornélie no se detuvieron ahí. Quería ser sincera y contundente si era necesario, así que cuando Berthe volvió a Passy tras su estancia en Cherburgo le dijo a las claras que no creía en su talento. Berthe, le contó a Edma, «no tiene el tipo de talento que posee valor comercial y obtiene reconocimiento; nunca venderá nada con su estilo actual y es incapaz de pintar de otra manera». Y, lo que era aún peor, cada vez que su hija recibía cumplidos de otros artistas, se le subía a la cabeza. ¿Eran verdaderamente sinceros esos artistas? «Puvis le ha dicho que su trabajo tiene tal sutileza y distinción que hace que los demás se sientan miserables, y que él regresaba a casa disgustado consigo mismo. Francamente, ¿tan buena es? —se preguntaba Cornélie—. ¿Alguien daría siquiera veinte francos por una de esas cosas?».

Berthe se defendía meritoriamente de las dudas de su madre y a veces casi la divertían. Su respuesta, simplemente, fue no cejar en el empeño. Poco a poco, las cosas empezaron a cambiar en su favor. Su retrato al pastel de Edma embarazada fue aceptado por el Salón de 1872, el primero que se celebraba desde la guerra. Es cierto que el jurado no aceptó ninguno de sus cuadros recientes, pero, en lugar de mermar su confianza, el rechazo solo reforzó la opinión de Berthe sobre las deficiencias del Salón.

Aislada y debilitada en el seno de Europa, la Francia posterior al Año Terrible seguía siendo en teoría una república, pero podía acabar convertida en cualquier cosa. Su destino estaba en juego. Aún había soldados alemanes en territorio francés. La nación recientemente unificada había desplazado a Francia como la primera potencia europea y la más poblada. Napoleón III seguía vivo y en el exilio. Tenía sus partidarios, pero estaba terriblemente enfermo y aún lo envolvían el olor acre y la vergüenza de la derrota militar. Era posible un renacimiento bonapartista, pero era la opción menos probable. En las elecciones celebradas inmediatamente después del asedio, los monárquicos habían obtenido la mayoría en la Asamblea, pero no estaba claro qué tipo de mandato tenían. ¿El pueblo francés estaba mostrando su apoyo a una restauración borbónica o a una monarquía constitucional con un orleanista supervisando una asamblea electa? ¿O habían votado simplemente por la paz y la estabilidad tras casi un año de caos y derramamiento de sangre? Las elecciones parciales del verano de 1871 propiciaron un giro hacia los republicanos (y el regreso de Léon Gambetta a la Asamblea), lo cual indicaba esto último. Los resultados eran un problema para los conservadores e imprimieron urgencia a las maquinaciones de los diversos monárquicos. Les preocupaba perder la oportunidad de conseguir una restauración si no actuaban con rapidez.

Fue un periodo muy tenso. Y, con ese estilo típicamente francés, algunas de las luchas más apasionadas giraron en torno a los símbolos. El conde borbónico de Chambord tenía la esperanza de ser restituido al trono como Enrique V y dio a entender que estaba dispuesto a considerar una monarquía constitucional, pero quería que la bandera blanca sustituyera a la enseña nacional de Francia. La tricolor era demasiado divisiva, declaró; representaba la revolución y debía abandonarse si la nación francesa y la monarquía habían de estar realmente unidas. Pero, después de todo lo sucedido, la insistencia del conde fue interpretada como fanática y desfasada, incluso por los simpatizantes de la causa borbónica. Para contrarrestar el envite monárquico, la izquierda intentó elevar la tricolor como símbolo de unidad. Mientras tanto, la inercia permitió a Thiers, que ahora tenía setenta y cuatro años, continuar como jefe

de Gobierno. Puede que él fuese partidario de una monarquía constitucional, pero, siempre pragmático, sabía que los monárquicos estaban divididos y que, en general, todo el mundo quería estabilidad. Eso significaba mantener una república, la opción menos divisoria. La Asamblea lo nombró presidente y la frágil república resistió, al menos por el momento. «La república será conservadora o no será», afirmó.

Por supuesto, la república de Thiers no se parecía en nada a la que anhelaba Manet. Y como no era ni mucho menos el único, la vía intermedia de Thiers iba camino de tener problemas. El regreso triunfal de Gambetta había despertado las esperanzas de los republicanos más progresistas. Durante un tiempo, Thiers dejó que los monárquicos, cada vez más agitados, creyeran que él podía representar el inicio de una restauración completa. Pero cuando a finales de 1872, haciendo frente a las maniobras monárquicas, se declaró inequívocamente favorable a que Francia fuese una república, los conservadores perdieron la paciencia y aprobaron leyes que le restaron poder. En pocos meses, forzaron su dimisión y el 24 de mayo de 1873, el mariscal MacMahon, católico estricto y legitimista, sustituyó a Thiers como presidente.

En ese momento, la república parecía estar tocando a su fin. En enero de 1873, Napoleón III falleció en Chislehurst, Inglaterra, lo cual permitió a treinta diputados bonapartistas de la Asamblea cooperar con los monárquicos en su lucha contra los republicanos. De repente, los monárquicos parecían tener el camino despejado. MacMahon estaba convencido de la necesidad de purgar al Gobierno de republicanos, a los que equiparaba con los revolucionarios. En la sociedad francesa en general, instituyó lo que él llamó «el restablecimiento del orden moral».

A medida que las esperanzas de los monárquicos se desvanecían, la Iglesia católica también gozaba de una llamativa reactivación. La Asamblea Nacional aprobó el proyecto de una nueva basílica para París. Concebido como un acto colectivo de expiación, el Sacré-Coeur se elevaría en lo alto de Montmartre, justo encima de donde

habían despegado los globos de Nadar y había estallado la insurrección de los radicales. Las excavaciones comenzaron a principios de mayo de 1874, el mes en que dimitió Thiers. La inspiración original para la basílica fue un discurso pronunciado por el obispo Fournier el día en que se proclamó la Tercera República, después de Sedán y antes del asedio prusiano. Fournier había interpretado la repentina caída del ejército francés como un castigo divino por un «siglo de decadencia moral». (Esto implicaba que los problemas no habían empezado con el Segundo Imperio, sino con la Revolución francesa original).

Sin embargo, el foco de la penitencia que la basílica pretendía encarnar se desplazó gradualmente de la decadencia moral de la sociedad francesa a los despreciables excesos de la Comuna. En 1872, el sucesor del arzobispo Darboy afirmó haber tenido una visión mientras subía al Butte Montmartre. Las nubes se dispersaron y se dio cuenta de que era allí, «donde los mártires» habían caído (se refería a Lecomte y Clément-Thomas, los generales asesinados), donde debía construirse una nueva iglesia. Y cuando la Asamblea votó a favor de proceder a la construcción, los legisladores especificaron que su propósito era «expiar los crímenes de la Comuna». La construcción del Sacré-Coeur era una especie de nota moral que acompañó a todos los acontecimientos políticos y culturales que tuvieron lugar en París en años posteriores.

Así pues, la primera exposición impresionista cobró forma en ese tenso contexto político: la inminente muerte de la república, la probable restauración de la monarquía y un renacimiento del catolicismo conservador.

Un *establishment* artístico que había sido supervisado tan recientemente por Gustave Courbet no tenía menos ganas que la Asamblea de reafirmar sus credenciales conservadoras. Los llamamientos públicos a renovar el arte francés, a evitar experimentos radicales, a volver a comprometerse con temas patrióticos y a encontrar de nuevo el valor de la tradición eran cada vez más ruidosos. Los detractores del *establishment*, los líderes de la

Academia y los jueces del Salón se propusieron defender las variantes nobles y edificantes de arte que podían ayudar a eliminar la mácula del año anterior. «El arte —escribió el crítico A. Delzant en una reseña del Salón de 1872— debe producir obras viriles y grandiosas, dignas de la tarea que tenemos ante nosotros». Los comentaristas conservadores se retrotraían a épocas más gloriosas de la historia del arte francés y se preguntaban en textos impresos por qué ya no quedaban artistas del calibre de Ingres y Delacroix y, antes que ellos, Jacques-Louis David y Poussin, maestros que querían representar acontecimientos históricos y abordar temas bíblicos, que podían ayudar a elevar la moral y modelar el destino nacional de Francia.

En ese clima reaccionario, los pintores que se atrevían a romper con las ideas conservadoras de excelencia artística eran inevitablemente sospechosos de subversión política. Thiers había nombrado al viejo crítico de arte Charles Blanc director de Bellas Artes del Gobierno, y este procedió a tomar medidas drásticas contra el crucial asunto de la elección del jurado para el Salón anual. Todos los logros de los últimos años de la década anterior quedaron anulados. Ya no podría votar todo el mundo, tan solo artistas que anteriormente hubieran recibido medallas y otros honores. El experimento de antes de la guerra con un sufragio más amplio había sido un desastre, afirmaba el pintor conservador Alexandre Cabanel. «Es como en política. Lo convierte todo en un caos».

La noticia de las decisiones de Blanc causó una protesta inmediata de los artistas. Casi noventa, entre ellos Corot, Daubigny y Manet, firmaron una petición que fue remitida a Thiers, pero Blanc no dio su brazo a torcer. Cuando trascendió la composición del jurado, que, en efecto, era profundamente conservador, Manet encabezó una nueva ronda de protestas. Lamentando abiertamente que los criterios de Blanc impidieran que los artistas más jóvenes y marginados expusieran en el Salón, propuso organizar un nuevo Salon des Refusés y a su llamamiento se sumaron algunos críticos de la prensa republicana.

Pero, para Manet y sus antiguos seguidores, la reacción del Gobierno contra Courbet fue a la vez instructiva y alarmante. La

posición de este en el consejo dirigente de la Comuna y sus declaraciones durante el asedio significaban que, para la ciudadanía, era el responsable del derribo de la columna Vendôme. Era casi milagroso que no hubiera sido ejecutado durante la Semana Sangrienta o inmediatamente después. Y, sin embargo, siguió pagando un alto precio. Aunque ya había pasado nueve meses encarcelado y se le había impuesto una multa de quinientos francos, la cuestión estalló de nuevo y en 1873 MacMahon lo condenó a pagar los gastos de reconstrucción de la columna. Al no poder permitírselo, tuvo que exiliarse en Suiza.

La pregunta más candente para los artistas franceses más originales antes de la guerra civil seguía siendo la más candente después de ella: ¿había que romper con el Salón o permanecer en él para intentar cambiarlo desde dentro?

Antes de la guerra, Frédéric Bazille había impulsado abiertamente una exposición alternativa, una muestra pública de obras nuevas de todos los artistas inspirados por Manet, Courbet y Delacroix. Bazille había muerto y Courbet estaba en el exilio. Pero, para los artistas de la generación de Bazille, la cuestión fundamental no había desaparecido. Otros artistas se hicieron eco de sus llamamientos. No querían pasar por el aro del jurado conservador del Salón ni complacer a un *establishment* desacreditado solo para que se viera su trabajo. Querían hacer valer su libertad. Fascinados por la luz y embelesados por la vida moderna, querían rebelarse contra la carga heredada de una iconografía sombría y moribunda. Querían pintar lo que se sentía al estar al aire libre, despojados tanto del artificio del estudio como de las humillaciones del pasado, para sumergirse en una especie de presente perpetuo.

En la década de 1860, Manet había sido el líder manifiesto de los nuevos pintores y el barrio de Batignolles, su epicentro. Pero el grupo de Batignolles se había dispersado y desplazado a los suburbios, especialmente a Argenteuil y Pontoise. Los jóvenes pintores seguían reuniéndose en la ciudad, pero solían frecuentar el café de la Nouvelle Athènes en lugar del Guerbois. Y a medida que el grupo se convirtió más en una red o cooperativa, Manet se vio en cierto modo desplazado de su papel de líder. Desde sus atalayas en

la periferia de París, Monet, Renoir, Pissarro y Morisot se dedicaron a pintar a hedonistas a orillas del Sena, jardines de casas burguesas y a elegantes mujeres y niños disfrutando del tiempo libre. Pero no todo era sol y placer reconfortantes. La visión que tenían de la belleza los nuevos pintores era tímidamente moderna y no temían abordar temas más oscuros y complicados, sobre todo al pintar la ciudad. Los cuadros de Degas y Manet, en particular, estaban impregnados de indicios sobre las relaciones de clase y género. Pero los demás pintores también encontraron todo tipo de formas de plasmar las tensiones inherentes a una economía urbana que giraba en torno a la publicidad, el entretenimiento, el sexo y el espectáculo.

En general, Renoir, Monet, Sisley y Pissarro, así como Degas, Manet y Morisot, no solo estaban plasmando lo que veían a su alrededor, sino lo que anhelaban: una sociedad laica, abierta y democrática en la que la naturaleza, el comercio y la industria estaban librando una batalla provisional y en constante evolución por la armonía, en configuraciones que eran tan cambiantes e inestables como el clima. Lo crucial era que la obra de los nuevos pintores estaba arraigada en el aquí y el ahora en lugar de en mitologías trilladas, parábolas religiosas o leyendas de los antiguos. La sociedad que retrataban y la forma en que la pintaban —con trazos que parecían inacabados y capturaban la luz y las sensaciones de fugacidad— chocaban claramente con el programa de rejuvenecimiento nacional del *establishment* conservador, que exigía a los artistas que ejecutaran una visión moralista con un alto grado de acabado y una laboriosa muestra de destreza. En esa oposición cada vez más extrema, nació la vanguardia moderna.

Los acontecimientos recientes quedaron plasmados en la obra de los nuevos pintores de muchas maneras, pero sobre todo en el sentido de impermanencia que encarnaban sus cuadros. Como si fuese una respuesta instintiva a una sociedad en la que todo parecía disputado, estaban inusualmente atentos a captar fenómenos efímeros e inaprehensibles, no solo el efecto de la luz, sino también lo efímero de las relaciones sociales. Sus cuadros transmitían belleza y felicidad, pero al mismo tiempo, conscientemente o no, un sentimiento subyacente de fragilidad existencial. Lo que más les

importaba —aquello por lo que los alababan los críticos favorables (casi todos abiertamente republicanos)— era la sinceridad. Ese término se utilizaba mucho para indicar una especie de honestidad e integridad ante el motivo. Dicha honestidad, que entrañaba una renuncia al juicio, se interpretaba como un correctivo a la indulgencia subjetiva del Romanticismo y, lo que era más apremiante, a los delirios sentimentalistas e ideológicos de la esfera política.

17

BERTHE MORISOT CON UN RAMO DE VIOLETAS

En el periodo comprendido entre la caída de la Comuna y la primera exposición impresionista de 1874, parecía que Édouard deseaba pasar el máximo tiempo posible con Berthe y prestaba mucha atención a todo lo relacionado con ella. Se dio cuenta de que no solo estaba deprimida o aburrida, sino también profundamente inquieta. «No podría estar más triste —le había dicho Berthe a Edma—. Lo que veo más claro es que mi estado es insoportable se mire por donde se mire».

Las preguntas que la acuciaban antes de la guerra lo hacían aún con más fuerza después: «¿A quién quiero? ¿Con quién puedo contar?». La ayudaba y perjudicaba a la vez que Édouard estuviera siempre cerca. Si las turbulencias del año anterior los habían privado con demasiada frecuencia de la compañía del otro, la compenetración entre ellos había ido a más. Sus sufrimientos personales los habían unido. El hambre, el miedo y el aislamiento que habían soportado durante el asedio los diferenciaban de gran parte del grupo de personas que acabarían convirtiéndose en los impresionistas. Ambos habían tenido que afrontar discordias políticas en sus respectivas familias y divergencias de clase en su círculo social. La tensión había sido enorme. Tal como habían demostrado los acontecimientos, las creencias políticas no eran simple palabrería.

Édouard creía poder confiar en Berthe más que en ninguna otra persona. Tenían mucho de que hablar y mucho que intentar olvidar. Al principio, como por instinto, Édouard retomó su vieja costumbre de prodigarle expresiones de afecto. Por ejemplo, tras la Semana Sangrienta y antes de que Berthe regresara de Cherburgo, visitó a

sus padres en Passy y le preguntó a Cornélie si su hija volvería a París o «abandonaría a todos sus adoradores» porque había «encontrado a otros». Probablemente, Cornélie lo miró con desdén al oír semejante desfachatez, pero también sabía que a Édouard y Berthe los unía un afecto que había crecido misteriosamente.

Ahora que Berthe estaba de vuelta en París y pasaban más tiempo juntos, Édouard no pudo evitar fijarse en sus progresos artísticos. A menudo, Berthe le pedía su opinión, pero ya no era deferente. Sus pinceladas eran cada vez más sueltas y atrevidas y mejoró su concepción de la fugacidad de la luz. Estaba yendo en esa dirección más de lo que incluso él había osado nunca, más que Frans Hals, más que Delacroix, más incluso que Monet.

Al mismo tiempo, Édouard percibía la soledad de Berthe. A veces parecía envolverla una neblina y él quería disiparla o generar el calor suficiente para que se evaporara. Como siempre, Berthe era una compañía cautivadora, inteligente, sorprendente y sincera. Mucho más tarde, el poeta Henri de Régnier la describiría como «alta y esbelta, con unos modales y una mente sumamente distinguidos». Parecía «distante —escribió—, con una cautela que resultaba harto intimidatoria». Pero, por alguna razón, su frialdad «transmitía un encanto ante el que era imposible mostrar indiferencia». «Escuchaba más que hablaba y su naturaleza taciturna a veces causaba silencios incómodos en la conversación». La frialdad de Berthe seguía atrayendo intensamente a Édouard. Obedecía a una tristeza que siempre estaba ahí, deslizándose bajo el barniz social como una rata tras los zócalos.

En cierto sentido, ese estado de ánimo se convirtió en la condición de posibilidad de Berthe, un lugar psicológico en el que podía refugiarse y con el que se ponía a prueba al desarrollar su arte de intimidad y fugacidad. Más tarde, Paul Valéry observó que, para «disipar la melancolía», Berthe, de repente, podía ser «caprichosa». Era precisamente esa cualidad volátil la que Édouard había evocado antes de la guerra en *Reposo*, su retrato de Berthe en un sofá, con los llamativos motivos japoneses en la pared que se ve detrás. Pero lo que Berthe había revelado de sí misma era algo más que un carácter caprichoso: era una especie de alivio ante la posibilidad

circunstancial, una inquietud erótica, un interés dentro de la intimidad que atraía poderosamente a Édouard. Ahora sabía que era una mujer que quería saborear la vida (como había dicho ella misma), no verse recatadamente atrapada en el sofá de alguien tomando té, hablando en voz baja y diciendo las cosas correctas.

Tiempo después, la gente diría, sobre la serie de treinta cuadros que Claude Monet dedicó a la catedral de Ruán durante dos inviernos a principios de 1890, que lo que había pintado no era tanto el edificio en sí como el aire que lo envolvía. Monet representó la catedral treinta veces porque cambiaba incesantemente y quería documentar esas transformaciones. Una dinámica similar interviene en la serie de retratos que Édouard pintó de Berthe en los dos o tres años posteriores a la Semana Sangrienta. Son cuadros llenos de intimidad, la cual no es ni una temática ni un objeto, sino una zona, un umbral, una carga que anima el espacio psicológico entre dos sujetos. Nada de lo que uno quiera decir sobre la intimidad, nada de lo que realmente importa, es verificable. A posteriori, siempre se ve fagocitado por el rugido de la historia, pero no es menos real por ello. Y el arte es uno de los métodos inventados por los humanos para documentarlo y reavivarlo.

Las representaciones que Édouard hizo de Berthe están más impregnadas de lo desconocido e invisible que de cualquier cosa conocida. Manet las pintó todas rápidamente, y cuando las observamos, se percibe esa celeridad, como si fueran miradas reveladoras. Algo en ellas parece velado o codificado. Son traviesas. Captan emociones fugaces: amor, miedo, vacilación, tristeza, excitación y conciencia de la mortalidad. Todos esos sentimientos subjetivos e intimidades compartidas se agolpan en los ojos oscuros de Berthe.

¿Cómo surgieron los retratos? Los jueves por la tarde, poco después de regresar de Cherburgo en 1871, Berthe asistía a una tertulia en casa de los Manet. Édouard, le escribió a Edma al día siguiente, «no me encuentra demasiado fea y le gustaría tenerme de vuelta; me aburro tanto que es posible que se lo proponga yo

misma». Se refería a posar otra vez para él. Esperaba que pasar más tiempo con Édouard aliviara su melancolía y que no empeorara las cosas.

Posar para Édouard seguía siendo un asunto complicado que requería mucho tacto. Él no quería poner en peligro su matrimonio con Suzanne y tampoco quería dañar la reputación de Berthe dando pie a habladurías. Pero su amistad se había fortalecido —de hecho, estaban palpablemente enamorados— y los lazos entre las dos familias, aunque crispados por los acontecimientos recientes, los liberaban de algunas restricciones que habían entorpecido las sesiones de *El balcón*. Ahora no había nadie más en el estudio, ni Léon, ni Fanny Claus, ni Antoine Guillemet. No había supervisión. Estaban solo Édouard y Berthe.

Casi todos los retratos de Manet muestran a sus sujetos con expresiones claramente neutras. Le gustaba pintar a las personas con el semblante que adoptaban en público para evitar que los demás supieran qué estaban pensando: aburridas, ausentes, a veces casi aturdidas en su desconexión del contexto. Al darse cuenta de ello, algunos críticos afirmaban que no tenía talento para captar la interioridad psicológica. Théophile Thoré, por ejemplo, lo acusó de cultivar «una especie de panteísmo que no otorga más valor a una cabeza que a una zapatilla». Pero sus retratos de Berthe a partir de 1870 son muy diferentes. Únicos en su obra, son íntimos, comprometidos y casi extravagantemente expresivos.

El primero de la serie, y todavía el más famoso, nació de dos sesiones en 1872. Muestra a Berthe con un vestido y un sombrero negros y un ramo de violetas. Mientras que en la mayoría de los retratos de Manet la luz es frontal y blanqueadora, lo cual aplana los rasgos de sus sujetos, aquí incide lateralmente. Los ojos oscuros de Berthe se agrandan con audacia, algo que intensifica el desafío erótico de su mirada. Su rostro expresa embeleso, atención al hombre que la está representando, como si ambos estuviesen en medio de una conversación animada. Vemos el atisbo de una sonrisa, impregnada del más leve toque de ironía, y puede que también de obstinación, agravio o un ligero nerviosismo. De hecho, es como si la modelo fuese incapaz de comprender sus sentimientos

por el hombre que la retrata, una confusión que él ha logrado evocar (tal vez accidentalmente). El cuadro parece que ha sido creado con premura. El sombrero de Berthe es poco más que un montón de formas negras y planas sobre un fondo blanco roto. (Se nota que Édouard ha aprendido de la creación de grabados y de su interés por las xilografías japonesas). El contorno del rostro de Berthe en el lado que capta la luz ha sido plasmado con gran frugalidad: un arco largo modulado por una sutil hendidura en el pómulo. Un entramado de pinceladas rápidas capta los mechones del cabello castaño y las cintas de tela que parecen formar parte del tocado. Es todo muy sencillo, como si el artista hubiera querido transmitir la idea de que la esencia de una persona puede percibirse con solo echar un vistazo.

Ese cuadro de Manet era el favorito de Paul Valéry, que más tarde se casó con Jeannine, hija de Yves, la hermana de Berthe. Según él, era más que un retrato; era un poema. Su transparencia y ternura le recordaban a *La joven de la perla* de Vermeer. Édouard había logrado entrelazar una representación física de Berthe con «la cadencia» que le era propia. Esa «cadencia» —Valéry se refería con eso a la energía de Berthe, a su temperamento, a su vivacidad— era evocada en la inmediatez y la libertad de las pinceladas de Édouard, que infundían al retrato su extraña aura de eventualidad y fugacidad, lo que Valéry denominaba su «presencia de ausencia». «Lo moderno se mueve con rapidez —escribió— y puede actuar antes de que la impresión se desvanezca».

En su siguiente retrato de Berthe, Édouard optó por dejarla fuera del cuadro. Lo que pintó no era Berthe, sino una muestra de amor. La «presencia de ausencia» de Valéry se convirtió en una «ausencia de presencia». *Ramo de violetas*, que contrasta el verde oscuro y el lavanda de un ramo de flores con el mango de laca roja de un abanico cerrado, es un bodegón a modo de retrato. Para dejarlo claro, Édouard incluyó una carta manuscrita de color blanco con la inscripción «A Mlle Berthe [Mo]risot» y la ubicó entre un primer plano gris cálido y un fondo en sombras. El cuadro está impregnado de un espíritu de homenaje, una atmósfera de complicidad, simple ternura, afecto sincero.

Édouard había recuperado parte de su brío. Al ver los progresos de Berthe y percibir su determinación, decidió ayudarla a seguir adelante y la elogiaba siempre que podía. Después de darle su dirección a «un caballero muy rico» que quería retratos al pastel de sus hijos, le dijo a Berthe que si quería que el cliente la respetara debía «hacerle pagar generosamente». El encargo acabó cuajando. «Es una oportunidad extraordinaria que no debo dejar escapar», le escribió Berthe a Edma. Mientras tanto, Tiburce se había reunido con Édouard. La animosidad entre el oficial del ejército que había luchado a las órdenes de Thiers y el republicano que lo detestaba parecía haber quedado atrás, y, a instancias de Édouard, Tiburce intentó reforzar el mensaje que el pintor había estado transmitiéndole a Berthe. «Ya es hora de que tengas una vida independiente y el éxito económico es la única clave de toda libertad».

Berthe se lo tomó en serio. En la primavera de 1872, le pidió a Édouard que mostrara algunas de sus obras al marchante Paul Durand-Ruel, a lo cual accedió con gusto. Durand-Ruel era católico y legitimista. A primera vista, no simpatizaba con los nuevos pintores del círculo republicano de Édouard, pero era un nuevo tipo de marchante que estaba cosechando un éxito notable en la creación de un mercado privado de cuadros que no formaban parte del sistema del Salón. Había empezado a comprar y vender obras de los pintores de Barbizon, entre ellos Corot, el maestro de Berthe, y ahora había puesto la mirada en los nuevos pintores, esto es, los futuros impresionistas. Sus iniciativas tuvieron un efecto transformador. Acababa de comprar veintidós cuadros de Manet. Tras la presentación de Édouard, adquirió un óleo de Berthe por trescientos francos y tres acuarelas por cien francos cada una, lo cual supuso un impulso formidable para ella.

En abril de 1873, Durand-Ruel compró *El embarcadero* de Berthe por 315 francos en una subasta cuyos ingresos irían destinados a la reubicación de refugiados de Alsacia-Lorena en Argelia, y cuando Berthe dejó en consignación *Vista de París desde Trocadero* a

Durand-Ruel por un precio de quinientos francos, el marchante se lo vendió el mismo día a Ernest Hoschedé, el magnate de los grandes almacenes, por setecientos cincuenta. Esas ventas aumentaron la confianza de Berthe, aunque no la libraron de la ansiedad y la frustración. («Trabajo sin descanso y es una pérdida de tiempo absoluta», se quejó a Edma). Sin embargo, le permitían plantearse una carrera profesional.

Al igual que Édouard anhelaba una «sinceridad total», Berthe buscaba un nuevo tipo de autenticidad, una manera de hablar con franqueza sobre la verdad de su vida y de crear arte en la misma línea. Las experiencias de 1870 y 1871 la habían vuelto alérgica a la falsedad. «Cada día —escribió— rezo para que Dios me convierta en una niña, es decir, para que me haga ver y presentar la naturaleza sin prejuicios, como lo haría una niña».

A finales de 1871, Berthe decidió pintar a Edma con su nueva hija, Blanche, pocos meses después de su nacimiento. *La cuna*, que se convertiría en el cuadro más célebre de Berthe, mostraba a Edma sentada de perfil vigilando el moisés de su bebé. Una tela de muselina transparente cae como si fuera una tienda de campaña y oculta parte de la cabeza durmiente de Blanche. Edma lleva una sencilla bata azul grisácea con volantes en los puños y el escote y una cinta negra alrededor del cuello. Tiene la nariz respingona y las pestañas largas y su expresión casi deja entrever el destello de una sonrisa. La conexión entre la mirada de la madre y el rostro dormido de la niña posee una cualidad tranquila y duradera. Aun así, el cuadro no es un homenaje edulcorado a la maternidad. El pelo ligeramente despeinado de Edma y el peso de la mejilla, apoyada en la mano izquierda, evocan el agotamiento de una madre, incluso una suerte de melancolía. La escena —una madre vigilando a su bebé— no se nos presenta como la culminación de una secuencia de acontecimientos. No presagia nada. El pasado y el futuro se disuelven en su presencia. Es un cuadro puro en su intimidad.

Mientras tanto, estaba teniendo lugar una conversación seductora entre Berthe y Édouard, que no solo se desarrollaba en persona, sino también en el lienzo. Los artistas conversan a menudo a través de la pintura. Al fin y al cabo, el medio existe para expresar cosas que no se pueden decir con palabras. Algunas maniobras emocionales que podrían parecer inapropiadas o incómodas en una conversación pueden considerarse permisibles en el arte. Al mantener un diálogo secreto sobre el lienzo, era como si Édouard y Berthe intentaran comprender todo lo que se había perdido y todo lo que había sido imposible entre ellos desde el principio.

A principios de 1872, poco después del final de la Comuna, Berthe pintó dos vistas de París, una desde su casa en Passy y la otra desde Trocadero, situada en la misma calle. Ambas muestran a una o dos mujeres y a un niño frente a la extensa panorámica de París. Grandes zonas del centro de la ciudad seguían en ruinas, pero ninguno de los paisajes de Berthe muestra los signos de la destrucción generalizada que causó la Semana Sangrienta. De hecho, parecen saborear su alejamiento de la ciudad, que se ve reducida a un borrón nebuloso, un patrón extraño y plano, apenas legible y jalonado por algunos monumentos reconocibles: la cúpula del Panteón, el palace de l'Industrie, Notre-Dame y Les Invalides. *Vista de París desde Trocadero* recuerda inmediatamente al cuadro que pintó Manet en ese mismo lugar en 1867, la obra que inició durante la Exposición Universal y que abandonó repentinamente para empezar a trabajar en su campaña *La ejecución de Maximiliano*.

La acuarela *En el balcón*, dominada por las figuras de Yves, la hermana de Berthe, y su sobrina Paule (Bichette) con prendas blancas y negras, muestra una estrecha franja de esas mismas vistas, esta vez desde la terraza de la rue Benjamin Franklin. Al pintar *En el balcón,* a Berthe le preocupaba que empezara a parecerse no tanto a *El balcón* de Édouard, con un título similar, sino a otra obra que imaginaba que él podría haber pintado, hecho que la desanimó. Pero muy pronto quedó claro que la influencia era mutua, porque al año siguiente Édouard pintó un cuadro que se parecía a dos Morisot. *El ferrocarril*, la obra más importante que terminó en

1873, fue su última representación de Victorine Meurent, la joven pintora que había servido de modelo para *El almuerzo sobre la hierba* y *Olympia*. En ella aparece Meurent mirando al espectador con una niña pequeña de pie a su lado, pero de espaldas. La niña, que lleva un pichi blanco con un lazo azul, está mirando a través de unos barrotes de hierro hacia las vías de la gare Saint-Lazare, situada junto a la nueva casa de Édouard, en la rue de Saint-Pétersbourg (en la misma calle que la anterior). Meurent había sido fundamental en la carrera de Édouard durante más de una década y el pintor no pudo resistirse a dejar pistas sutiles sobre su historia compartida. Por ejemplo, el cachorro que Victorine tiene sobre el regazo en *El ferrocarril* es de la misma raza que el de la *Venus de Urbino*, el cuadro renacentista de Tiziano en el que se inspiró *Olympia*.

Pero *El ferrocarril* también parecía ser una respuesta a dos cuadros de Berthe que Édouard debió de ver. Los tres expresan —mediante la figura de una niña mirando entre los barrotes de una valla o barandilla alta— anhelos en otra dirección. El primero de ellos es *En el balcón*, de Berthe. El segundo, *Interior*, es uno de sus cuadros más bellos y muestra a una mujer sentada con vestido negro. Detrás de ella, a la derecha, hay muebles dorados, flores y las hojas de una palmera de interior; a la izquierda, delicadamente representada en blanco moteado, hay una ventana con cortinas blancas translúcidas. Allí, en la luz blanqueadora procedente del exterior, vemos a una niñera y una niña. Representada de forma más abocetada que el sujeto principal del cuadro, la niñera ha abierto las cortinas para que la niña pueda mirar hacia el balcón, con su elaborada barandilla de hierro fundido.

A Berthe le fascinaba el motivo de las mujeres y los niños mirando a través de umbrales. Había pintado balcones y terrazas en el pasado y siguió pintando decenas de cuadros de niñas, adolescentes y jóvenes junto a ventanas o en umbrales entre el interior y el exterior, siempre mirando hacia fuera, siempre pareciendo imaginar otra cosa, algo situado más allá. Pero hasta entonces nunca había plasmado ese motivo con tanta libertad, con un sentido tan poderoso de la movilidad y la cualidad difusa de la percepción visual.

Los barrotes que cruzan audazmente *El ferrocarril* pueden interpretarse como una respuesta de Édouard a los soportes verticales de las sillas de *Interior*, donde Berthe complementa al sujeto principal, una adulta en primer plano, con una niña pequeña que mira a través de un umbral en la otra dirección. En ambos casos, las verticales negras y rectas contrastan con el blanco turbio y etéreo de las cortinas (en el Morisot) y el vapor ondulante (en el Manet).

Otro cuadro de Berthe pintado por la misma época parecía ahondar en el diálogo. *Retrato de Marguerite Carré* muestra a la niñera sonriente —a quien Berthe había pintado anteriormente en *El vestido rosa*— con un vestido de fiesta blanco. *El vestido rosa* había sido uno de los primeros experimentos de Berthe con la pintura rápida e imprecisa que se convertiría en su sello de identidad. Pero ese intento de parecer espontánea le había causado problemas enormes. Estaba bien lo de pintar con libertad, pero ahora cada pincelada tenía que hacer su trabajo. Nada podía resultar esquivo, ya que parecería una señal de vagancia e ineptitud. Así pues, era significativo que hubiese recurrido a la misma modelo y que la hubiera sentado en una silla tapizada delante de una planta de interior. A pesar del vestido de fiesta, la postura de Carré es sorprendentemente informal. Con un abanico en la mano, está soñadoramente inclinada hacia la derecha, formando una suave diagonal sobre el plano del cuadro. Marguerite era la hermana de Valentine, la joven belleza que un enamorado Édouard había rogado a Berthe que le presentara en el verano de 1870. Para Édouard, el objetivo de *En el jardín*, su primera obra al aire libre, era lucir su manejo de la tela blanca bajo una luz exterior cambiante. Cuando pintó a la hermana de Valentine en *Interior*, Berthe debía de tener en mente algo parecido y transmitió con habilidad el movimiento fluido del vestido de Marguerite y sus reflejos ondulantes de la luz ambiental.

Berthe no pintaba siempre en interiores. En verano, a su familia le encantaba ir a la costa de Normandía, y a los Manet también. Tanto ella como Édouard pintaron obras tituladas *En la playa* a principios de la década de 1870. El cuadro de Édouard mostraba a Suzanne y

Eugène, el hermano del pintor, en un día ventoso en Berck-sur-Mer, al sur de Boulogne. Eugène, con boina, está semitumbado en la misma pose que había adoptado una década antes en *El almuerzo en la hierba*. El viento es casi palpable, transmitido tanto por las pinceladas ágiles de Édouard como por las velas tensas e inclinadas del barco que atisbamos en el horizonte. Berthe pintó dos cuadros, también titulados *En la playa*, en la costa de Fécamp. En uno de ellos, los cuerpos del grupo que pasea por el malecón se reducen a manchas en el aire salado. Un triángulo de mar turquesa está encajado entre el cielo y el paseo marítimo, que se desvanece.

La conversación sobre el lienzo continuó al final del verano, y Édouard se puso a trabajar en un retrato de Nina de Callias, anfitriona de salones y música. De Callias era una de las mujeres más vivaces y animadas a las que Édouard había conocido. Poseedora de una riqueza que había amasado por sí sola y más o menos de la misma edad que Berthe, se le daba muy bien la música y era una republicana declarada. Se había atrevido a expresar su apoyo a los comuneros y sabemos que tuvo varios amantes, todos ellos bohemios sumidos en la pobreza. Uno de ellos era Edmond Bazire, que trabajaba con Rochefort en el periódico republicano *La Marseillaise* (Bazire escribiría el primer libro sobre Manet en 1884). De Callias era propensa a alternar brotes de euforia y episodios de depresión —acabó muriendo de alcoholismo—, pese a lo cual presidía una tertulia a la que asistían algunos de los poetas, músicos, artistas y escritores más célebres de Francia. Édouard la pintó en su estudio, pero lo adornó con abanicos y objetos japoneses para que el decorado se pareciera a su casa de Batignolles. En el lienzo acabado (el *japonisme* que ejercía de telón de fondo recuerda a *Reposo*, su retrato de Berthe), De Callias viste un atuendo negro de estilo argelino y su expresión es maravillosamente animada. Pero lo que más llama la atención de la ejecución del cuadro son las pinceladas vigorosas, oblicuas y a menudo cruzadas de Édouard. Demuestran lo mucho que había progresado desde que pintó a Victorine Meurent en una pose similar para *Olympia*. Notablemente alejadas del estilo típico de Monet, Renoir o Pissarro, las pinceladas de Édouard recuerdan más a las de

Berthe Morisot y dejan lugar a pocas dudas de que aprendía tanto de ella como ella seguía aprendiendo de él.

Por la misma época, como si estuviese respondiendo al retrato de De Callias, Berthe pintó a Marie Hubbard, una amiga de su madre. Hubbard aparece de cuerpo entero y vestida totalmente de blanco. La fluidez y las texturas de la tela resaltan maravillosamente gracias a la delicadeza con la que Berthe utiliza el *impasto* y a su toque sutilmente variado. En este caso también queda claro que está conversando con Édouard. Por un lado, parece desafiarlo a que experimente con una falta de acabado más atrevida; el fondo se compone de trazos libres y cruzados que se desvanecen en la nada. Por otro, le rinde un homenaje que roza la coquetería; apoyada igual que la protagonista de *Olympia*, Hubbard mira fijamente al espectador con la misma expresión impasible que Meurent. Incluso le cuelga una zapatilla del pie, un claro guiño a la Meurent de dicho cuadro.

En 1873 Tiburce, el padre de Berthe, estaba gravemente enfermo. Consciente de que tenía los días contados, pidió que su cargo fuese honorífico. Su deseo se hizo realidad el 6 de enero de 1874, garantizando así la pensión máxima para un funcionario público. Menos de tres semanas después estaba muerto.

Berthe no encontraba palabras para expresar su dolor, pero en el primer aniversario de su muerte le escribió a su hermano: «Qué dolor al pensar en esos últimos años terribles y sus largos sufrimientos, y en cómo lamento no haber podido hacer más felices sus últimos momentos». Mientras lloraba su muerte, pasar tiempo con Édouard le era de gran ayuda, así que a finales de invierno, aún consumida por la tristeza, posó para otro retrato. El formato era similar a *Berthe Morisot con un ramo de violetas*, pero el estilo era aún más libre, más «impresionista» o, de hecho, más parecido a la obra cada vez más atrevida de Berthe. Édouard pintaba con rapidez, pero las sesiones eran largas. Era como si plasmar la imagen de Berthe fuera algo secundario respecto de otra cosa que estaba

ocurriendo entre ellos, una amalgama misteriosa de intimidad y desesperación que juntos habían ligado a la actividad de la pintura.

El cuadro «acabado», *Berthe Morisot con sombrero de luto y velo largo*, es único en la obra de Manet. Berthe dirige sus grandes ojos al espectador o, en realidad, a Édouard. Pero la mejilla descansa sobre un puño enguantado y el velo negro brota de su tocado como una cascada oscura, una referencia lejana a la mosquitera de *La cuna* de Berthe. La palpable emoción del retrato, escribió la historiadora del arte Françoise Cachin, contradice «todos esos rostros inexpresivos que pueblan sus cuadros» y, por el contrario, capta «una expresión, en este caso extrema, que nunca dista mucho del rostro de Berthe Morisot; una suerte de tristeza y desazón desenfrenadas que podrían ser un rasgo de personalidad fuertemente arraigado, como una sombra de muerte sobre su belleza».

La conversación durante las sesiones para esos retratos volvía siempre a dos temas difíciles. En muchos sentidos eran temas de la vida de Berthe. El primero guardaba relación con el arte; el segundo, con el matrimonio.

En breve se celebraría una exposición en el antiguo estudio de Nadar, una muestra independiente que sería justo lo que Bazille había defendido: una alternativa al Salón, un escaparate para el nuevo arte que fuese equitativo, democrático e ilustrado, en contraposición al carácter exclusivo, autoritario y reaccionario de aquel. Los compañeros vanguardistas de Bazille, la progenie de Manet —que incluía a Monet, Renoir, Degas, Sisley y Pissarro—, querían hacer realidad la visión de su difunto amigo. Les asqueaban el giro reaccionario de la política, primero con Thiers y ahora con MacMahon, y el giro similar en el mundo del arte. El Salón de 1872 había supuesto un claro retroceso en el tiempo e insistían en que había que hacer algo al respecto.

En mayo de 1873, Paul Alexis, un amigo de Zola y Cézanne, había alentado públicamente la creación de una muestra independiente en la revista *L'Avenir National*, lo cual le valió una carta de

agradecimiento de Monet, publicada posteriormente. *L'Avenir National* era un órgano republicano (sería clausurada por MacMahon cinco meses después) y Alexis no era tanto un periodista de noticias como un crítico de arte. Más que las inquietudes artísticas, le movía la convicción de que los nuevos pintores debían organizarse igual que los trabajadores de otros sectores.

Los artistas estaban de acuerdo y se unieron para formar lo que bautizaron como la Société Anonyme. En muchos sentidos, el programa de la asociación reflejaba un deseo de revivir, en ausencia de Courbet, los ideales originales y descentralizados de la Comuna, pero esta vez exclusivamente en el ámbito del arte. Los miembros de la asociación firmaron una carta fundacional orgullosamente igualitaria dos días después de la Navidad de 1873. Por insistencia de Pissarro, se basó en una carta para un sindicato de panaderos de Pontoise, su ciudad natal. Todos los miembros, hombres o mujeres, tendrían los mismos derechos. Es más, no habría impedimentos para la afiliación, tan solo una cuota de cinco francos al mes. En cuanto a las exposiciones, la principal razón de ser de la asociación, el espacio asignado a cada artista se determinaría por sorteo, un método tan simple que rozaba lo cómico y que pretendía ser una crítica a las demostraciones jerárquicas del Salón.

Cuando, en mayo de 1873, Monet anunció a la prensa sus planes para la exposición, el nombre de Berthe no figuraba en la lista de artistas participantes. Pero a finales de año se publicó una nueva lista y en esta ocasión sí que estaba allí como única representante de las mujeres. Degas, que entre octubre de 1872 y marzo de 1873 había pasado casi seis meses en Nueva Orleans, donde sus hermanos trabajaban en el comercio del algodón, era uno de los organizadores y fue él quien la invitó.

También intentó reclutar a Édouard y atribuyó su negativa inicial a la mala influencia de Fantin-Latour y al «pánico autoinducido», pero Degas aún esperaba que cambiara de opinión. «En este tema, nada parece definitivo aún», le dijo a Bracquemond. Sin embargo, para cuando Berthe le anunció a Édouard que se había unido, la determinación de este se había vuelto más firme y le aseguró que no tendría nada que ver ni con la asociación ni con la muestra.

Además, le dijo que estaba cometiendo un grave error al participar en ella e intentó disuadirla en repetidas ocasiones. Pero Berthe ya había tomado la decisión y no se dejó convencer. Medio en broma y medio en serio, en tono desafiante, presionó a Édouard para que reconsiderara su negativa.

Édouard no fue el único en aconsejar a Berthe que no participara en la exposición independiente. Desde la firma de la carta a finales de 1873 hasta la entrega de sus obras a dicha muestra, se vio sometida a una enorme presión. Era un gran dilema. Se sentía halagada por que la hubieran invitado, sobre todo alguien a quien se tomaba tan en serio como Degas, pero también era consciente de que la iniciativa sería extremadamente controvertida. Un artista serio que trataba de forjarse una carrera viable no debía confraternizar con un grupo de republicanos y disidentes declarados a los que la ciudadanía relacionaba con los comuneros. Aunque Édouard era el que más se resistía, no era el único artista que había declinado la invitación. Cuando Monet invitó a Henri-Michel Lévy a participar, este se negó alegando que le daba miedo correr riesgos.

Lo que hacía que hubiese tanto en juego era que a Berthe le estaba yendo muy bien. Durand-Ruel había vendido recientemente uno de sus cuadros a Alfred Stevens, un amigo de Berthe y Édouard, por ochocientos francos, que era más de lo que nadie había pagado por una obra de alguno de los futuros impresionistas. Otros también estaban prestando atención a su trabajo. Una parte de Berthe siempre tendría dificultades para creer en sí misma, pero otra era calladamente invencible, y en ese momento su confianza era mayor que nunca.

Édouard no formaba parte de ningún grupo. Era republicano, por supuesto, pero se negaba a verse arrastrado por personas que políticamente podían ir más allá de lo que él estaba dispuesto. Por eso se había negado a participar en el sindicato de artistas de Courbet durante la Comuna y por eso se negaba a unirse a la Société Anonyme. Después de ver la suerte que había corrido Courbet, le aterrorizaban los enredos políticos y no quería ser víctima de otra serie de ilusiones. También por razones estéticas, a Édouard no le entusiasmaba demasiado la composición del grupo

disidente. Aunque se sentía orgulloso de haber influido a tantos miembros de la generación más joven, no le impresionaba el calibre de quienes habían firmado la carta. Sin duda, Degas, Monet, Renoir, Sisley, Cézanne y Pissarro eran artistas serios, y también amigos, pero muchos otros eran a lo sumo pintores de domingo. El público y los críticos también se darían cuenta y exponer con ellos no ayudaría a su causa.

Pero, sobre todo, Édouard estaba convencido de que, al crear una exposición alternativa, los artistas disidentes estaban negándose a sí mismos el numeroso público del Salón y, por tanto, una oportunidad de sacar provecho de los avances recientes. Esos avances no eran ilusorios. Muchos miembros del grupo disidente habían vendido obras en una subasta celebrada en el hotel Drouot en enero, tres meses antes de la exposición. Cuadros de Monet y Sisley se vendieron por quinientos francos; dos cuadros de Pissarro se vendieron por setecientos y novecientos francos respectivamente, y, para asombro de Degas, una obra suya se vendió por mil cien francos. Tras años de lucha, esos avances eran muy alentadores.

Pissarro escribió a Duret jactándose del éxito de la subasta y fue debidamente felicitado. Pero Duret ya estaba pensando en la exposición independiente y eligió ese momento para lanzarle a Pissarro una seria advertencia. Era agradable, escribió, que un grupo de seguidores finalmente se interesara por la obra de Pissarro, pero era importante que fueran más allá y se dieran a conocer entre un público más amplio. Su exposición independiente no lo lograría. Podría atraer a otros artistas y a los pocos mecenas que ya los conocían, pero el público ni se acercaría. En cambio, al Salón asistirían cientos de miles de personas. Si Pissarro podía exponer allí sus cuadros, los verían marchantes, coleccionistas y críticos que de otro modo nunca le buscarían ni lo descubrirían.

En conclusión, Duret animó a Pissarro a exponer en el Salón. «Tienes que hacer ruido, desafiar y atraer las críticas, encontrarte cara a cara con el gran público».

Al igual que Edmond Duranty era en muchos sentidos un portavoz de Degas, Duret repetía con frecuencia los argumentos de Manet. Por tanto, no cabe duda de que, en privado, Édouard le decía lo

mismo a Berthe. Cuando Duret hablaba de «hacer ruido» y «desafiar y atraer las críticas», sin duda tenía en mente la dura experiencia de Manet en la década de 1860. En el Salón, este había soportado más insultos e ignominia que todos los demás miembros juntos del futuro grupo impresionista. Pero estaba plenamente convencido de que había que entrar en el juego para cosechar recompensas. Si Manet abandonaba el escenario gigantesco del Salón por otro más pequeño y provisional, todas sus tribulaciones habrían sido en vano. A diferencia de los otros, él había probado las mieles del éxito al exponer *El cantante español* en el Salón de 1861. La década anterior había sido dura, pero un cuadro solo podía tener esa clase de impacto en el Salón y creía que excluir esa posibilidad justo cuando las cosas empezaban a ponerse de cara constituía un error e incluso una falta de valentía.

Mientras Berthe posaba para él, Édouard intentaba enfatizar la importancia de todo esto. Quería que viese el peligro que entrañaba participar en una exposición de obras que la mayoría de la gente consideraría esbozadas e inacabadas, una exposición que, además, se presentaba explícitamente como un reproche a la clase dirigente. Sería malo para ella y también para él. Eso era evidente para Puvis, que sumó su voz a los que intentaban disuadir a Berthe de exponer con el grupo disidente. A pesar de todo lo ocurrido, Puvis no había renunciado a ganarse a Berthe. Ni Cornélie ni su difunto marido, Tiburce, se habían molestado en ocultar su antipatía hacia él. «Sé que a tu familia no le gusto y que su principal sentimiento hacia mí es el deseo de no verme nunca», le escribió a Berthe. Y, sin embargo, acechaba en los márgenes de su vida, esperando a que cambiara de parecer y tal vez pensando que la muerte de Tiburce había aumentado sus posibilidades.

El 7 de abril le escribió una carta en la que comparaba la propuesta de exposición rupturista con una «guerra civil». Teniendo en cuenta los acontecimientos recientes, la expresión era incendiaria. «Mi querida mademoiselle —escribió—, esta es […] una guerra estúpida como no ha habido otra [y,] por desgracia, no tienes

la artillería pesada de tu lado». No le veía ningún sentido a lo que describía como un «capricho peligroso» de Berthe y le aconsejó que no le guardara rencor al jurado del Salón. «Lo que intentas hacer tiene sus defensores —escribió—, pero son una minoría».

«Además —añadió—, quieren la cabeza de Manet, y la conseguirán de un modo u otro».

Esto último era una reflexión perspicaz. Es posible que Puvis fuera políticamente conservador, pero no era ingenuo. Le estaba diciendo a Berthe que el hecho de que Édouard le aconsejara no participar no era solo por su propio bien. Todo el mundo sabía que Manet era el líder oficioso del nuevo grupo. Se había negado a firmar sus estatutos y a exponer con ellos, sí, pero estarían vinculados de todos modos y a Purvis le dolía pensar que Berthe formaría parte de la brocha utilizada para untarlo en su propio jugo.

Al final, Berthe se mostró inmune a las advertencias de Édouard, Puvis y el resto de los detractores. Había dicho que expondría con la Société Anonyme y lo haría. Sus razones en parte eran estéticas. A medida que se desarrollaba su obra, tenía cada vez menos en común con los trabajos que satisfacían al jurado del Salón. Su obra se estaba volviendo más radical y cada vez le interesaban más la fugacidad y la vida íntima de niñas y mujeres. No le importaba cumplir las expectativas masculinas sobre lo que constituía arte serio, algo que le restaba posibilidades en el gran escenario del Salón. Por supuesto, era receptiva a Édouard y a todo lo que decía, pero lo conocía lo suficiente y estaba lo bastante segura de su propio criterio como para separar lo que le interesaba a él de lo que le interesaba a ella.

Su actitud era una prueba más de la obstinación que tanto inquietaba a su madre, una terquedad que a veces había metido a Berthe en problemas (por ejemplo, cuando se negó a abandonar París antes del asedio prusiano). Pero también le había servido de mucho. A fin de cuentas, ¿no había seguido pintando incluso después de perder a Edma, su camarada y confidente, tras el matrimonio de esta e incluso a pesar del escepticismo de su madre?

¿Acaso no había resistido la presión de casarse por el mero hecho de tener un marido, lo que podía poner en peligro su deseo de dedicarse profesionalmente al arte? Ya se había inmunizado contra las consecuencias de incumplir las expectativas que la gente tenía de ella. En realidad, no había necesitado a Édouard, a Puvis ni a nadie para conocer las repercusiones que entrañaba unirse al grupo disidente. Habida cuenta de todo lo que ella, una hija de la *haute bourgeoisie*, podía perder si se asociaba con «radicales» y simpatizantes de los comuneros, de la clara posibilidad de que el experimento fuera contraproducente y de su notoriedad como única mujer en un grupo de treinta artistas, la decisión de participar era excepcionalmente audaz. Puede que ninguna artista del siglo XIX tomara una decisión tan trascendental.

El hecho de que la invitación proviniera de Degas debió de ayudar en su decisión. Ambos pertenecían a la misma clase social y habían vivido el asedio. En contra de la opinión predominante de sus compañeros privilegiados, ambos apoyaban en silencio a los comuneros y les horrorizaba la cruel represión que habían sufrido. A Berthe la halagaba que Degas quisiera contar con ella. En cuanto a integridad y seriedad artística, no tenía mejor modelo a seguir que él. En marzo, Degas escribió a Cornélie para explicarle la exposición independiente de la manera más tranquilizadora que pudo. No creía que fuese a competir seriamente con el Salón. Sin embargo, dijo, «podríamos ser un soplo de aire fresco cuando la gente vea que sale bien. Si atraemos a unos pocos miles de visitantes, será estupendo. Se lo recomendaré a [Berthe] porque yo participaré, y otros también […]. Además, creemos que el nombre y el talento de mademoiselle Berthe Morisot se adecuan demasiado bien a nuestra misión como para dejar pasar la oportunidad».

Después de unirse a los pintores disidentes, Berthe tenía que decidir qué obras exponer. Esta vez no habría jurado que se interpusiera en su camino. Eligió *La lectura*, su doble retrato de Cornélie y Edma (el que Manet, con la pretensión de ser útil, había reelaborado delante

de ella en 1870). Seguía teniendo sentimientos encontrados sobre el cuadro, pero para Berthe era una especie de homenaje a sus dos confidentes más cercanas durante el trauma del Año Terrible, su hermana Edma y Cornélie, su madre, en cuya compañía tantas cosas había soportado. También eligió *El escondite*, un cuadro de Edma con Jeanne cuando tenía tres años. En él, ambas se han parado a jugar al lado de un pequeño cerezo situado en medio del campo. (Por un tiempo, Manet había sido el propietario de *El escondite*, pero se lo vendió a Duret). El tercer cuadro importante que escogió Berthe fue *La cuna*.

Curiosamente, en los tres aparecía Edma. En esos años pintó repetidamente a su hermana y a sus hijos, tratando aún de compensar el tiempo que habían pasado separados durante el Año Terrible. En otro lienzo de 1874, *La caza de mariposas*, Edma aparece en un parque empuñando el mango largo y fino de una red. Lleva un vestido blanco y un sombrero negro, mientras que su hija mayor, situada unos tres metros detrás de ella, luce un vestido negro y un sombrero blanco. Los verdes del cuadro son vívidos y los trazos, esbozados e irresolutos. El efecto global de horizontalidad y soltura es una especie de burla a las expectativas convencionales. La gente que conocía a los Morisot sabía que Edma había pintado en su día con Berthe y que su obra se había expuesto en varias ocasiones en el Salón. Ahora Edma era el tema de los cuadros de una hermana que ya no buscaba la aprobación de las autoridades y que quería utilizar su técnica cada vez más audaz para evocar relaciones cambiantes y el perfume de la intimidad, una artista cual cazamariposas que quería atrapar, como ella misma decía, «algo fugaz».

18
EL LANZAMIENTO DEL IMPRESIONISMO

Tal como estaba previsto, el 15 de abril de 1874 se inauguró la exposición independiente. Anunciada en su momento como la primera muestra de la flamante Société Anonyme, es conocida entre los historiadores del arte —y entre el público apasionado de los museos— como la primera de una serie de ocho exposiciones impresionistas celebradas entre 1874 y 1886. Berthe Morisot participó en todas menos una.

Todo el que quisiera ver aquella primera edición era bienvenido. Al elegir el viejo estudio de Nadar en el boulevard des Capucines, los artistas de la Société Anonyme esperaban que se les pegara parte del antiguo brillo del pionero de la fotografía, así como su olfato para la publicidad. También querían anticiparse al Salón de ese año, así que fijaron la inauguración para dos semanas antes. Con el propósito de facilitar al máximo las visitas, la galería abría todos los días de diez de la mañana a seis de la tarde, y de nuevo de ocho de la tarde a diez de la noche. La entrada costaba un franco y había catálogos por cincuenta céntimos. El primer día asistieron unas doscientas personas, entre ellas algunos críticos. Después, la media fue de cien asistentes diarios. Los visitantes vieron más de doscientas obras de treinta artistas, principalmente pinturas, pero también pasteles, grabados, acuarelas y algunas esculturas. Los cuadros estaban colgados en paredes aterciopeladas de color marrón rojizo.

Algunos artistas de aquella primera muestra habían sido habituales del café Guerbois y, más recientemente, del café de la Nouvelle Athènes. Entre ellos se encontraban el crítico Zacharie

Astruc, el grabador Félix Bracquemond (uno de los que se cartearon con Manet durante el asedio) y el pintor Édouard Brandon, un judío sefardí que había estudiado con Corot y que había prestado a la exposición varias obras de su amigo Degas (incluida su primera representación de una clase de baile). Eugène Boudin, antiguo profesor de Monet y pintor de paisajes costeros, era uno de los participantes más consagrados. Pero, en general, fue una mezcolanza. Algunos artistas tenían talento y eran cada vez más célebres. Otros solo eran conocidos como artistas por sus amigos. Pero alrededor de una cuarta parte de las obras expuestas pertenecían a un núcleo de siete artistas que no contaban con la simpatía del sistema artístico aprobado por las instancias oficiales desde hacía más de cinco años: Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Degas, Cézanne y Berthe Morisot.

La historia reciente tenía relevancia para la exposición, pero no de maneras que resultaran inmediatamente obvias. La segunda edición de *El año terrible*, el emotivo ciclo de poemas de Victor Hugo que relata los acontecimientos de 1870 y 1871, se había publicado cuatro días antes de la inauguración y aquella semana vendió ochenta mil ejemplares. La ausencia de Bazille, que llevaba tres años muerto, fue el más conmovedor de los muchos recordatorios presentes sobre la tragedia del Año Terrible. Al principio, el arte también pareció documentar esos acontecimientos básicamente mediante su ausencia. Ningún pintor representó batallas u otras escenas de sufrimiento asociadas a la guerra, el asedio o la Comuna. Por el contrario, representaron árboles en flor y riberas plácidas. Y, sin embargo, muchos de los paisajes expuestos se veían atormentados por los recuerdos del Año Terrible. Por ejemplo, *Huerto en flor*, de Pissarro, era una sencilla panorámica de unos árboles en flor en Louveciennes, al norte de Versalles. Nada podía parecer menos marcial, pero fue en Louveciennes donde Pissarro, a su regreso de Inglaterra después del conflicto, descubrió que los soldados prusianos habían destruido la obra de su vida.

Del mismo modo, el paisaje más bello de Sisley mostraba una hilera de árboles a orillas del Sena, con sus brillantes hojas otoñales reflejadas en las aguas tranquilas del río. El escenario era Bougival,

situado al este de Louveciennes y cerca de donde noventa mil hombres, muchos de los cuales nunca había luchado en un campo de batalla, salieron de Mont-Valérien el 19 de enero y se batieron en retirada al final del día en medio del caos, las ejecuciones sumarias de desertores y las muertes por fuego amigo. Aquel día hubo tres mil quinientos heridos y mil quinientos muertos, entre ellos el pintor Henri Regnault, estrella del Salón de 1870.

Puede que pintaran paisajes que recientemente habían presenciado una violencia terrible, pero los impresionistas no querían describir de forma directa las realidades de 1870 y 1871. Volviendo la vista atrás, puede parecer sorprendente. ¿Fue un acto colectivo de represión psicológica o un intento, consciente o no, de recuperación, una afirmación de los valores pacíficos como antídoto a la violencia y el trauma? En realidad, ambas cosas podrían ser ciertas, pero la mejor explicación es que los impresionistas se rebelaron contra las jerarquías del arte aprobadas por el Estado. Las viejas corrientes primaban las representaciones de episodios de la historia edificantes o los mitos (incluidos actos de valor marcial). Ese tipo de pinturas, a menudo muy alegóricas, acaparaban todo el espacio y la atención en el Salón y durante la década anterior disgustaban cada vez más a Manet y sus seguidores. Para ellos, la retórica subyacente en aquellas obras, en gran parte vinculada al poder del Estado y trillada ya en la última década de la era de Napoleón III, se había vuelto intolerable. Después del Año Terrible, los pintores jóvenes se habían distanciado de los delirantes desvaríos de los hombres, tanto de izquierdas como de derechas, que estaban dispuestos a sacrificar a sus hijos e hijas, su estabilidad y su seguridad por causas absurdas y desesperadas. Morisot, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir y Cézanne preferían describir el mundo tal y como era en aquel momento y sin ningún sentido de la jerarquía.

Esa ausencia de jerarquía se extendía incluso a las consideraciones técnicas: los impresionistas pintaban directamente sobre el lienzo en lugar de aplicar barniz a esmaltes, a su vez superpuestos a pinturas y dibujos. Inspirándose en los grabados japoneses, intentaban evitar composiciones que parecieran demasiado calculadas, pintorescas o seductoramente simétricas.

Aceptaban los fenómenos visuales solapados, como los árboles que taparan edificios. En lugar de una retórica política polarizadora, decidieron mostrar una realidad común, promiscuamente entrelazada y auténtica. También se esforzaron por alcanzar una especie de distanciamiento u objetividad. Querían liberar el arte no solo de la retórica de la esfera política, sino también de los estilos estéticos del Romanticismo, el clasicismo e incluso el realismo de Courbet (todos ellos ligados a una ideología política). Así pues, se centraron en lo que era verificable y estaba allí mismo, delante de los ojos del pintor. No estaban verificando hechos antiguos (salvo en la medida en que cambiaban continuamente). Intentaban representar este campo, ese edificio, aquella ribera bajo esta luz particular, en tal estación y a una hora concreta del día. Les interesaba cómo podía traducirse el mundo, cuando estaba sometido a cierta disciplina mental y era visto a través de un prisma desinteresado, en patrones planos de luz coloreada. El aplanamiento era uno de los efectos más notables del nuevo estilo. No había sombreado ni modelado y, por tanto, no había profundidad. A veces era como si esos paisajes fueran contemplados desde una gran altitud, desde un globo, o por una persona con un solo ojo.

Como para reforzar la contemporaneidad de los nuevos artistas, uno de los cuadros presentados por Monet era una representación deslumbrante, desde una perspectiva elevada, de la calle —el boulevard des Capucines— que habían recorrido los visitantes para llegar a la exposición. Ese bulevar había sido testigo de la violencia más atroz durante la Semana Sangrienta y los visitantes de la exposición debían de saberlo. Pero el lienzo de Monet no incluía ninguna referencia a la reciente guerra civil. Representaba a la multitud dispersa y enjambrada a un lado del amplio bulevar de Haussmann y, a lo largo de una diagonal, una hilera de carruajes bajo los plátanos de finales de otoño. Las hojas marrones que quedan en los árboles crean una especie de velo óptico y tapan los edificios de detrás, otra característica de la nueva pintura: su interés por los efectos de la distancia y la visión borrosa.

Otro cuadro presentado por Monet era una escena portuaria creada mediante trazos poco definidos desde su ventana de Le

Havre. Que la bruma hiciera difícil distinguir las formas era precisamente lo que atraía a Monet. Los embarcaderos, los mástiles de los barcos fondeados y lo que parece una grúa fueron plasmados en el lienzo en tonos azules grisáceos contra el cielo rojo del atardecer. La imagen era plana y gráficamente destilada, como un grabado japonés. Un sol naciente reducido a un disco de color naranja proyectaba un reflejo ondulante sobre el agua. Tres botes de remos, perfilados por el sol envuelto en brumas, retrocedían a lo largo de una diagonal, cada uno más tenue e inconcluso que el anterior. Cuando le pidieron que le pusiera título, Monet explicó: «Yo no creo que sea una vista de Le Havre, así que respondí: "Poned *Impresión*". Fue catalogado como *Impresión, sol naciente*».

Louis Leroy, crítico de la revista satírica ilustrada *Le Charivari*, escribió una reseña de la exposición en forma de conversación inventada con Joseph Vincent, un pintor de carrera horrorizado por lo que había visto. En la sátira de Leroy, *Estudio de un paisaje con un campo arado*, de Pissarro, hizo pensar a Vincent que llevaba las gafas empañadas hasta que, al limpiarlas, se dio cuenta de que estaba viendo «raspaduras de paleta […] en un lienzo sucio». Los dos visitantes se acercan a uno de los cuadros de Berthe, y Vincent afirma sarcásticamente que «no le interesa reproducir detalles insignificantes. Cuando tiene que pintar una mano, da las pinceladas justas para los cinco dedos y se acabó. Los que se ponen quisquillosos con el dibujo de una mano no tienen ni idea de impresionismo y el gran Manet los echaría de su república». Cuando llegaron a *Impresión, sol naciente* de Monet, escribió Leroy, fue «la gota que colmó el vaso».

Cuatro días después apareció una reseña de Jules Castagnary, un republicano anticlerical que durante mucho tiempo había defendido a Courbet y, por tanto, recelaba de los nuevos pintores. «Si uno insiste en describir a [estos pintores] con una palabra, será necesario crear el nuevo término "impresionistas". Son impresionistas en el sentido de que no representan el paisaje, sino la sensación producida por el paisaje».

De ese modo, había nacido el nombre de un nuevo movimiento y de una nueva forma de ver el mundo: impresionismo.

Joseph Guichard, el artista que había enseñado a Berthe y Edma, asistió a la exposición celebrada en el estudio de Nadar para ver a qué obedecía tanto alboroto. Fue Guichard quien advirtió a Cornélie de que sus enseñanzas convertirían a sus hijas en «pintoras, no en simples aficionadas» y que eso, en los grandes círculos burgueses en los que se movían los Morisot, «sería una revolución, incluso diría que una catástrofe». Eso fue diez años antes. Al volver del boulevard des Capucines, Guichard escribió enseguida a Cornélie:

> He visto las salas de Nadar y deseo ofrecerle mi sincera opinión. Cuando entré, querida señora, y vi las obras de su hija en ese ambiente pernicioso, se me cayó el alma a los pies. Me dije: «Uno no se asocia con locos, excepto en una situación de peligro; Manet tenía razón cuando intentó convencerla de que no expusiera. Aquí y allá, la muestra contenía algunas cosas excelentes, pero todos los implicados estaban perdidos, más o menos mal de la cabeza.
>
> Si la señorita Berthe ha de hacer algo violento —continuó Guichard, comparando con escasa sutileza a Berthe con las denominadas *petroleuses*, las comuneras acusadas de usar gasolina durante la Semana Sangrienta en una campaña de incendios provocados—, en lugar de quemar todo lo que ha hecho hasta ahora, debería echar gasolina a las nuevas tendencias.

Guichard atribuía el nuevo giro de Berthe a la decepción por sus fracasos anteriores. Consideraba que abandonar el Salón había sido una «locura» y «casi un sacrilegio». Luego concluía con una «receta», que afirmaba ofrecer como pintor y como «amigo y médico de Berthe»: la joven debía «ir al Louvre dos veces por semana, pasar tres horas delante de Correggio y pedirle perdón». Guichard firmaba diciendo que Berthe debía romper totalmente «con la supuesta escuela del futuro».

Desconocemos qué pensó Cornélie de la carta de Guichard o si se la entregó a Berthe. Solo sabemos que esta no rompió con los impresionistas.

Mucha gente evitó la muestra por motivos políticos y otros fueron sobre todo a reírse. Alguien comparó el método de los nuevos pintores con llenar una pistola con varios tubos de pintura, disparar a un lienzo y rematarlo con una firma. Otro describió el nuevo estilo de pintura como «una afirmación de la ignorancia y una negación tanto de lo bello como de lo verdadero».

La prensa conservadora vinculaba explícitamente a los artistas con la Comuna, por lo que ser visto en la exposición era arriesgarse a ser considerado un cómplice. Un crítico de *Le Figaro* hablaba de «la brutalidad de los intransigentes». El crítico Jules Claretie escribió que «la habilidad de los intransigentes es nula», y, según el conservador *Moniteur Universel* (en respuesta a un artículo positivo aparecido en la revista republicana *Le Rappel*), «los intransigentes del arte se dan la mano con los intransigentes de la política. Nada podría ser más natural». El término «intransigente» era un apelativo explosivo. Importado de la tumultuosa situación política que vivía la España de la época, originalmente se refería al ala anarquista del Partido Republicano Federal, que, inspirándose en la Comuna de París, ayudó a precipitar la caída del Gobierno moderado del país en 1873, lo cual condujo a una guerra civil. Los intransigentes españoles perdieron la guerra y, a finales de 1874, los Borbones españoles recuperaron el poder. Esos acontecimientos, que se solaparon con la primera exposición impresionista, eran observados de cerca y con diversos grados de alarma en Francia, así que, en poco tiempo, el término «intransigentes» entró en el discurso político francés, en el que se aplicaba a los comuneros impenitentes. Evidentemente, no era bueno para los nuevos pintores que los describieran así.

No obstante, la mayoría de los debates sobre la exposición se centraron en aspectos artísticos y no políticos. Las reseñas constituyen las primeras respuestas publicadas sobre el impresionismo como un fenómeno nuevo y distinto. Quienes acudieron esperando cierto grado de acabado en los cuadros se mostraban confusos; aquello eran bocetos, aseguraban, no pinturas. No obstante, muchos quedaron fascinados por lo que vieron. Por ejemplo, en la reseña que escribió Ernest Chesneau sobre *Boulevard des Capucines*, de Monet, para *Paris-Journal*, se percibe la tensión

que sintieron los primeros visitantes. Maravillado, Chesneau hablaba de la animación de la multitud y la brillante descripción de los árboles en la atmósfera polvorienta de la calle. Nunca, escribió, «se ha captado la cualidad esquiva, fugitiva e instantánea del movimiento y ha sido plasmada en su enorme fluidez».

Para Chesneau, el «boceto» de Monet era casi una obra maestra, y lo dijo. «Pero si te acercas todo se desvanece —escribió, como retractándose instintivamente de su entusiasmo inicial—. Solo queda un caos indescifrable de restos de la paleta». A la postre, esa dinámica de caos en primer plano y resolución más lejana era exactamente lo que el público del impresionismo llegaría a disfrutar. No obstante, se trataba de una adaptación de los gustos y prejuicios que requería tiempo. En las primeras reacciones, algo recordaba a la consternada descripción de Gambetta sobre las vistas mientras sobrevolaba las líneas prusianas en el globo de Nadar. «La tierra tenía el aspecto de una alfombra mal diseñada, o más bien de una alfombra tejida totalmente al azar con lanas de diferentes colores. La luz y la inmensidad estaban privadas de los valores que les dan la sombra y la proporción».

A pesar de sentirse deslumbrado, Chesneau consideraba que Monet se había quedado corto. Debía volver y «transformar el boceto en una obra acabada», dijo. Aun así, concluyó, como si su inconsciente crítico, más valiente, ofreciera consejo a su yo más rígido, «qué toque de corneta para quienes escuchen atentamente, cómo resuena en el futuro lejano».

En *L'Artiste*, el cuadro en el que Sisley representó el Sena a su paso por Bougival fue objeto de críticas por parte de la novelista Marie-Amélie Chartroule de Montifaud, que escribía bajo el seudónimo de Marc de Montifaud. En su opinión, el cuadro de Sisley plasmaba «una sección demasiado pequeña de la naturaleza». Las variaciones sobre esa idea impregnarían la recepción del impresionismo durante décadas y acabarían desembocando en las reacciones contra el impresionismo de artistas de vanguardia posteriores, desde Cézanne, Seurat, Gauguin y Van Gogh hasta Munch, Matisse y Picasso. Fundamentalmente, la observación era cierta: los impresionistas se habían centrado en la luz coloreada y

habían excluido todo lo demás. El énfasis en el color en detrimento del tono tenía el efecto de reducir el paisaje a un mosaico de fenómenos puramente ópticos. En consecuencia, no solo eliminaron las viejas convenciones del paisaje (todos los métodos de composición de imágenes y creación de una ilusión de profundidad), sino que anularon el potencial del arte para transmitir un relato y encerrar significados más profundos. Pero, por supuesto, esa renuncia era deliberada. Los impresionistas estaban cansados de los tópicos trillados, las viejas tramas, los estratos de alegoría y los símbolos que ya no eran creíbles. Querían transponer las ideas recibidas en torno al encuadre de vistas, el manejo de la recesión espacial y la orquestación de transiciones tonales en una sensación óptica pura. Cuando, más tarde, Cézanne dijo que Monet solo tenía «un ojo, pero, Dios mío, qué ojo», se refería a eso.

Para los impresionistas, ¿cuál era el atractivo de esa nueva forma de ver las cosas, más allá de su poder como una especie de renuncia? Esto planteaba una paradoja. Por un lado, parecía haber algo inherentemente tranquilizador y casi meditativo en aquellas obras, no solo en sus temáticas cotidianas, hermosas y soleadas, sino también en cómo se habían materializado. Se podía distinguir cada pincelada, registrar cada toque como respuesta a un fenómeno directamente observado por el artista antes del motivo. Eran, en otras palabras, el resultado de un proceso de reducción imparcial y casi sistemático del mundo natural y todo lo que sabemos de él en acumulaciones planas de luz coloreada. La conciencia del espectador sobre ese proceso implicaba una sensación de duración, ya que solo podía ser el resultado de una meditación prolongada en torno al motivo en su presencia.

Algo en todo ello resultaba generador, puede que incluso reparador, especialmente en el contexto de la experiencia acelerada de la ciudad moderna con respecto al tiempo y su discontinuidad. Un cuadro impresionista, por tanto, era una forma de someterse a algo más lento y orgánico, a una especie de inmanencia. En la medida en que solo podían verificarse los fenómenos sensoriales inmediatos, también era un ejercicio de sinceridad.

Que tantos cuadros impresionistas representaran paisajes recientemente ocupados por el ejército prusiano —en muchos casos, cerca de lugares donde había habido caos y derramamiento de sangre— solo confirmaba una concepción del nuevo estilo como una especie de bálsamo espiritual. Los destinos favoritos de los pintores, junto al Sena entre Argenteuil y Bougival o en la costa de Normandía (ahora fácilmente accesible en tren desde la ciudad), eran lugares de ocio y paraísos de belleza natural. No solo ofrecían un respiro de los traumas causados por los últimos acontecimientos y de las cicatrices que aún marcaban París, sino, en general, del estrés y la inseguridad que suponía vivir al comienzo de la era moderna. Pero, a diferencia de muchas respuestas temerosas a la modernidad, ellos no eran ni nostálgicos ni retrógrados. Mostraban fábricas y puentes, señales de tráfico y estaciones de ferrocarril, veleros, campos de flores y riberas de ríos, todo ello hilvanado en una experiencia continua.

Había, sin embargo, otra manera de verlo. El hecho de centrarse en las «impresiones» —efectos de luz fugaces— denotaba su propia discontinuidad. El típico cuadro impresionista captaba instantes súbitamente arrebatados al flujo del tiempo por un único espectador, separados de cualquier narrativa común o historia compartida. El movimiento fue paralelo al auge de la fotografía y hacía gala de las consabidas contradicciones del medio: su autoridad probatoria, pero también su fugacidad; su belleza óptica, pero también su arbitrariedad.

A pesar de que preferían dar un contexto intelectual al nuevo estilo, los primeros espectadores del impresionismo apreciaban cada vez más la simple sorpresa de lo conocido, de las cosas antes dadas por hechas y ahora vistas de otro modo. También respondían, como hacen los espectadores de hoy, a los efectos consoladores de la belleza natural, el color y la luz. Los habitantes de una ciudad recientemente asediada y más tarde destruida por un violento fratricidio debían de sentirse liberados al ver a jóvenes artistas representando lugares resplandecientes junto al Sena, un poco más allá de las fortificaciones de la ciudad, pintando chimeneas de las fábricas y puertos concurridos que denotaban la rápida recuperación de la economía, y haciendo uso de los ferrocarriles de Francia para

pintar un litoral de nuevo accesible a los viajeros ocasionales. El atractivo potencial de tales imágenes era obvio y muchos críticos se mostraron receptivos. Solo lamentaban que el estilo fuera tan esquemático y unidimensional. Les parecía poco serio, desprovisto de gravedad. Asimismo, hacer hincapié en «la buena vida» resultaba frívolo e incluso «femenino» para unos críticos que habían alentado a los artistas a pensar más en el público y a ser edificantes y «varoniles».

Por supuesto, no había consenso sobre nada de esto, tan solo discrepancias. Mientras la sociedad francesa intentaba recuperar torpemente su equilibrio, el Salón reflejaba esas desavenencias. Enfurecido por desacuerdos internos sobre la organización y el tipo de arte que debía promover, parecía sumido en una crisis permanente. Ya no solo causaba problemas un pequeño grupo de inconformistas. Se acercaba rápidamente un momento decisivo.

En abril, cuando se inauguró la exposición en el antiguo estudio de Nadar, Berthe seguía llorando la muerte de su padre, vistiendo de luto y recibiendo cartas de condolencia. Según la ley, Berthe ahora era responsable de sí misma. Casarse le reportaría muchas ventajas y así se lo dijo a su hermano Tiburce, pero él insistió en que conservara su independencia. «Por el amor de Dios», escribió en una carta que se cuenta entre las más conmovedoras en toda la correspondencia de los Morisot. Instando a Berthe a no casarse por conveniencia, le advirtió del peligro de atarse a alguien incompatible o poco comprensivo («Podrías haberlo hecho a los dieciocho años, cuando podían moldear tu carácter y minar tus ideas»). Le dijo que no se preocupara por el dinero. Comparada con muchos, ella lo tenía en abundancia («¡Dios mío! Si supieras lo que es la verdadera pobreza…»). Y si París era demasiado caro, nada la obligaba a quedarse. Si se veía atada a «una rueda de molino», continuó, o bien sentiría el impulso de «romperla en pedazos al día siguiente», o bien tendría «que someterse a su rotación como un caballo tuerto con el delicioso pensamiento "¿Esto es para toda la vida?"». «Y si haces eso —escribió—, solo conseguirás de mí una pizca de respeto

y una pizca de compasión, porque no te mereces ninguno de los dos».

«¡Por el amor de Dios! —concluyó Tiburce—. ¿Estás tan atrapada en Passy, igual que una mosca en aceite, que te resulta absolutamente imposible librarte de tus perpetuas vacilaciones y coronarte por fin? No lo entiendo. Hazlo por ti misma de una vez por todas».

«Hazlo por ti misma». En cierto sentido, eso era exactamente lo que Berthe necesitaba oír. Pero, al mismo tiempo, no era del todo realista. El matrimonio valdría la pena si no hacía descarrilar su carrera. Ofrecía el atractivo de la compañía y puede que incluso del amor. Pero también era una cuestión práctica, de apoyo. Es posible que Tiburce no comprendiera su dilema como mujer.

El problema más profundo era que estaba enamorada de un hombre casado, de Édouard. Desde el final de la Comuna, la intimidad que compartían no había hecho más que crecer. Su amor es evidente para cualquiera que observe los retratos que Édouard pintó de ella. La situación era dolorosa. Era exquisita. Era insostenible. No había solución. Berthe jamás pertenecería a Édouard. Nunca formaría parte de su familia, nunca adoptaría su apellido… a menos que, por supuesto, hubiera otra forma. A menos que pudiera negociarse algún tipo de compromiso.

Durante el verano de 1874, una vez clausurada la primera exposición impresionista, Berthe y su madre, recién enviudada, visitaron a Edma, que a la sazón vivía en Maurecourt, en la zona noroeste de París. Desde allí viajaron a Fécamp, en la costa normanda. Berthe había hecho el mismo viaje el año anterior y había sido productiva. Ese año, la familia Manet alquiló una casa cercana y los acompañó Eugène, el hermano de Édouard. Conocía a Berthe desde hacía casi tanto como Édouard e, igual que este, sabía lo que había experimentado durante el Año Terrible porque él también lo había sufrido.

Al parecer, en Fécamp se tramaba algo. Teniendo en cuenta la celebridad de su hermano, Eugène podría haber evitado la pintura, pero en realidad disfrutaba con ella. Lejos de París, él y Berthe pintaban al aire libre. Para ella, la dinámica que antes experimentaba

con Édouard se invirtió agradablemente. A diferencia de su hermano, Eugène no le decía cómo mejorar su trabajo. Por el contrario, se subordinó a ella y respetaba su pericia. A lo largo de esos días de verano, el sentimiento entre ambos fue volviéndose cada vez más profundo y, un día, mientras dibujaban dos barcos que estaban construyendo junto al puerto, sus cascos montados sobre andamios de madera, Eugène se armó de valor y le propuso matrimonio.

Berthe, que ya debía de estar pensando en ello, dijo que sí. Para muchos, el hecho de que aceptara fue un gesto manifiestamente calculado. Sabiendo que no podía casarse con el hombre al que realmente amaba, optó por la segunda opción, que era casarse con su hermano. Se dice que Édouard, el cual amaba a Berthe pero no podía hacer nada al respecto, conspiró para que se produjera el matrimonio. Pero, al parecer, la relación de Berthe y Eugène era menos calculada y más sutilmente tierna que todo eso. Nadie sabe si Édouard convenció a Eugène de que le pidiera matrimonio ni si Berthe estaba al tanto de la conspiración.

En cualquier caso, es indudable que Eugène estaba enamorado de Berthe. Desde su punto de vista, no había nada falso en aquella situación. Desde el punto de vista de Berthe, casarse con Eugène significaba que su transición de mujer soltera a casada sería mucho menos dramática que si la propuesta hubiera venido de alguien ajeno a su círculo. Y lo que era más importante: Eugène no la obligaría a dejar de pintar. Tampoco la apartaría de París. Podría seguir como antes. No tendría que sacrificar nada en aras de aparentar que estaba desempeñando su papel de esposa. Además, él la amaba.

Por tanto, aquella unión tenía sentido para ambos. Cimentaría los lazos ya existentes entre los Manet y los Morisot. Berthe tendría la seguridad de un marido. Y Édouard y Berthe, aun respetando el matrimonio, podrían seguir disfrutando de la compañía del otro.

De hecho, Berthe vio menos a Eugène que a Édouard durante su periodo de compromiso. Édouard la pintó cuatro veces más en los seis meses previos a la boda. Era como si ambos supieran que pronto caería el telón de su época de intimidad y que después del

matrimonio ya no tendrían el mismo acceso especial el uno al otro. Las cartas que le enviaba Eugène eran cariñosas y ocurrentes, pero procuraba ser desenfadado, como si le preocupara conservar su afecto. Al volver a París, sentía nostalgia de los cálidos días en Fécamp, cuando él y Berthe pintaban y daban «bonitos paseos». «¿Cuándo podré volver a verte?», se preguntaba. Antes lo malcriaban, pero ahora estaba comiendo «raciones muy pequeñas», escribió.

En cambio, parecía que su hermano estuviera disfrutando de un banquete, y veía a la prometida de Eugène tanto como permitía el tiempo. En uno de los retratos de Berthe aparece vestida de negro y con un abanico en la mano. En otro está recostada. (La sensación de intimidad es impactante). En un tercero —el más juguetón de los cuatro—, Berthe esconde la cara detrás de un abanico. Un cuarto fue adquirido por Degas, que aprovechó la ocasión para pintar un retrato de Eugène, el cual regaló a la pareja con motivo de su boda.

La ceremonia se ofició en una iglesia de Passy y Édouard fue uno de los cuatro testigos cuando se firmó el contrato matrimonial en el ayuntamiento del decimosexto *arrondissement*. Eugène figuraba como terrateniente y el valor de sus propiedades en Gennevilliers ascendía a ciento cincuenta mil francos. En los documentos se indicaba que Berthe no tenía profesión.

Berthe acudió a la boda sin hacerse ilusiones. «Fui a la gran ceremonia sin la menor fastuosidad —escribió—, con un vestido y un sombrero, como la vieja que soy, y sin invitados». Pero, a la larga, Eugène sería un compañero ideal para ella.

¿Se alegraba Berthe de haberse casado por fin, y además con un Manet? La felicidad *per se* no era exactamente la cuestión. Por el contrario, creía haber tomado el camino adecuado. «He entrado en el lado positivo de la vida después de vivir durante años con sueños insustanciales que no me hacían feliz», explicó. Tras la muerte de Tiburce, los Morisot habían abandonado la casa de la rue Benjamin Franklin y se habían trasladado a un piso cercano en el número 7 de la rue Guichard. A principios del nuevo año, cuando las temperaturas

cayeron en picado, Cornélie dejó el piso a los recién casados y se fue a Cambrai con Yves.

Para entonces, había moderado su oposición a las ambiciones artísticas de Berthe. Su testaruda hija vendía cada vez más obras y le escribió para felicitarla, tanto por su éxito comercial como por la satisfacción que parecía producirle su nueva vida. Fue pícaramente indirecta en su valoración de Eugène, de cuyo carácter seguía dudando. Refiriéndose a la última vez que habían estado juntos, cuando el hielo cubría las calles, escribió: «Tú parecías muy firme, pero me preocupaba Eugène. Ya sabes que, en mi opinión, es bastante voluble, y ese día pensé en si podría valerse por sí mismo».

Berthe quizá no fuese tan firme como Cornélie decía. «No debo quejarme —escribió a Tiburce—, ya que creo haber encontrado a un hombre honesto y excelente que al parecer me ama con sinceridad. Me enfrento a las realidades de la vida después de vivir bastante tiempo con quimeras que no me aportaban mucha felicidad». Después de la boda, las sesiones de retratos con Édouard (la quimera en cuestión) habían tocado a su fin, lo cual exacerbó la melancolía de Berthe y llevó a Cornélie a ofrecerle más consejos no solicitados: tenía que luchar, escribió, contra su predisposición a «una sensibilidad y melancolía excesivas». Por Eugène, debía «vestir bien y agradar a los demás a fin de complacerlo más a él», ya que le gustaría verla disfrutar. «Sin ser descuidada, una debe ser joven mientras sea joven. Esa mi receta», concluía.

En el verano de 1875, Berthe y Eugène viajaron a Inglaterra por su luna de miel, que habían postergado. En la isla de Wight, donde se alojaron primero, las relaciones entre ellos fueron tensas. Apartados de su entorno habitual y sin apenas conocimientos de inglés, no sabían cómo pasar el día. Eugène estaba triste y poco comunicativo («incluso más que yo», escribió Berthe). Aunque se esforzaba por trabajar, la invadía una frustración constante. «Intenté pintar un campo, pero nada más plantar el caballete tenía a cincuenta niños y niñas gritando y gesticulando a mi alrededor». Si un artista pintando al aire libre era una novedad en aquella época, una artista francesa pintando al aire libre era sin duda un bicho raro.

Berthe se sentía «horriblemente deprimida […], cansada, nerviosa y decaída».

Sin embargo, desde el interior de sus aposentos junto al mar, logró crear una de sus obras maestras, *Eugène Manet en la isla de Wight*. El cuadro, que recuerda al que pintó Manet de Suzanne y Léon en Arcachon tras la rendición francesa en 1871, tiene algo de claustrofóbico e incómodo. Muestra a Eugène, un modelo inquieto, sentado en una silla y volviéndose para observar, más allá de unas cortinas de gasa, unas macetas con flores y una valla, a una mujer y a una niña que pasean por el puerto. La composición es plana, los colores son luminosos y las pinceladas, ligeras y enérgicas, anticipándose a las vistas de Matisse a través de ventanas de hotel en Niza, que crearía más de cuatro décadas después. La carga psicológica del cuadro (vacilación, anhelo, la presión de ser feliz en la luna de miel) parece cambiante, enigmática y moderna. *Eugène Manet en la isla de Wight* supone un giro crucial en la vida del impresionismo, un distanciamiento de las meras «panorámicas» de lugares agradables y una adopción de imágenes que denotan presiones sociales y psicológicas.

En Londres, el siguiente destino de los recién casados, les fue mejor, pero hacía «un calor terrible […] como si estuvieras en una habitación sin ventilación», le escribió Berthe a su madre. «Estoy cansada —añadía—. Deambulamos como almas en pena». Puede que la luna de miel en Inglaterra fuese un comienzo poco prometedor, pero, con el paso del tiempo, Morisot encontró la felicidad con Eugène. Él la apoyaba económicamente, se interesaba por su trabajo, defendía su reputación y, en general, se mostraba alegre ante la adversidad.

19
EL DÍA DE LA BASTILLA

La Société Anonyme se disolvió inmediatamente después de la exposición independiente de 1874, pero dos años después los artistas rebeldes organizaron una segunda muestra. Tuvo lugar en el número 11 de la rue Le Peletier, cerca del viejo teatro de la ópera, que había ardido en octubre de 1873 (lo cual le rompió el corazón a Degas). Berthe volvió a participar, esta vez con nada menos que veinte obras.

De nuevo, Édouard se negó, pero su actitud se estaba suavizando y ya no le preocupaba que lo asociaran con los rebeldes. De hecho, el verano posterior a la primera exposición impresionista había participado, junto con Monet y Renoir, en fructíferas sesiones de pintura en Argenteuil. En el Salón de 1875 había cosechado un gran éxito con *Le Bon Bock*, el retrato de un hombre regordete de barba canosa fumando en pipa y bebiendo cerveza. Recuperando su optimismo, había presentado dos cuadros al Salón de 1876. Uno de ellos, *La lavandería*, casi podría haber pasado por un Morisot: con pinceladas vivas y escurridizas, mostraba a una niña y a su madre, ambas con sombrero, en un jardín lleno de flores. Era el cuadro más impresionista de Édouard hasta la fecha. Por desgracia, ambas obras fueron rechazadas. Y, lo que era aún peor, un artículo anónimo publicado en *Le Bien Public* explicaba que habían sido descartados por el jurado, cuyos miembros (entre ellos Meissonier, el viejo antagonista de Édouard) al parecer estaban molestos por su éxito del año anterior. Según el artículo, un miembro del jurado había dicho: «Esto ya no es necesario. Le hemos dado a Manet años para enmendar su actitud, pero no lo hace. ¡Por el contrario, se

atrinchera! ¡Rechazadlo!». Así, mientras sus amigos exponían juntos en la rue Le Peletier, Édouard decidió abrir su estudio al público, una especie de Salon des Refusés en solitario. La exposición atrajo a multitudes y suscitó críticas elogiosas.

Treinta comuneros impenitentes, o «intransigentes», acababan de obtener escaños en las elecciones a la Cámara de Diputados de marzo de 1876. Los críticos conservadores que asistieron a la segunda exposición impresionista no tardaron en vincular a los pintores disidentes con esos diputados. Al principio eran calificados de «pintores al aire libre», escribió Marius Chaumelin, con palpable desprecio, en su reseña de la exposición. Más tarde fueron denominados «impresionistas», proseguía, algo que indudablemente complacía «a la señorita Berthe Morisot y a las otras jóvenes pintoras» que habían adoptado «esas doctrinas». Pero había un término más adecuado, afirmó, «intransigentes», que hacían proselitismo a favor de la separación de la Academia y el Estado y de una amnistía para «la escuela de las manchas», de la que Manet fue fundador y con quien todos estaban «en deuda».

Chaumelin había elegido cuidadosamente sus palabras. La mención a la «separación de la Academia y el Estado» y a una «amnistía» coincidía con el programa de los nuevos diputados, que exigían una separación oficial de Iglesia y Estado y una amnistía para los presos comuneros. En una infamante reseña aparecida en *Le Figaro*, el crítico Albert Wolff empleaba términos parecidos: «Esos autoproclamados artistas se hacen llamar los intransigentes, los impresionistas. Se atrincheran detrás de sus carencias», una referencia a las barricadas levantadas durante la Semana Sangrienta. Describía al grupo como «cinco o seis lunáticos, uno de los cuales es una mujer». La clara alusión a Berthe enfureció a Eugène, que amenazó con retar a duelo a Wolff, un viejo enemigo de su hermano. Pero Wolff no había sido del todo negativo con Berthe, de cuya obra hablaba al final de la reseña. «También hay una mujer, como ocurre con todos los grupos famosos. Su nombre es Berthe Morisot y es interesante contemplar su obra. Conserva la elegancia femenina en medio del frenesí de una mente en pleno delirio».

La reputación de Berthe siempre estaría ligada a la idea de que su obra expresaba una sensibilidad «femenina». Aunque la intención era peyorativa, no era falso. Era una mujer que pintaba (y no solo por necesidad) temas que le interesaban: interiores domésticos, jardines vallados y terrazas privadas, ropa tanto elegante como corriente, niños jugando y la vida de las niñas y las mujeres. No creía que esos temas fuesen inferiores, como sostenían los árbitros oficiales de la calidad en el siglo XIX. Berthe era una poetisa de lo efímero y saboreaba los estados limítrofes. Pintaba a personas mirando por la ventana o titubeando en portales, y también a adolescentes en la cúspide de la feminidad. Su toque era ligero y cada año que pasaba sus pinceladas se volvían más libres. Ningún impresionista fue más lejos en ese sentido. En la década de 1870 pintó una serie de obras imperecederas —*En el baile* (1875), *Mujer en su tocador* (1875/1880), *Muchacha regando un arbusto* (1876) y *El espejo psiqué* (1876)— que figuran entre las imágenes más bellas de mujeres jóvenes de aquella época. Y en la década de 1880 su paleta de colores y su voluntad de dejar intactas partes del lienzo se volvieron más audaces. Su ambición, escribió, era «captar algo fugaz. ¡Oh, solo algo! El detalle más insignificante».

Berthe comprendía, tal vez más que cualquier otro pintor del siglo XIX, la fragilidad de la juventud y las repercusiones de lo que Blaise Pascal había descrito enigmáticamente como «los movimientos de la elegancia, la dureza de corazón, las circunstancias externas». De sus mejores trabajos se desprende un sentimiento de vulnerabilidad y evanescencia casi insoportablemente conmovedor, como un perfume fugaz o una canción de patio de colegio: «Achupé, achupé, sentadita me quedé».

En el verano de 1873, las esperanzas conservadoras de una coalición formada por los dos partidos monárquicos franceses —orleanistas y borbónicos— estuvieron a punto de hacerse realidad cuando unas

reuniones privadas entre los condes de París y Chambord allanaron el camino para que este último ocupara el trono como Enrique V. El país, que no tenía Constitución oficial, estaba siendo dirigido por un legitimista (MacMahon), por lo que el pacto surgido de las reuniones propiciaba que Francia volviera a la monarquía. Monárquicos de todo el país empezaron a prepararse para los festejos que se avecinaban. Pero el conde de Chambord, que era su propio peor enemigo, eligió ese momento para reiterar su insistencia en que la bandera tricolor, con sus asociaciones revolucionarias, debía ser sustituida por la bandera blanca y la flor de lis monárquica. Lamentablemente, nadie deseaba ese cambio y, en el compás de espera resultante, un reacio MacMahon tuvo que continuar como presidente de una república frágil.

A la Asamblea no le quedó más remedio que redactar una Constitución, y en 1875, por 353 votos a favor frente a 352 en contra, aprobó que Francia siguiera siendo una república. La votación no podría haber sido más ajustada, ni tampoco más trascendental; el nuevo orden constitucional francés duraría sesenta y cuatro años. El péndulo, que tras el Año Terrible, y sobre todo bajo el régimen de «orden moral» de MacMahon, estaba en el lado conservador, empezaba a oscilar en sentido contrario.

Gambetta fue el político más capacitado y estimulante de Francia durante ese periodo volátil y su liderazgo y oratoria en la Cámara ayudaron a que el movimiento republicano floreciera como nunca. Sin embargo, MacMahon aún no había terminado. En 1877, alarmado por el creciente dominio de los republicanos radicales en la Asamblea y deseoso de nombrar un gabinete propio, utilizó poderes de emergencia para suspender la Cámara. Ello desencadenó un enfrentamiento constitucional, la denominada «crisis del 16 de mayo». Las elecciones posteriores no tuvieron el resultado apetecido por MacMahon. A finales de año, la Cámara pudo elegir su propio ministerio, lo cual supuso una humillación para él. A la mayoría republicana en la Cámara se sumó la del Senado, algo que les permitió llenar de republicanos los puestos administrativos y reemplazar a los antiguos compañeros de MacMahon en el ejército.

Harto, el veterano mariscal de Francia presentó su dimisión el 30 de enero de 1879, dos años antes de terminar su mandato.

Aquella fue una época emocionante para Édouard, que estaba sumamente preocupado por el destino de la república. Se sentía muy frustrado por que un monárquico y católico como MacMahon dirigiera Francia a pesar de que en la Constitución se estipulaba una forma de gobierno republicana. En 1874 creó su primera y única litografía en color, una caricatura de MacMahon, quien había liderado el aplastamiento militar de la Comuna, caracterizado como Polichinela, el personaje de la *commedia dell'arte* conocido por su astucia y fealdad física. Ahora que MacMahon ya no estaba, se derogó la ley marcial, la Iglesia se vio obligada a pasar a un segundo plano y la suerte sonreía a Gambetta. Increíblemente, él y Thiers, en su día polos opuestos, estaban cada vez más unidos. Después del Año Terrible, Gambetta había moderado su republicanismo, lo cual le había valido el reconocimiento como líder de una nueva facción de izquierdas, la de los oportunistas, y Thiers se había convertido en un quebradero de cabeza permanente para los monárquicos. Juntos habían realizado una especie de movimiento de pinza, uno desde la izquierda y el otro desde la derecha, contra los monárquicos, los comuneros y los bonapartistas por igual. Como consecuencia, los dos políticos, uno amigo de la familia Morisot y el otro un viejo amigo de Édouard, habían fraguado la república francesa que este último anhelaba desde hacía mucho tiempo. Sin embargo, Gambetta había perdido a su inverosímil aliado unos meses antes de la crisis del 16 de mayo de 1877. La salud de Thiers había sufrido un deterioro constante y murió en plena campaña.

A medida que el movimiento republicano prosperaba, los vínculos entre los impresionistas y los republicanos, como ha demostrado el historiador del arte Philip Nord, eran cada vez más explícitos. En 1877, antes de la tercera exposición impresionista, Renoir había ido en persona a las oficinas del órgano de Gambetta, la revista de gran tirada *République Française*, con el propósito de promocionar la exposición y solicitar una crítica. Sus mecenas, el editor Georges

Charpentier y su esposa, Marguerite, le encargaron un retrato del director de la revista, Jacques-Eugène Spuller. Este era la mano derecha de Gambetta y juntos habían sobrevolado el asedio prusiano en el Armand Barbès. Mientras tanto, Édouard cedió su estudio para un mitin de campaña republicano cuyo cabeza de cartel era Spuller, a quien conocía desde hacía años.

En 1878, cuando el régimen de MacMahon estaba dando sus últimos estertores, París volvió a prepararse para acoger una Exposición Universal. El Gobierno había declarado el 30 de junio Fête de la Paix, una celebración de la paz, el trabajo y la recuperación del país tras el Año Terrible. Claude Monet conmemoró el día con dos cuadros casi idénticos de calles (rue Montorgueil y rue Saint-Denis) llenas de banderas tricolores. Para despejar dudas sobre sus simpatías, en uno de ellos escribió «Vive la République» sobre una bandera que aparecía en primer plano.

Sin embargo, Édouard no estaba tan convencido y, con MacMahon aún en el poder, seguía mostrándose escéptico. Trabajó en varias panorámicas desde su estudio en el número 4 de la rue de Saint-Pétersbourg. La primera muestra la rue Mosnier, transversal a la suya, siendo pavimentada para las celebraciones de la Fête de la Paix. La segunda, pintada el día del festejo, muestra las obras terminadas y los edificios que bordean la calle adornados con decenas de banderas tricolores. Pero la calle parece desnuda bajo el sol estival y vemos a un hombre encorvado con una sola pierna que se apoya en unas muletas. Vestido con una camisa azul de obrero, probablemente sea un veterano de la guerra francoprusiana o de la guerra civil posterior, y su desolada presencia llena la escena de futilidad.

Tras la dimisión de MacMahon en enero de 1879, Francia tenía por fin su primer régimen verdaderamente republicano. Y cuando la Cámara de Diputados, que había vuelto de Versalles para ocupar el palais Bourbon de París, concedió una amnistía parcial a los excomuneros, Édouard estaba más cerca de tener algo que celebrar.

Al mismo tiempo, se habían flexibilizado los criterios de selección para el Salón anual: cualquier artista que hubiera recibido premios o incluso una mención honorífica en el pasado podría exponer sin tener que someterse a un jurado. Édouard había tenido una mención honorífica en 1861 por *El cantante español*, así que cumplía los requisitos y decidió exponer dos de sus lienzos más recientes, *En un bote en Argenteuil* y *En el conservatorio*. Mientras tanto, se trasladó al que sería su último estudio, situado en el luminoso ático del número 77 de la rue d'Amsterdam.

Decidido a afianzar para la posteridad su identificación con la ciudad que siempre había defendido y adorado, presentó una propuesta al prefecto del Sena: quería decorar la Sala del Consejo Municipal del nuevo Hôtel de Ville, reconstruido tras su destrucción durante la Semana Sangrienta. Su enfoque sería desacomplejadamente moderno: prescindiría de alegorías históricas y pintaría escenas del París cotidiano. Propuso una serie de composiciones que representaban «la vida pública y comercial» de la época —mercados, ferrocarriles, catacumbas, hipódromos y jardines —, coronadas por retratos de aquellos «que, en el ámbito cívico, han contribuido o contribuyen a la grandeza y la riqueza de París». Es embriagador pensar en Édouard Manet —heredero de Delacroix, amigo de Baudelaire, padre de los impresionistas y primer gran pintor del París moderno— ejecutando ese proyecto, pero nunca obtuvo respuesta.

En cualquier caso, puede que solo fuese una quimera, porque su salud se estaba deteriorando. Un día de otoño, al salir de su nuevo estudio, notó un dolor repentino y punzante en la espalda y debilidad en las piernas. Cuando se desplomó en la acera, quedó claro que algo iba muy mal. Su médico, François Siredey, le recomendó que probara tratamientos hidroterapéuticos, así que se alojó en Bellevue, situado en Meudon. Odiaba las duchas y los masajes intensivos, pero se convenció de que el descanso le haría bien.

A finales de año se sentía con fuerzas suficientes para ponerse a trabajar en dos retratos de Georges Clemenceau, el exalcalde republicano de Montmartre y futuro presidente en tiempos de

guerra. Clemenceau había solicitado una amnistía general para los excomuneros, muchos de ellos deportados a Nueva Caledonia. Tras años de intentos fallidos y una amnistía parcial en 1879, consiguió finalmente el perdón general, anunciado de manera formal en julio de 1880.

«¡Me lo pasé muy bien hablando con Manet! —recordaba Clemenceau cuando le preguntaron por las sesiones de posado—. ¡Era muy ingenioso!». Ambos retratos se basaron en fotografías, al menos en parte, pero quedaron sin terminar. Esto pudo obedecer a la disponibilidad limitada de Clemenceau, pero es más probable que se debiera a que, en enero de 1880, la salud de Édouard volvió a empeorar. Caminaba de manera descoordinada —había empezado a arrastrar el pie— y sufría calambres en la pierna. Con toda seguridad, padecía tabes dorsal, un desgaste de la espalda que se manifestaba como ataxia locomotora, esto es, una disminución de la capacidad para controlar los movimientos. Era la lacerante fase terciaria de una neurosífilis, la enfermedad que había matado a su padre, a su querido amigo Baudelaire y a Jules de Goncourt. Édouard intentó ocultar su estado aun cuando se veía obligado a utilizar bastón, pero afectaba a su capacidad para controlar los pinceles e, inevitablemente, a su vida social. Despreciaba aquella indignidad. En una ocasión le ofrecieron sentarse en una tienda y repuso: «No quiero saber nada de esa silla. No soy un minusválido».

En el verano de 1880, Édouard y Suzanne alquilaron una pequeña casa en Bellevue, donde también había sitio para su madre y Léon (que entonces tenía veintiocho años). Allí, Édouard podría someterse a otra tanda de hidroterapia. Lejos de casa se sentía solo y atrapado. «El campo solo tiene encanto para quienes no están obligados a quedarse», le dijo a Astruc. El tiempo era húmedo y gris, tenía prohibido subir escaleras y estaba sufriendo. «En cuanto a la penitencia —le escribió a la actriz, cantante y *demimondaine* Méry Laurent—, la estoy cumpliendo como nunca». «No te imaginas lo exasperante que es estar así —le contó a Proust tras sentirse cautivado por una chica que vendía flores—. Si estuviera bien, habría ido corriendo a casa a buscar la caja de pinturas». Incapaz de abordar algo ambicioso, pasaba el tiempo animando a sus amigos a

que lo visitaran y escribiendo cartas breves y afectuosas a Nadar, Proust, Bracquemond, Astruc, Eva Gonzalès y Henri Guérard (un grabador que se había casado recientemente con Gonzalès). Decoraba las cartas con exquisitas acuarelas de campanillas, bígaros, rosas de brezo, margaritas, abejas, manzanas verdes, melocotones, lirios, geranios, laburnos, ciruelos y castaños, así como gatos, caracoles, gambas, regaderas, bolsos y sombrillas. Se aferraba a las cosas cotidianas, en su mayoría hermosas y efímeras a la vez, y andaba falto de dinero —la hidroterapia era cara—, por lo que dedicaba mucha energía a vender los cuadros que tenía en su estudio.

Pero, a principios de julio, había algo que tenía a Édouard muy emocionado: las festividades del Día de la Bastilla. Ahora que la república francesa estaba afianzada, el nuevo Gobierno había declarado el 14 de julio fiesta nacional. El proceso había sido tortuoso. Desde 1872, cuando pronunció dos discursos sobre el tema, Gambetta estaba convencido de que un día de celebración ayudaría a consolidar la nueva república. Propuso el 14 de julio, pero los conservadores llevaban muchos años resistiéndose a la idea, e incluso habían llegado a prohibir que la gente celebrara banquetes ese día. Ahora que los republicanos estaban en el poder, querían apaciguar y no dividir. Se propusieron fechas importantes de 1792, 1830, 1848 y 1870, pero todas estaban vinculadas a acontecimientos violentos y polarizadores. (Rochefort insistió en el 21 de enero de 1793, fecha de la ejecución de Luis XVI). Era más viable 1789, en particular la toma de la Bastilla, que Victor Hugo había presentado convincentemente como una victoria del pueblo sobre el arbitrario poder monárquico. Sin embargo, también era un día de derramamiento de sangre y guerra de clases, y por tanto execrable para los monárquicos.

Casualmente, el 14 de julio también era la efeméride de un suceso más conciliador en la historia de Francia, un acontecimiento que había tenido lugar en 1790. Fue un día de unidad nacional conocido como la Fête de la Fédération. Aunque había pasado un año desde

la toma de la Bastilla, nadie mencionó ese acontecimiento anterior y más polémico en la ceremonia oficial, celebrada en el Campo de Marte en presencia del rey Luis XVI y María Antonieta. Asistieron monárquicos y revolucionarios, y el marqués de Lafayette, que había vuelto de luchar en la Revolución estadounidense, encabezó un desfile militar desde la Bastilla hasta el Campo de Marte, donde esperaban unas trescientas mil personas bajo la lluvia. Se dispararon salvas de cañón, sonó música y el obispo Talleyrand ofició una misa. La Guardia Nacional y la recién creada Asamblea juraron lealtad a la nación, la legislación y el rey, y prometieron «seguir unidas a todos los franceses por los indisolubles lazos de la fraternidad». En respuesta a ello, Luis XVI juró defender la Constitución (aún inacabada).

Ese día de reconciliación no había evitado la violencia y el caos. De hecho, nada más lejos; el Terror aún estaba por llegar. Pero, dirigiéndose a la Cámara el 6 de julio de 1880, el senador Henri Martin afirmó que, noventa años después, la Fête de la Fédération era digna de ser honrada a perpetuidad. Había sido un día de unidad y optimismo inusuales, dijo, «el más bello y puro» de su historia, y no se le podía achacar «el derramamiento de una sola gota de sangre».

El discurso de Martin bastó para que la Asamblea aprobara la propuesta en mayo. La votación fue ratificada a finales de junio y la ley entró en vigor pocos días antes del 14 de julio, fecha instaurada en adelante como fiesta nacional de Francia.

Édouard estaba encantado. La celebración del 14 de julio era una reivindicación —simbólica pero profunda— de lo que había deseado durante toda su vida adulta. Puede que tuviese problemas de salud, pero las heridas de 1870 y 1871 habían sanado y el 14 de julio le infundió enormes esperanzas. Además, se concedería una amnistía total a los supervivientes de la Comuna. Con un discurso entusiasta, Gambetta había garantizado la adopción de la medida en la Cámara. La jornada en sí —la *fête nationale française*— se celebraría con fuegos artificiales, limosnas para los pobres, conciertos y luces. Édouard esperaba la ocasión con gran entusiasmo y planeaba disfrutarla todo el día. Él y Suzanne tenían buenas vistas de la

ciudad desde su posición elevada en Bellevue (por algo se llama así) y animó a Eva Gonzalès y a su nuevo marido a que los acompañaran. «Al menos tendremos un poco de entretenimiento», escribió. Intentó convencer a otros para que fuesen, entre ellos Isabelle Lemonnier, hija de un joyero parisino que había posado recientemente para él. «Parece que estamos muy bien situados para ver los fuegos artificiales», le dijo. Por desgracia, la joven nunca respondió y Édouard descubrió más tarde que había estado gravemente enferma.

La ceremonia inaugural del 14 de julio no tuvo lugar en el Campo de Marte, sino en el hipódromo de Longchamp, en la otra punta del bois de Boulogne desde Passy y a unos cuatro kilómetros de Bellevue, donde se encontraba Manet. En 1866, este había pintado un espectacular paisaje en Longchamp donde aparecían caballos y jinetes desenfocados que se dirigían al espectador. Ahora estaba celebrándose un ritual más sosegado pero históricamente importante en un estrado erigido en las gradas del hipódromo. No era un ritual religioso; el clero católico estaba llamativamente ausente y ni la misa ni el tradicional tedeum (un breve oficio de acción de gracias) formaron parte del programa. Por el contrario, en presencia del presidente Jules Grévy, los representantes del pueblo —Léon Gambetta, el presidente de la Cámara de Diputados; Jules Ferry, el presidente del Consejo de Ministros; y Léon Say, el presidente del Senado— escenificaron un intercambio simbólico con representantes montados del ejército. Se entregaron banderas y estandartes con las palabras «República francesa» y «Honor y patria» bordadas, y la punta dorada de cada asta llevaba estampado el monograma «R. F.» («República francesa»). En el saludo a las banderas, los altos mandos militares, tradicionalmente conservadores, juraron lealtad a un sistema de gobierno que quizá no habrían apoyado. En compensación por ello, recibir las banderas pretendía disipar la humillación de haberlas perdido en la derrota ante Prusia en 1870.

Muchos conservadores y católicos seguían resistiéndose a la república. Se instó a los fieles a quedarse en casa y a ayunar en señal de protesta silenciosa. Muchos exhibían símbolos religiosos en

lugar de banderas tricolores. Pero aquel día, en Longchamp, la ceremonia se desarrolló según lo previsto. Un desfile militar pasó junto a los políticos y dignatarios extranjeros allí congregados y se inauguró un monumento en la place de la République. No solo en París, sino en toda Francia, hubo banquetes, deportes de equipo organizados y música, y por la noche hubo bailes, desfiles de antorchas y fuegos artificiales. París «en este momento se halla sumergida en un océano de pancartas ondulantes —informaba el *Daily Telegraph*—. Probablemente nunca se haya visto semejante marea de banderines en ningún lugar». Dos días después decía: «Nunca una ciudad estuvo tan profusamente decorada ni tan magníficamente iluminada. Las banderas y los faroles no se limitaban a las vías más favorecidas, sino que estaban incluso en callejuelas y callejones oscuros […]. Cientos de miles de personas se echaron a la calle».

Profundamente conmovido pero tristemente aislado, Manet estaba desesperado por compartir su entusiasmo. «Larga vida a la república», escribió aquel día en una carta, que adornó con una acuarela rápida de la tricolor. Y en una nota a Lemonnier: «Viva la amnistía». Esta era importante para todos los republicanos, no solo para los radicales. Gambetta había comprendido que Francia debía seguir avanzando. Cualquier nación sana, como escribió Nietzsche, debía poder «olvidar en el momento oportuno», así como «recordar en el momento oportuno», por lo que Gambetta mencionó la necesidad de colocar «la lápida del olvido sobre los crímenes y las huellas de la Comuna».

Por supuesto, esto era una ilusión. Ni la Comuna ni los crímenes de las fuerzas de Versalles serían olvidados jamás. Pero en la psique nacional francesa, el desastre de la derrota ante Prusia, que había propiciado la formación de un gran Estado alemán, ocupaba un lugar preponderante. La herida que se habían infligido a sí mismos nunca podría sanar. Al hurgar en ella, permitieron que se infectase. En privado, Gambetta decía que atacar a Alemania para devolver Alsacia y Lorena a Francia era una locura, pero en público era un experto en mantener abierta la posibilidad de vengar la pérdida.

A medida que se acercaba el siglo XX, las historias que se contaban para explicar la herida desempeñaron un papel importante a la hora de esculpir el carácter nacional de Francia y, en respuesta, las posturas de otras naciones europeas. Muchas de esas historias obviaban ciertas realidades: que la propia Francia había declarado la guerra a pesar de no estar preparada, que su actuación en el campo de batalla había sido inepta y que la humillación de la derrota militar había desencadenado un baño de sangre fratricida en París. Por el contrario, las historias alimentaron mitos de valor y pureza, una búsqueda de chivos expiatorios y un deseo de venganza cuidadosamente alentado. Sin duda, se avecinaban problemas. Pero, por ahora, la fugaz belleza de los fuegos artificiales ofrecía una distracción exquisita.

EPÍLOGO

Las celebraciones del 14 de julio de 1880 tuvieron un efecto inmenso en la moral de Édouard. En diciembre se reunió con Henri Rochefort, el republicano radical que había fundado *La Lanterne* y *La Marseillaise* durante los últimos años del imperio y que había pasado seis meses en la cárcel por su papel en el caso de Victor Noir. Las tropas de Thiers lo habían capturado cuando intentaba huir de París en plena Semana Sangrienta. Victor Hugo intentó que Rochefort se quedara en Francia, pero fue condenado a cadena perpetua y enviado a Nueva Caledonia. Sin embargo, en 1874 había protagonizado una fuga espectacular, tras la cual vivió exiliado en Londres y Ginebra. Ahora, la amnistía general permitía su regreso.

Lo primero que hizo Rochefort al volver a Francia, una semana después del Día de la Bastilla, fue crear una nueva publicación llamada *L'Intransigeant*. Marcellin Desboutin, pariente de Rochefort y también miembro del círculo impresionista, le presentó a Manet, entusiasmado por conocer a la que era una figura legendaria entre los republicanos. Su retrato muestra a Rochefort de brazos cruzados (como el retrato de Clemenceau pintado anteriormente por Manet), con corbatín y una mata de pelo gris. Rochefort rechazó el retrato cuando Édouard se lo ofreció como regalo, pero aceptó cooperar con él en un importante cuadro sobre la espectacular huida de Nueva Caledonia. La obra se expondría automáticamente en el Salón, puesto que Édouard ya no tenía que someterse al jurado. Como parte de los preparativos, se entrevistó con Rochefort, quien le dijo que la embarcación en la que escapó era una ballenera de color gris oscuro que transportaba a seis hombres pero solo tenía dos remos. Rochefort había publicado un relato ficticio ese mismo año, así que

Édouard también se basó en el libro para pintar dos versiones de la fuga. No obstante, al final no envió ninguna de las dos al Salón y prefirió exponer su retrato más convencional de Rochefort junto a *El cazador de leones*. Ambos desataron la polémica, pero Édouard recibió una medalla de segunda clase por el retrato.

Después de ese interludio, Édouard pintó una serie de naturalezas muertas deslumbrantes y dos de sus mejores cuadros, el magníficamente novedoso *Jeanne (Primavera)* y el monumental y misterioso *Un bar del Folies-Bergère*. Quería que el mundo supiera que, a pesar de su dolencia, aún era capaz de crear obras maestras.

En noviembre Jules Grévy, que había sustituido a MacMahon como presidente, nombró a Gambetta primer ministro. Aquello supuso un giro asombroso de los acontecimientos. Solo diez años antes, Gambetta había sido ampliamente rechazado después de la Comuna. A su vez, este designó como ministro de las Artes a Antonin Proust, viejo amigo suyo y de Manet. Una de las primeras medidas de Proust fue nombrar a Manet caballero de la Legión de Honor. Para Édouard, a quien le interesaban las distinciones (Degas a menudo se burlaba de él por eso), fue un gesto conmovedor, una poderosa reivindicación tras dos décadas de escarnio público. Que dicha distinción se la concediera Gambetta, el hombre que había escapado de París en un globo (al igual que Rochefort había escapado de Nueva Caledonia en un barco), lo volvía todo más satisfactorio. Podría colocarla en una estantería imaginaria en la misma área de su cerebro que celebró el triunfo de la república y la declaración de la amnistía.

Lamentablemente, el gabinete de Gambetta cayó después de solo sesenta y seis días. Su empeño en acumular el poder que necesitaba para promulgar reformas dio lugar a una batalla que lo enfrentó con una inverosímil coalición de radicales, republicanos, monárquicos, bonapartistas y moderados desilusionados. Ese mismo año, tras salir derrotado, contrajo peritonitis aguda, una peligrosa infección del revestimiento del vientre, y falleció el último día de 1882, cuando tenía solo cuarenta y cuatro años.

Mientras tanto, la enfermedad de Édouard había entrado en su siguiente y dolorosa fase. Angustiado, consultó al célebre profesor Pierre Potain, quien le dijo que su problema quizá no fuera la sífilis y le recetó derivados de cornezuelo. Alarmado, Siredey, su médico de cabecera, le desaconsejó que tomara dosis excesivas del medicamento, ya que era un hongo que podía provocar náuseas y, en cantidades suficientes, gangrena, problemas de visión, convulsiones y la muerte. Pero Manet estaba desesperado y, desoyendo a Siredey, tomaba dosis cada vez más altas a la vez que insistía en que estaba mejorando.

Cornélie, cuya salud no había dejado de deteriorarse desde el asedio, falleció a finales de 1876. Poco antes de su muerte, Théodore Gobillard, el marido de Yves, fue internado discretamente en un psiquiátrico. Había sido condecorado con la Legión de Honor después de que le amputaran un brazo mientras luchaba por los franceses en México; ahora, menos de diez años después, fue despedido de su trabajo «por locura». En ese momento, Yves estaba embarazada de su tercer hijo.

Al cabo de dos años, después de que Edma tuviera a su último hijo —un niño—, Berthe dio a luz a Julie, su única hija. Berthe, que amaba a sus sobrinas como si fueran suyas, se sentía embargada por el amor maternal. Julie Manet era una niña tranquila. «No ha tenido el más mínimo malestar desde su nacimiento y está toda rellenita —afirmó Yves—. Su madre se siente muy orgullosa de ella. La primera sonrisa le llegó directa al corazón».

Julie deparó a Berthe y Eugène una alegría y un consuelo enormes. Era, según Berthe, «Manet de la cabeza a los pies […]. No se me parece en nada». Eso, evidentemente, la complacía. En 1880, Édouard pintó un pequeño retrato al óleo de Julie con sus mejillas regordetas, y Berthe la dibujó y pintó en cada etapa, desde la infancia hasta la juventud y en sus primeros años de vida adulta. Según el historiador del arte Richard Brettell, Julie probablemente fuese «el descendiente mejor documentado de los impresionistas». Pero su nacimiento había sido difícil. Cuando salió, el cordón

umbilical le rodeaba tres veces el cuello, aunque no tuvo consecuencias. (Según Yves, «estuvo solo unos segundos sin respirar»). Pero el parto afectó mucho a la salud de Berthe, que era frágil en el mejor de los casos. Por tanto, no pudo participar en la cuarta exposición impresionista de 1879, la única de las ocho que se perdió.

Para colmo de males, ese verano murió su amiga Marcello. Aunque era eminentemente escultora, Marcello había empezado a pintar en 1869, y en 1875, menos de un año después de la primera exposición impresionista, le había pedido a Berthe que posara para un retrato. Ambas decidieron convertir el cuadro en un homenaje al arte de Fragonard y Boucher, dos artistas del siglo XVIII a los que adoraban. A lo largo de muchas sesiones, estuvieron en el estudio de Marcello mientras la escultora hacía primero un dibujo, luego un pastel y finalmente una acuarela. Más tarde, Berthe eligió un lienzo grande y Marcello la pintó con un vestido salmón y un abanico cerrado en la mano. Estaba sentada de costado en una silla de madera, con un brazo largo y desnudo apoyado en el respaldo.

Cuatro años después, Marcello había desaparecido. Como siempre, Berthe buscó consuelo en su hermana Edma. «No me acuses de negligente, querida —escribió—. Pienso en ti y en tus hijos continuamente, pero mi vida se está complicando. Tengo poco tiempo y hay momentos de melancolía, días negros en los que temo coger una pluma por miedo a ser aburrida. La muerte de la pobre duquesa [Marcello] me hizo pasar una de esas malas épocas. Madame Carré me dijo el otro día, riéndose de mi aspecto: "Creo que has vivido demasiado". Pues bien, es cierto. En la medida en que he visto desaparecer todo lo que amaba y conocía, he vivido demasiado tiempo. A mi edad, la pérdida de amigos ya no se puede reemplazar y el vacío es grande».

Lamentablemente, el vacío se agrandaría.

Berthe sabía que su cuñado estaba enfermo, pero era reacia a admitir la gravedad de su estado. Édouard tenía momentos buenos y

malos, pero ahora estaba claro que se acercaba al final. El hombre que una vez había reprendido a Berthe diciéndole que nunca se arriesgaría a ejercer de enfermero de un niño, ahora necesitaba cuidados las veinticuatro horas del día. Sufría dolores constantes que lo desquiciaban. Por desgracia, el medicamento que le recetó Potain había empezado a tener los efectos de los que advirtió Siredey: sufría náuseas y vómitos y, en abril de 1883, apareció una mancha negra en el pie izquierdo de Manet que fue extendiéndose lentamente. Era gangrena.

Siredey no veía otra alternativa y el 20 de abril de 1883 le amputaron la pierna izquierda. La operación, que se llevó a cabo sin anestesia en su casa de la rue de Saint-Pétersbourg, le provocó un dolor y una angustia mental indecibles. Además, no sirvió de nada, ya que la gangrena se había extendido hacia arriba. Después de la amputación, Édouard experimentaba terribles dolores fantasma. En una ocasión, cuando Monet le hizo una visita y se sentó en la cama justo en el lugar que habría ocupado la pierna de su amigo, Édouard gritó sobresaltado. Diez días después estaba muerto.

«Esos últimos días fueron muy dolorosos —le escribió Berthe a Edma—. El pobre Édouard sufrió atrozmente. Su agonía era horrible. En una palabra, presencié una vez más la muerte en una de sus formas más atroces […]. Si a esas emociones casi físicas les sumas mis viejos lazos de amistad con Édouard, todo un pasado de juventud y trabajo que ha terminado de súbito, comprenderás que esté destrozada».

El funeral se celebró en Passy el 3 de mayo, una fecha que evocaba el gran cuadro homónimo de Goya que inspiró *La ejecución del emperador Maximiliano* de Manet. Los portadores del féretro fueron Proust, Duret, Zola, Monet, Stevens y Burty. «Las muestras de solidaridad han sido intensas y universales», escribió Berthe. La «espléndida naturaleza» de Manet, añadió, «despertaba la amistad de todos; también poseía un encanto intelectual, una calidez, algo indefinible, así que, el día de su funeral, todos los asistentes, normalmente tan indiferentes en tales ocasiones, me parecieron una gran familia que estaba de luto por uno de los suyos».

«Nunca olvidaré nuestros días de amistad e intimidad, cuando posaba para él y su carisma me mantenía alerta durante esas largas horas».

Tres días después del funeral, Eva Gonzalès, la antigua alumna de Édouard, murió mientras daba a luz, aunque el bebé sobrevivió. Berthe y Eugène, que aún estaban procesando la pérdida de Édouard, visitaron de inmediato al inconsolable padre de Gonzalès. Allí les mostraron el cuerpo de Eva, que estaba cubierto de flores. Las llevaba en el pelo, en las manos y en el rostro, ceroso pero conservando todavía su belleza. El bebé fue criado por Henri Guérard, el marido de Eva, que había sido el grabador de Édouard, y por Jeanne, la hermana de Eva, que más tarde se casó con él (al igual que Berthe se había casado con Eugène). Gustave Manet murió en diciembre del año siguiente, 1884, y dejó a Eugène como único superviviente de los hermanos. Su madre, Eugénie, falleció menos de un mes después, y a finales del año siguiente, 1886, el propio Eugène había enfermado. Nunca se recuperó del todo y murió en 1892.

Así pues, la sombra de la muerte se cernió sobre los últimos años de Berthe, que fueron creativos y elegantes. A pesar de los años de enfermedad de Eugène, la pareja tenía su lugar en el epicentro de un hermoso e influyente círculo social. En 1881 se habían mudado a una nueva casa situada cerca del bois de Boulogne, en la rue de Villejust (más tarde rebautizada rue Paul Valéry en honor al poeta y crítico que se casó con Jeannie Gobillard, la hija de Yves). Cuatro años después, tras la muerte de Cornélie, empezaron a organizar veladas los jueves por la noche. Entre los habituales estaban Renoir, Monet, Stéphane Mallarmé y Degas.

En 1894, Berthe y Julie, ahora una hermosa joven de pelo castaño y ojos grandes y oscuros, fueron a visitar a la viuda Suzanne, que vivía en Gennevilliers. Se sentaron juntas a la mesa y hojearon lentamente una carpeta de dibujos de Manet. Recientemente, Berthe le había comprado *Berthe Morisot con un ramo de violetas*, de Édouard, a Durand-Ruel. *Reposo* —el retrato que le había hecho

Édouard justo antes de la guerra— también estaba disponible y quería comprarlo, pero no se lo podía permitir, así que lo adquirió Jean-Baptiste Faure, el célebre barítono de ópera y coleccionista de arte a quien Manet había pintado varias veces. Tal vez para compensar a Berthe, Renoir pintó un retrato de ella con Julie y se lo regaló. Suzanne, en cualquier caso, se mostró encantada de ver a Berthe y a su hermosa hija, y los dibujos que inspeccionaron juntas evocaron recuerdos especiales.

La pintura de Berthe siguió desarrollándose y fortaleciéndose. Además de óleos, trabajaba con acuarelas, pasteles y lápices de colores. Pintó varios autorretratos, todos ellos francos y directos, aunque atormentados por la melancolía, y dejó algunos sin terminar. También pintó brillantes cuadros de Julie leyendo, tocando el violín, con un gato en brazos, jugando en el jardín con Eugène, recogiendo cerezas y rascándole la barbilla a un galgo agradecido. Sus colores se volvieron cada vez más atrevidos; su dibujo, más curvilíneo y flexible, y su deseo de dejar vacías partes del lienzo, más cautivador y expresivo. Era admirada y querida por todos sus compañeros impresionistas y postimpresionistas.

Con el paso del tiempo, Berthe parecía cada vez más decidida a que su obra comunicara la fugacidad del amor, la brevedad de la juventud y las vacilaciones del propio ser, todas las cosas que la vida le había enseñado. Al parecer comprendía, puede que incluso más visceralmente que sus colegas impresionistas, el único hecho indubitable de la vida: que todo lo que es bello y todo lo que amamos y nos importa perecerá. En su ensayo tardío *La transitoriedad*, Sigmund Freud escribió que cuando las personas desarrollan ese tipo de consciencia tienden a responder con desaliento o rebelión. Pero había una tercera posibilidad, señalaba Freud, una respuesta que él no solo consideraba la más esperanzadora, sino también la más racional: reconocer que nuestra conciencia sobre la transitoriedad de las cosas debería aumentar su valor para nosotros, del mismo modo que la escasez nos hace valorar más ciertos objetos. «El valor de la transitoriedad —escribió — es la escasez de valor en el tiempo». El duelo era inevitable, observaba. Pero, «una vez pasado el luto, descubriremos que

nuestra elevada opinión sobre las riquezas de la civilización no ha perdido nada ante el descubrimiento de su fragilidad».

Berthe Morisot fue la gran pintora-poeta del «valor de la transitoriedad» a finales del siglo XIX. Como escribió en 1877 el crítico Paul Mantz en su reseña de la tercera exposición impresionista para *Le Temps*, «solo hay un verdadero impresionista en ese grupo y es madame Berthe Morisot. Su pintura posee toda la franqueza de la improvisación y plasma realmente la idea de una "impresión" captada por un ojo sincero y representada de nuevo por una mano sin el menor artificio».

Cuando el cineasta Jean Renoir escribió las célebres memorias de su padre, incluyó un hermoso pasaje sobre el efecto que había tenido Berthe en la gente que la rodeaba. «En la época de Berthe Morisot —señaló—, el círculo de Manet era uno de los centros más auténticos de la vida parisina civilizada». Berthe «era como un imán especial para la gente y solo atraía a los auténticos».

El imán en la vida de Berthe era Julie. Según escribió Berthe, «era como una gatita, siempre de buen humor». Pero en 1895, cuando Julie tenía dieciséis años, cayó enferma. Se recuperó, pero, mientras la cuidaba, Berthe contrajo una congestión pulmonar. Su frágil sistema inmunitario era incapaz de batallar y poco a poco resultó evidente que no se recuperaría. Edma estuvo a su lado. A Berthe le dolía tanto la garganta que apenas podía hablar e intentó evitar que Julie entrara en la habitación por miedo a asustarla. Todo fue aterradoramente repentino. Hacía solo unos días estaba riendo.

Julie habló con su madre por última vez a las tres de la tarde. Cuatro horas después volvió a entrar en la habitación, pero ver que casi no podía respirar fue demasiado angustioso y se marchó enseguida.

La noche fue terrible, pero, en algún momento, Berthe encontró tiempo para escribir una nota. «Mi amada Julie —decía—, te quiero en el momento de mi muerte y seguiré queriéndote aunque ya no esté. Te ruego que no llores; esta despedida era inevitable. Esperaba

estar contigo hasta que te casaras. Trabaja mucho y sé buena, como siempre has sido. No me has dado un solo motivo de tristeza en tu corta vida».

La nota indicaba que regalara cuadros a los primos de Edma y Julie, así como a Monet y Renoir. Un cuadro suyo de Monet debía ser para otro primo, escribió. «Dile a monsieur Degas que si funda un museo debe elegir un Manet». «No llores —concluía—. No hay palabras para expresar lo mucho que te quiero».

Berthe Morisot tenía solo cincuenta y cuatro años cuando murió y su última palabra fue «Julie».

Renoir estaba pintando con Cézanne cuando se enteró de la noticia. Al instante, cerró la caja de pinturas y tomó el siguiente tren con destino a París. Julie escribió más tarde: «Nunca olvidaré cómo llegó [Renoir] a mi habitación […] y me estrechó contra él; aún puedo ver su corbata blanca con pequeños lunares rojos».

La primavera dio paso al verano y Julie, ahora huérfana, fue a la Bretaña con Renoir y su familia. Allí floreció gracias al influjo de la inteligencia y la compasión del pintor, pero en octubre tuvo que regresar a París (la ciudad le parecía intolerablemente gris y monótona) y a la casa familiar. «Me embargó una profunda tristeza al entrar en el piso —escribió—, que parecía desolado. Todos los objetos me recuerdan a mamá, pero eso solo realza el hecho de que ya no está aquí».

La primavera siguiente, los compañeros impresionistas de Berthe se reunieron para organizar una retrospectiva póstuma de Morisot en la galería de Durand-Ruel. Julie ayudó a colgar los cuadros, pero no sin antes visitar el cementerio de Passy, donde Berthe estaba enterrada junto a Eugène bajo una losa con el nombre de ambos. En un extremo de la tumba (todavía hoy) hay una gran columna con los nombres de Édouard Manet y Suzanne Leenhoff, y encima un busto esculpido de Édouard. Su superficie oxidada es casi del mismo verde intenso que utilizaba para sus paisajes marinos y el que vemos en la barandilla y las contraventanas de *El balcón*, el primer cuadro en el que pintó a Berthe.

Como si intentara ver a través de los ojos de su madre, Julie observó los «tejos recortándose contra el cielo azul, salpicado de nubes ondulantes», «las coronas de flores brillando en las tumbas» y la «blancura inmaculada [de la azalea] mezclada con la delicada ulmaria».

«Hay algo tranquilizador en este lugar que parece susurrarme que mamá es feliz», escribió en su diario.

Ese mismo día, Julie fue a la galería de Durand-Ruel, donde Monet y Degas estaban ayudando a montar la exposición. Más de ciento sesenta cuadros de Berthe estaban esparcidos por el suelo y causaron a Julie la misma sensación de brillo que la azalea. Monet la besó con ternura y Renoir no tardó en llegar. Mallarmé había ido a la imprenta a recoger ejemplares del catálogo, para el que había escrito un ensayo.

Todos habían dejado su trabajo para estar allí y la presencia de Julie los hacía más conscientes de su responsabilidad ante una artista a la que veneraban, una amiga a la que deseaban honrar.

A su regreso el martes, Monet, Renoir y Degas trabajaron todo el día, y allí volvían a estar el miércoles, cuando a Julie la acompañaron su tía Edma y su prima Blanche. Cuando llegaron, Degas estaba colgando dibujos. Conversando con Edma, de repente le preguntó si le gustaría conocer a una bailarina de ballet. Desconcertada, Edma dijo que sí y Degas la llevó a una sala más pequeña. Una mujer los vio entrar y exclamó: «Hola, Degas. ¿Quién es esta señora? ¡Se parece mucho a la que murió el año pasado!».

En ese momento llegaron Renoir y Monet y el trabajo prosiguió con la ayuda de Julie. Todo iba lento. Conscientes de que se agotaba el tiempo, los artistas estaban cansados y tensos. Degas había estado colgando los dibujos y acuarelas de Berthe en un biombo y debatieron si debían colocarlo en el centro de la galería grande o en una sala situada al fondo. Degas quería que lo instalaran en la espaciosa galería y que destacara lo máximo posible. (Le encantaban los dibujos de Berthe). Pero a Monet y Renoir les preocupaba que el biombo dividiera la sala en dos y evitara que la gente se alejase lo suficiente de los cuadros más grandes de Berthe. Además, añadieron, interferiría con el efecto general de armonía.

«Solo los imbéciles ven un "efecto general" —repuso Degas con desdén—. ¿Qué se supone que significa cuando alguien escribe en un periódico que la "impresión general" del Salón de este año es mucho mejor que la del año pasado?».

Conscientes de la emoción subyacente y sin duda temerosos de la irascibilidad de Degas, Renoir y Monet intentaron convencerlo de que al menos se planteara mover el biombo. Ubicarlo en la galería más pequeña, dijo Mallarmé, le daría «un ambiente íntimo y bastante encantador. Ver los dibujos en medio de los cuadros solo confundirá al público».

«¿Qué más me da a mí el público? —gritó Degas—. Si no ve absolutamente nada». Estaban montando aquella exposición para ellos mismos, insistió. «No me diréis que vuestra intención es enseñarle al público a ver».

«Desde luego que sí —respondió Monet—. Si hubiéramos organizado esta exposición solo para nosotros, no valdría la pena tomarse la molestia de colgar todos estos cuadros; simplemente podríamos mirarlos en el suelo».

Para entonces ya había oscurecido y la discusión dio paso a un debate sobre si un sofá debía sustituir al biombo en la galería grande para que la gente pudiera sentarse. Degas se puso furioso. «¡Pasaría trece horas de pie si fuera necesario!», gritó.

El personal de la galería se echó a reír mientras Monet se ponía en pie. Ambos estaban gritándose para demostrar cuál «adoraba» más a madame Manet (Berthe). Mallarmé trató de enfriar los ánimos, mientras que Renoir, «totalmente exhausto, estaba tirado en una silla».

A la postre, Degas accedió a mover el biombo, pero solo si Monet podía asegurarle que realmente creía que la sala estaría mejor sin él. Monet dijo que sí, que esa era su sincera opinión, y parecían estar a punto de reconciliarse. Sin embargo, la discusión continuó y Degas hizo ademán de salir como un vendaval, pero Monet se lo impidió. Momentos después, cuando se estrecharon la mano, Julie pensó que todo estaba resuelto. Entonces Mallarmé cometió el error de volver a mencionar el sofá y esta vez Degas se marchó furioso.

A la mañana siguiente, Julie fue la primera en llegar a la exposición, que se inauguraría por la tarde. Estaba numerando las obras cuando aparecieron Monet y Renoir. «Seguro que Degas no viene —bromeó Renoir—. Vendrá más tarde y, desde lo alto de una escalera, dirá: "¿No podemos acordonar la entrada para evitar que entre la gente?". Lo conozco demasiado bien». En efecto, Degas no hizo acto de presencia y, sin su ayuda, trasladaron el biombo a la sala más alejada.

«Por fin, todo estaba listo y hermosamente dispuesto —escribió Julie en su diario—; la exposición tiene un aspecto maravilloso».

Página tras página, Julie describió con una prosa sucinta pero afectuosa casi todas las obras de la muestra. Aquellos cuadros y obras en papel, como ella bien sabía, eran fruto de la decisión de una artista con un talento inusual y una profunda sensibilidad de tomarse en serio a sí misma, una decisión que llegó en medio de luchas políticas, violencia y angustia. Esas mismas obras se encuentran hoy en los grandes museos y colecciones privadas del mundo, donde cuelgan junto a cuadros de Monet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Degas y Manet.

AGRADECIMIENTOS

Este libro surgió indirectamente del capítulo sobre Manet y Degas incluido en mi libro *El arte de la rivalidad: Amistad, tradición y ruptura en el arte moderno*, de 2016. Estoy muy agradecido a Matt Weiland, mi editor en Norton, por su buen criterio, humor y paciencia, y a todos sus compañeros, sobre todo a Huneeya Siddiqui. Estoy igualmente agradecido a mi brillante y perspicaz agente Zoë Pagnamenta, de Calligraph, y a sus compañeras Jess Hoare y, antes que ella, Alison Lewis. También me gustaría dar las gracias a mis editores en Text (Australia/Nueva Zelanda), Spectrum (Países Bajos), Insel/Suhrkamp Verlag (Alemania), Rizzoli (Italia), OneWorld Publications (Gran Bretaña) y Taurus (España).

He contraído una deuda especial con MacDowell, la renombrada organización artística con sede en Peterborough, New Hampshire, donde una beca me permitió trabajar en este libro durante dos semanas en el otoño de 2021. El apoyo moral a lo largo de un periodo de cinco años, que incluyó el punto álgido de la pandemia de Covid-19, fue crucial mientras trabajaba en *París en ruinas*. Por su aliento, calidez y camaradería, deseo expresar un agradecimiento especial a mis queridos amigos Jeremy Eichler y James Parker. También quiero dar las gracias a Ben y Judy Watkins, Meg y Joseph Koerner, Josh Ellsworth y Julia Gaviria, Seibel y Azita Bina-Seibel, Karen Naimer, Andrew Krivak y Amelia Dunlop, Pete y Lori Whiting, Kirstin Hill y Jonathan Schrag, Tony y Elsa Hill, y Steve Tourlentes y Amber Davis Tourlentes, todos ellos buenos amigos de la zona de Boston, así como a Royal Hansen y Susan Hamilton, Geordie Williamson, Matthew Spencer y Annabel Crabb, buenos amigos que viven en otros lugares. Asimismo, me gustaría dar las gracias a

William Cain, del Wellesley College; a George Shackelford, del Kimbell Art Museum de Fort Worth; a Kristin Parker, de la Biblioteca Pública de Boston, y a Adam Gopnik. Todos ellos me ofrecieron su sabiduría, ayuda práctica y ánimo en más de una ocasión. He tenido la suerte de trabajar como crítico de arte en *The Washington Post* mientras escribía este libro. Quiero manifestar mi más sincero agradecimiento por su apoyo y compañerismo a mis directores Janice Page, Amy Hitt y Steven Johnson, a mis numerosos y magníficos colegas del *Post* y a mi amigo Marty Baron, que me trajo al *Post* desde *The Boston Globe* y, antes de eso, de Australia a Boston.

Por último, y por encima todo, me gustaría dar las gracias a mis padres, Michael y Ann-Margrete Smee, a mi querida hermana Stephanie Smee (una aclamada traductora del francés al inglés que me ha ayudado en muchos sentidos), a mi cuñado Paul Schoff, a mis sobrinos Nina y Jasper Schoff, y muy en especial a las tres personas que (quizá porque no tenían otra opción) lograron conservar la paciencia, el cariño y el buen humor durante todo el proceso: mi esposa, Jo Sadler, y mis hijos, Tom y Leila Smee.

Dedico este libro a Soren Hansen, con cariño.

NOTA SOBRE LAS FUENTES

Al escribir este libro, que es un intento de entrelazar la historia del arte, la biografía y la historia militar y social, he tenido que recurrir a muchos historiadores, conservadores, biógrafos y traductores. Aunque a lo largo de mi carrera como crítico de arte he contado con el apoyo de especialistas en ese ámbito, no estoy tan versado en la historia social y política de la Francia del siglo XIX. Sin embargo, un libro no relacionado con el arte que leí por recomendación de mi padre cuando tenía poco más de veinte años, *The Fall of Paris: The Siege and the Commune 1870-71*, de Alistair Horne, desempeñó un papel crucial en mi deseo de escribir este libro dos décadas más tarde. Intenté no consultar el libro de Horne y su complemento, *The Terrible Year: The Paris Commune, 1871*, hasta que estaba muy metido en el proceso de documentación de *París en ruinas*, pero, cuando lo hice, mi placer y admiración no disminuyeron. Quizá era inevitable que esos dos libros se convirtieran en una fuente esencial, ya que describían muchos de esos mismos acontecimientos desde una perspectiva diferente.

Entre las historias del Año Terrible en las que me basé se encuentran *Paris Babylon: The Story of the Paris Commune*, de Rupert Christiansen; *The Franco-Prussian War*, de Michael Howard; *Masacre*: *Vida y muerte en la Comuna de París de 1871*, de John Merriman; *Defeated Flesh: Medicine, Welfare, and Warfare in the Making of Modern France*, de Bertrand Taithe; *The War Against Paris 1871*, de Robert Tombs, y *France 1814-1940*, de J. P. T. Bury. También me basé en los diarios de Edmond de Goncourt (escritos tras la muerte de su hermano y coautor Jules en 1870) y, para comprender los orígenes del Día de la Bastilla, en *The Fourteenth of*

July and the Taking of the Bastille, de Christopher Prendergast. Entre los libros importantes sobre figuras concretas que participaron en los acontecimientos aquí descritos figuran la biografía de Victor Hugo escrita por Graham Robb; *Thiers 1797-1877*, de J. P. T. Bury y Robert Tombs; *The Great Nadar: The Man Behind the Camera*, de Adam Begley, y el catálogo de la exposición sobre Nadar que albergó el Metropolitan Museum of Art en 1994 y 1995. Mi relato de los viajes en globo durante el asedio de París se inspiró en numerosas fuentes, pero estoy especialmente en deuda con el décimo capítulo de la maravillosa obra de Richard Holmes que lleva por título *Falling Upwards: How We Took to the Air*.

Mi comprensión sobre la experiencia de Berthe Morisot antes, durante y después del Año Terrible proviene principalmente de *Berthe Morisot: The Correspondence with Her Family and Friends*, recopilado y editado por Denis Rouart y traducido por Betty W. Hubbard. Las animadas, sinceras, divertidas y angustiosas conversaciones entre los distintos miembros de la familia Morisot y algunos de sus amigos son novelescas en su complejidad psicológica. Leerlas me motivó a escribir este libro tal y como lo he hecho. También me gustaría expresar mi agradecimiento a *Perspectives on Morisot*, un libro de ensayos editado por T. J. Edelstein, quien también se encargó de la introducción; la biografía de Berthe Morisot escrita por Anne Higonnet, y la amplia edición de *Manet by Himself* por Juliet Wilson-Bareau, una hermosa y erudita selección ilustrada de cartas y otros escritos de Édouard Manet.

Dos libros (recomendados por Adam Gopnik) que transformaron mi concepción del vínculo entre los impresionistas y el republicanismo fueron *Impressionists and Politics: Art and Democracy in the Nineteenth Century*, de Philip Nord, y su complemento, *The Republican Moment: Struggles for Democracy in Nineteenth-Century France*. Una de las mejores y más elaboradas crónicas sobre las respuestas de los artistas al asedio es *Paris in Despair: Art and Everyday Life Under the Siege (1870-71)*, de Hollis Clayson. También me resultó utilísimo *Art, War and Revolution in France 1870-1871: Myth, Reportage and Reality*, la recopilación de John Milner sobre el arte del Año Terrible. Mi relato sobre dos

artistas que perdieron la vida durante la guerra francoprusiana se basó en gran medida en el apasionante y original libro de Marc Gottlieb titulado *The Deaths of Henri Regnault* y en el ejemplar catálogo de *Frédéric Bazille and the Birth of Impressionism*, una exposición del Musée Fabre de Montpellier, el Musée d'Orsay de París y la National Gallery of Art de Washington D. C.

Asimismo, me basé en docenas de catálogos de otras exposiciones. Probablemente, los más importantes fueron el catálogo de la exposición de Manet celebrada en 1983 en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en el Grand Palais de París y el catálogo que acompañó a *Berthe Morisot: Woman Impressionist*, una muestra que vi en 2018 en el Musée National des Beaux-Arts du Québec antes de que viajara al Dallas Museum of Art y la Barnes Foundation de Filadelfia. Otros tres libros a los que recurrí para conocer mejor los círculos de Manet y Morisot fueron *Julie Manet: An Impressionist Heritage*, un catálogo que acompañaba a una exposición en el Musée Marmottan Monet; el catálogo de la gran exposición dedicada en 1988 y 1989 a Degas en el Metropolitan Museum of Art, el Grand Palais de París y la National Gallery de Canadá en Ottawa, y (aunque mi libro ya estaba casi terminado cuando se publicó) el catálogo de *Manet/Degas*, la gran exposición de 2023 en el Metropolitan Museum of Art y el Musée d'Orsay.

Claude Monet: The Colour of Time, de mi antigua profesora Virginia Spate, enriqueció mi comprensión sobre la intersección de Claude Monet con los acontecimientos que describo. Mis descripciones de Courbet se basaron en *The Letters of Gustave Courbet*, editado y traducido por Petra ten-Doesschate Chu (que también es autora del indispensable *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*), y el catálogo que acompañó a la exposición de Gustave Courbet en el Metropolitan Museum of Art en 2008.

De los miles de libros que existen sobre el impresionismo, los que me han resultado más útiles para comprender los inicios del movimiento son *Historia del impresionismo*, de John Rewald; *El impresionismo: Arte, ocio y sociedad*, de Robert Herbert; *The Origins*

of Impressionism, de Gary Tinterow (que acompaña a una exposición en el Metropolitan Museum of Art), y *The New Painting: Impressionism 1874-1886* (que acompaña a una exposición en la National Gallery of Art de Washington D. C. y el De Young Memorial Museum de San Francisco). Me gustaría señalar que la traducción de la reseña de Marius Chaumelin sobre la segunda exposición impresionista, celebrada en 1876, es de Stephen F. Eisenman, y la traducción de la respuesta de Ernest Chesneau a la obra *Boulevard des Capucines*, de Claude Monet, es de Paul Tucker. También me he basado en el catálogo *Impressionists in London: French Artists in Exile 1870-1904 and Women Artists in Paris, 1850-1900*, una exposición itinerante organizada por la American Federation of Artists (que vi en el Clark Art Institute de Williamstown, Massachusetts). Mi comprensión sobre la importancia de la fascinación que sentía Manet por todo lo español (y especialmente por el arte de Velázquez y Goya) aumentó muchísimo gracias al catálogo que acompañaba a *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, una exposición celebrada en 2002 y 2003 en el Musée d'Orsay y el Metropolitan Museum of Art (donde yo la vi). Los detalles de estos y muchos otros libros en los que me he basado se pueden encontrar en la bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ALLAN, SCOTT, EMILY A. BEENY y GLORIA GROOM, *Manet and Modern Beauty: The Artist's Last Years*, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 2019.

ALSDORF, BRIDGET, *Fellow Men: Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

BEGLEY, ADAM, *The Great Nadar: The Man Behind the Camera*, Nueva York, Crown, 2017.

BENFEY, CHRISTOPHER, *Degas in New Orleans: Encounters in the Creole World of Kate Chopin and George Washington Cable*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1997.

BENJAMIN, WALTER, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, ed. de Michael W. Jennings, trad. de Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingston y Harry Zohn, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2006. [Hay trad. cast.: *Baudelaire*, ed. de José Manual Cuesta Abad, Madrid, Abada, 2014].

BETHEL, PAUL, ANNA MEAKIN y PETER CLARE, *Paris by Plaque*, Londres, Counting House Books, 2011.

BOGGS, JEAN SUTHERLAND, *Portraits by Degas*, Berkeley, University of California Press, 1962.

—, DOUGLAS W. DRUICK, HENRI LOYRETTE, MICHAEL PANTAZZI y GARY TINTEROW, *Degas*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1988.

BORCHARDT-HUME, ACHIM, GLORIA GROOM, CAITLIN HASKELL y NATALIA SIDLINA, *Cezanne*, New Haven, Yale University Press, 2022.

BOUILLON, JEAN-PAUL (ed.), *Manet to Bracquemond: Newly Discovered Letters to an Artist and Friend*, París, Fondation Custodia/Collection Frits Lugt, 2020.

BRETTELL, RICHARD R., *Pissarro's People*, San Francisco y Williamstown, Fine Arts Museums of San Francisco y Clark Art Institute, 2011.

BROCH, HERMANN, *Hugo von Hofmannsthal and His Time: The European Imagination, 1860-1920*, trad. de Michael P. Steinberg, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

BROMBERT, BETH ARCHER, *Edouard Manet: Rebel in a Frock Coat*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
BROOKS, PETER, *Flaubert in the Ruins of Paris: The Story of a Friendship, a Novel, and a Terrible Year*, Nueva York, Basic Books, 2017.
BROWN, FREDERICK, *Zola: A Life*, Londres, Papermac, 1997.
BURON, MELISSA E. y KRYSTYNA MATYJASZKIEWICZ, *James Tissot*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 2019.
BURY, J. P. T., *France 1814-1940*, Londres, Routledge, 2003.
—, y R. P. TOMBS, *Thiers 1797-1877: A Political Life*, Londres, Allen & Unwin, 1986.
BUTLER, RUTH, *Hidden in the Shadow of the Master: The Model-Wives of Cézanne, Monet, and Rodin*, New Haven, Yale University Press, 2008.
BUTTERFIELD, PAULA, *La Luministe*, Raleigh, Regal House, 2019.
CALASSO, ROBERTO, *La Folie Baudelaire*, trad. de Alastair McEwen, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2012. [Hay trad. cast.: *La Folie Baudelaire*, trad. de Edgardo Dobry, Barcelona, Anagrama, 2011].
CHRISTIANSEN, RUPERT, *Paris Babylon: The Story of the Paris Commune*, Nueva York, Penguin Books, 1996.
—, *City of Light: The Making of Modern Paris*, Nueva York, Basic Books, 2018.
CHU, PETRA TEN-DOESSCHATE (ed.), *Letters of Gustave Courbet*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
—, *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2007.
CLARK, CHRISTOPHER, *Revolutionary Spring: Europe Aflame and the Fight for a New World, 1848-1849*, Nueva York, Crown, 2023. [Hay trad. cast.: *Primavera revolucionaria: La lucha por un mundo nuevo, 1848-1849*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2024].
CLARK, T. J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
CLAYSON, HOLLIS, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven, Yale University Press, 1991.
—, *Paris in Despair: Art and Everyday Life under Siege (1870-71)*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
COGEVAL, GUY, STÉPHANE GUÉGAN y ALICE THOMINE-BERRADA (comps.), *Birth of Impressionism: Masterpieces from the Musée d'Orsay*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 2010.
CORBEAU-PARSONS, CAROLINE (ed.), *Impressionists in London: French Artists in Exile 1870-1904*, Londres, Tate, 2017.
DAUDET, ALPHONSE, *In the Land of Pain*, ed. y trad. de Julian Barnes, Londres, Jonathan Cape, 2002. [Hay trad. cast.: *En la tierra del dolor*, trad. de M.ª Teresa Gallego Urrutia y Jesús Zulaika, Barcelona, Alba, 2003].
DENVIR, BERNARD, *The Thames and Hudson Encyclopaedia of Impressionism*, Londres, Thames & Hudson, 1990.

DORAN, MICHAEL (ed.), *Conversations with Cézanne*, trad. de Julie Lawrence Cochran, Berkeley, University of California Press, 2001. [Hay trad. cast.: *Conversaciones con Cézanne*, trad. de Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2016].
DOYLE, WILLIAM, *The French Revolution: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
ELDERFIELD, JOHN, *Manet and the Execution of Maximilian*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2006.
FIGES, ORLANDO, *The Europeans: Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture*, Nueva York, Metropolitan Books, 2019. [Hay trad. cast.: *Los europeos: Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, trad. de María Serrano Giménez, Barcelona, Taurus, 2020].
FISHER, JOHN, *Airlift 1870: The Balloons and Pigeons in the Siege of Paris*, Londres, Max Parrish, 1965.
FLAUBERT, GUSTAVE, *Madame Bovary* (1857), trad. de Lydia Davis, Nueva York, Penguin Books, 2011. [Hay trad. cast.: *Madame Bovary*, trad. de Mauro Amiño, Barcelona, Penguin Clásicos, 2015].
FONT-RÉAULX, DOMINIQUE DE, LAURENCE DES CARS, MICHEL HILAIRE, BRUNO MOTTIN y BERTRAND TILLIER, *Gustave Courbet*, Ostfildern (Alemania), Hatje Cantz, 2008.
FRIEDRICH, OTTO, *Olympia: Paris in the Age of Manet*, Nueva York, HarperCollins, 1992.
GAUTIER, THÉOPHILE, *A Romantic in Spain*, trad. de Catherine Alison Phillips, Nueva York, Interlink Books, 2001. [Hay trad. cast.: *Viaje a España*, ed. de Jesús Cantera, Madrid, Cátedra, 1998].
GLAISHER, JAMES, *The Aeronauts: Travels in the Air*, Brooklyn, Melville House, 2019.
GONCOURT, EDMOND y JULES GONCOURT, *Pages from the Goncourt Journals*, ed. y trad. de Robert Baldick, Nueva York, New York Review Books, 2007.
GOTLIEB, MARC, *The Deaths of Henri Regnault*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
GOYA, FRANCISCO, *The Disasters of War*, Nueva York, Dover, 1967. [Hay trad. cast.: *Desastres de la guerra*, Madrid, Fundación Mapfre, 2015].
GROOM, GLORIA (ed.), *Impressionism, Fashion, and Modernity*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2012.
GUÉGAN, STÉPHANE *et al.*, *Manet inventeur du moderne*, París, Musée d'Orsay y Éditions Gallimard, 2011.
GULLICKSON, GAY L., *Unruly Women of Paris: Images of the Commune*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
HAMBOURG, MARIA MORRIS, FRANÇOISE HEILBRUN y PHILIPPE NÉAGU, *Nadar*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1995.
HAMILTON, GEORGE HEARD, *Manet and his Critics*, New Haven, Yale University Press, 1954.

HANSON, ANNE COFFIN, CHARLES S. MOFFETT y MICHEL MELOT, *Manet*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1983.
HATZFELDT, PAUL, *The Hatzfeldt Letters: Letters of Count Paul Hatzfeldt to His Wife, Written from the Head-Quarters of the King of Prussia, 1870-71*, trad. de J. L. Bashford, Miami, HardPress, 2012.
HÉNAUT, STÉPHANE y JENI MITCHELL, *A Bite-Sized History of France: Gastronomic Tales of Revolution, War, and Enlightenment*, Nueva York, New Press, 2018.
HERBERT, ROBERT L., *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven, Yale University Press, 1991. [Hay trad. cast.: *El impresionismo: Arte, ocio y sociedad*, Madrid, Alianza, 1989].
HIBBERT, CHRISTOPHER, *The French Revolution*, Londres, Penguin Books, 1982.
HIGONNET, ANNE, *Berthe Morisot*, Nueva York, HarperPerennial, 1990.
HILAIRE, MICHEL, KIMBERLY JONES y PAUL PERRIN, *Frédéric Bazille (1841-1870) and the Birth of Impressionism*, París, Flammarion, 2016.
HOLMES, RICHARD, *Falling Upwards: How We Took to the Air: An Unconventional History of Ballooning*, Nueva York, Vintage Books, 2013.
HORNE, ALISTAIR, *The Terrible Year: The Paris Commune, 1871*, Londres, Phoenix, 2004.
—, *The Fall of Paris: The Siege and the Commune, 1870-71*, Londres, Penguin Books, 2007.
HOWARD, MICHAEL, *The Franco-Prussian War: The German Invasion of France, 1870-1871*, Nueva York, Routledge, 2006.
HUBERT, ROBERT L., *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven, Yale University Press, 1991.
HUGHES, ROBERT, *Goya*, Londres, Harvill Press, 2003. [Hay trad. cast.: *Goya*, trad. de Victoria Malet, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005].
KANG, CINDY, MARIANNE MATHIEU, NICOLE R. MYERS, SYLVIE PATRY y BILL SCOTT, *Berthe Morisot: Woman Impressionist*, Nueva York, Rizzoli Electa, 2018.
KEAR, JON, *Paul Cézanne*, Londres, Reaktion Books, 2016.
KENDALL, RICHARD (ed.), *Degas by Himself: Drawings, Prints, Paintings, Writings*, Londres, Time Warner, 2004.
KING, ROSS, *The Judgement of Paris: The Revolutionary Decade That Gave the World Impressionism*, Nueva York, Walker & Co., 2006.
KIRKLAND, STEPHANE, *Paris Reborn: Napoleon III, Baron Haussmann, and the Quest to Build a Modern City*, Nueva York, St. Martin's Press, 2013.
KOHLBAUER-FRITZ, GABRIELE y TOM JUNCKER (eds.), *The Ephrussis: Travel in Time*, Viena, Paul Zsolnay Verlag, 2019.
LOCKE, NANCY, *Manet and the Family Romance*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
LOYRETTE, HENRI, *Degas*, París, Librairie Arthème Fayard, 1991.
—, LEILA JARBOUAI, KIMBERLY A. JONES y MARINE KISIEL, *Degas at the Opéra*, Washington D. C., National Gallery of Art, 2020.

MADELINE, LAURENCE, BRIDGET ALSDORF, RICHARD KENDALL, JANE R. BECKER, VIBEKE WAALLANN HANSEN y JOËLLE BOLLOCH, *Women Artists in Paris, 1850-1900*, New Haven, Yale University Press, 2017.
MALOON, TERENCE, RICHARD SHIFF, JOACHIM PISSARRO, PETER RAISSIS y CLARE DURAND-RUEL SNOLLAERTS, *Camille Pissarro*, Sídney, Art Gallery of New South Wales, 2005.
MANET, JULIE, *Growing Up with the Impressionists: The Diary of Julie Manet*, trad. y ed. de Jane Roberts, Londres, I. B. Tauris, 2017. [Hay trad. cast.: *Creciendo entre impresionistas: Los diarios de Julie Manet*, trad. de José Jesús Fornieles, Madrid, Confluencias, 2022].
MATHIEU, MARIANNE (ed.), *Julie Manet: An Impressionist Heritage*, París, Musée Marmottan Monet y Vanves, Éditions Hazan, 2021.
MAUPASSANT, GUY DE, *A Parisian Affair and Other Stories*, trad. de Sian Miles, Londres, Penguin Books, 2004.
—, *Alien Hearts* (1890), trad. de Richard Howard, Nueva York, New York Review Books, 2009. [Hay trad. cast.: *Nuestro corazón*, trad. de M.ª Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Alba, 2003].
MCCULLOUGH, DAVID, *The Greater Journey: Americans in Paris*, Nueva York, Simon & Schuster, 2011.
MCDONALD, MARK, *Goya's Graphic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 2021.
MCGRADY, PATRICK J. y NANCY LOCKE, *Manet and Friends*, University Park, Palmer Museum of Art y Pennsylvania State University Press, 2008.
MCMULLEN, ROY, *Degas: His Life, Times, and Work*, Boston, Houghton Mifflin, 1984.
MERRIMAN, JOHN, *Massacre: The Life and Death of the Paris Commune of 1871*, New Haven, Yale University Press, 2016. [Hay trad. cast.: *Masacre: Vida y muerte en la Comuna de París de 1871*, trad. de Juanmari Madariaga, Madrid, Siglo XXI, 2017].
MEYERS, JEFFREY, *Impressionist Quartet: The Intimate Genius of Manet and Morisot, Degas and Cassatt*, Orlando, Harcourt, 2005.
MILNER, JOHN, *Art, War, and Revolution in France, 1870-1871: Myth, Reportage, and Reality*, New Haven, Yale University Press, 2000.
MOFFET, CHARLES S., STEPHEN F. EISENMAN, RICHARD SHIFF, PAUL TUCKER, HOLLIS CLAYSON, RICHARD R. BRETTELL, RONALD PICKVANCE, FRONIA E. WISSMAN, JOEL ISAACSON y MARTHA WARD, *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.
MUHLSTEIN, ANKA, *The Pen and the Brush: How Passion for Art Shaped Nineteenth-Century French Novels*, trad. de Adriana Hunter, Nueva York, Other Press, 2017.
—, *Camille Pissarro: The Audacity of Impressionism*, trad. de Adriana Hunter, Nueva York, Other Press, 2023.

MURRELL, DENISE, *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*, New Haven, Yale University Press, 2018.
NADAR, FÉLIX, *When I Was a Photographer*, trad. de Eduardo Cadava y Liana Theodoratou, Cambridge, MIT Press, 2015. [Hay trad. cast.: *Cuando era fotógrafo*, trad. de Melina Balcázar, Ciudad de México, Canta Mares, 2020].
NOCHLIN, LINDA, *Courbet*, Londres, Thames & Hudson, 2007.
NORD, PHILIP, *The Republican Moment: Struggles for Democracy in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.
—, *Impressionists and Politics: Art and Democracy in the Nineteenth Century*, Londres, Routledge, 2010.
PISSARRO, JOACHIM, *Cézanne and Pissarro: Pioneering Modern Painting*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2005.
POŇKA, ANABELLE KIENLE, *Monet: A Bridge to Modernity*, Milán, 5 Continents, 2015.
PRENDERGAST, CHRISTOPHER, *The Fourteenth of July and the Taking of the Bastille*, Londres, Profile Books, 2008.
RAPPORT, MIKE, *1848: Year of Revolution*, Nueva York, Basic Books, 2009.
REFF, THEODORE, *Degas: The Artist's Mind*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1976.
—, *Manet and Modern Paris*, Washington D. C., National Gallery of Art, 1982.
RENOIR, JEAN, *Renoir, My Father*, trad. de Randolph Weaver y Dorothy Weaver, Nueva York, New York Review Books, 2001. [Hay trad. cast.: *Renoir, mi padre*, trad. de M.ª Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Alba, 2007].
REWALD, JOHN, *The History of Impressionism*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1973. [Hay trad. cast.: *Historia del impresionismo*, trad. de Josep Elias, Barcelona, Seix Barral, 1994].
REY, JEAN-DOMINIQUE, *Berthe Morisot*, trad. de Louise Rogers Lalaurie, París, Flammarion, 2018.
ROBB, GRAHAM, *Victor Hugo: A Biography*, Nueva York, W. W. Norton, 1997.
—, *Parisians: An Adventure History of Paris*, Nueva York, W. W. Norton, 2010.
ROBINS, ANNA GRUETZNER, y RICHARD THOMSON, *Degas, Sickert, and Toulouse-Lautrec: London and Paris 1870-1910*, Londres, Tate, 2005.
RODARI, FLORIAN, PIERRE GEORGEL, LUC SANTE y MARIE-LAURE PRÉVOST, *Shadows of a Hand: The Drawings of Victor Hugo*, Nueva York, Drawing Center and Londres, Merrell Holberton, 1998.
ROE, SUE, *The Private Lives of the Impressionists*, Nueva York, HarperCollins, 2006. [Hay trad. cast.: *Vida privada de los impresionistas*, trad. de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Turner, 2008].
ROSS, KRISTIN, *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune*, Londres, Verso, 2016. [Hay trad. cast.: *Lujo comunal: El imaginario político de la Comuna de París*, trad. de Juanmari Madariaga, Madrid, Akal, 2016].
ROUART, DENIS (ed.), *Berthe Morisot: Correspondence*, trad. de Betty W. Hubbard, Mt. Kisco, Moyer Bell, 1987 (1.ª ed.: Lund Humphries, Londres, 1947).

RUBIN, JAMES H., *Courbet*, Londres, Phaidon Press, 1997.
SAUERLÄNDER, WILLIBALD, *Manet Paints Monet: A Summer in Argenteuil*, trad. de David Dollenmayer, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2014.
SCHIVELBUSCH, WOLFGANG, *The Culture of Defeat: On National Trauma, Mourning, and Recovery*, trad. de Jefferson Chase, Nueva York, Picador, 2003.
—, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, Oakland, University of California Press, 2014.
SHACKELFORD, GEORGE T. M., ANTHEA CALLEN, MARY-DAILEY DESMARAIS, RICHARD SHIFF y RICHARD THOMSON, *Monet: The Early Years*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 2016.
SHONE, RICHARD, *Berthe Morisot*, Londres, JPL Fine Arts, 1990.
SPATE, VIRGINIA, *Claude Monet: The Colour of Time*, Londres, Thames & Hudson, 2001.
SPIES-GANS, PARIS A., *A Revolution on Canvas: The Rise of Women Artists in Britain and France, 1760-1830*, Londres, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2022.
STEEGMULLER, FRANCIS, *Flaubert and Madame Bovary: A Double Portrait*, Nueva York, New York Review Books, 2004.
— (ed.), *The Letters of Gustave Flaubert, 1857-1880*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1982.
STEVENS, MARYANNE, STÉPHANE GUÉGAN, CAROL M. ARMSTRONG, LEAH LEHMBECK, COLIN BAILEY y LAWRENCE W. NICHOLS, *Manet: Portraying Life*, Londres, Royal Academy of Arts, 2012.
TAITHE, BERTRAND, *Defeated Flesh: Medicine, Welfare, and Warfare in the Making of Modern France*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1999.
TINTEROW, GARY, y GENEVIÈVE LACAMBRE, *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art and New Haven, Yale University Press, 2003.
TINTEROW, GARY, y HENRI LOYRETTE, *Origins of Impression*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1994.
TOMBS, ROBERT, *The War Against Paris 1871*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
TURNER, JANE (ed.), *From Monet to Cézanne: Late 19th-Century French Artists*, Londres, Macmillan Reference, 2000.
VALÉRY, PAUL, *Degas, Manet, Morisot*, trad. de David Paul, vol. 12 de *The Collected Works of Paul Valéry*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
VARLEY, KARINE, *Under the Shadow of Defeat: The War of 1870-71 in French Memory*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire (Reino Unido), Palgrave Macmillan, 2008.
WALTHER, INGO F. (ed.), *Impressionism, 1860-1920*, Colonia (Alemania), Taschen, 2018. [Hay trad. cast.: *La pintura del impresionismo, 1860-1920*, Colonia, Taschen, 2023].

WAWRO, GEOFFREY, *The Franco-Prussian War: The German Conquest of France in 1870-1871*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
WHITE, BARBARA EHRLICH, *Impressionists Side by Side: Their Friendships, Rivalries, and Artistic Exchanges*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1996.
WILLIAMS, ELLEN, *The Impressionists' Paris: Walking Tours of the Artists' Studios, Homes, and the Sites They Painted*, Nueva York, Little Bookroom, 1997.
WILSON-BAREAU, JULIET (ed.), *Manet by Himself*, Edison, Chartwell Books, 2001.
WILSON-BAREAU, JULIET, y DAVID C. DEGNER, *Manet and the American Civil War: The Battle of the U.S.S. Kearsarge and the C.S.S. Alabama*, New Haven, Yale University Press, 2003.
—, *Manet and the Sea*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 2003.
WOLOHOJIAN, STEPHAN, y ASHLEY E. DUNN, *Manet/Degas*, New Haven y Nueva York, Yale University Press y Metropolitan Museum of Art, 2023.
ZELDIN, THEODORE, *Ambition, Love and Politics*, vol. 1 de *France 1848-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1973.
ZOLA, ÉMILE, *La débâcle* (1892), trad. de Elinor Dorday, Oxford, Oxford University Press, 2017.
—, *Looking at Manet*, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 2018.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

BARNES, JULIAN, «The Morisot Sisters», *London Review of Books*, vol. 41, n.º 17 (12 de septiembre de 2019).
CURTISS, MINA, «Letters of Édouard Manet to his Wife During the Siege of Paris 1870-71», *Apollo*, n.º 113 (junio de 1981).
DOLAN, THERESE, «Manet's "Portrait-Charge" of Émile Ollivier», *Print Quarterly*, vol. 17, n.º 1 (marzo de 2000), pp. 17-26.
LABOUCHERE, HENRY DU PRÉ, *Diary of the Besieged Resident in Paris*, 1871 (reed. Project Gutenberg, 2006).
PIERRE, CATERINA Y., «"A New Formula for High Art": The Genesis and Reception of Marcello's *Pythia*», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 2, n.º 2 (otoño de 2003).
TYRE, JESS, «Music in Paris During the Franco-Prussian War and the Commune». *Journal of Musicology* 22, n.º 2 (Abril de 2005), pp. 173-202.
VOVES, ED, «Berthe Morisot Exhibition at the Barnes Foundation. Philadelphia», *Art Eyewitness* (blog), 6 de noviembre de 2018.

Ilustraciones



1. Cuadro de Jules Didier que representa a Léon Gambetta despegando de París en globo.



2. Léon Gambetta, político republicano.



3. El escritor Victor Hugo fotografiado por Nadar.



4. Nadar, el pionero de la fotografía y los vuelos en globo aerostático, posando con su mujer, Ernestine, en una cesta.



5. *El balcón* (1868-1869) fue el primer retrato de Berthe Morisot que pintó Édouard Manet.



6. Se cree que en *Las hermanas* (1869), de Berthe Morisot, aparecen ella (izquierda) y su hermana, la también pintora Edma, poco después de casarse y abandonar la casa familiar.



7. Retrato realizado por Edgard Degas en grafito de su amigo y rival Édouard Manet hacia 1865-1870.



8. La litografía realizada por Manet entre 1868 y 1869 que muestra la ejecución del emperador Maximiliano fue censurada por el gobierno francés, que la consideraba una crítica mordaz a la política exterior de Napoleón III.



9. *Estudio en la rue de la Condamine* (1870), de Frédéric Bazille, incluye a los también pintores Renoir y Monet y, frente al caballete, junto a la alta figura de Bazille, a su amigo y mentor Édouard Manet.



10. El grabado *Cola frente a la carnicería* (1870-1871), de Manet, muestra a gente esperando para recibir comida bajo la lluvia durante el asedio de París.



11. Las palomas que llevaban cartas a París aliviaron el aislamiento de sus habitantes y sus líderes políticos hacia el final del asedio.



12. Adolphe Thiers, estadista.



13. Gustave Courbet, pintor realista y radical de izquierdas que influyó en los impresionistas.



14. Thiers ordenó recuperar los cañones que guardias nacionales desafectos habían llevado a Butte Montmartre, lo cual precipitó la declaración de la Comuna y obligó a su ejército a retirarse a Versalles.



15. La columna Vendôme, un símbolo del bonapartismo, tras ser derribada durante la Comuna.



16. En la rue de Rivoli se libraron terribles combates durante la Semana Sangrienta.



17. Barricadas cerca del cementerio de Père Lachaise hacia el final de la Semana Sangrienta.



18. Fotografía realizada por André Disdéri de cadáveres de comuneros en ataúdes al final de la Semana Sangrienta.



19. Édouard Manet utilizó sus primeras imágenes de la ejecución del emperador Maximiliano de México como base para esta litografía en la que muestra ejecuciones sumarias junto a una barricada durante la Semana Sangrienta.



20. Berthe Morisot pintó a su marido Eugène (hermano de Manet) durante su luna de miel en la isla de Wight en 1875.



21. Édouard Manet pintó *Berthe Morisot con un ramo de violetas* en 1872, antes de que ella se casara con su hermano.



22. *La rue Mosnier con banderas* (1878), de Édouard Manet, muestra a un hombre tullido, probablemente un veterano de guerra, pasando por delante del estudio del artista durante la celebración nacional de la Fête de la Paix.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

Fig. 1. Jules Didier, *Départ de Léon Gambetta pour Tours sur le ballon l'Armand-Barbès, le 7 octobre 1870, à Montmartre* (hacia 1871), Musée Carnavalet, París. Cortesía de Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Fig. 2. Carjat & Co. (Étienne Carjat), *Léon Gambetta (1838-1882), político republicano* (hacia 1860-1882), Musée Carnavalet, París. Cortesía de Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Fig. 3. Nadar, *Victor Hugo* (hacia 1870), MoMA. IanDagnall Computing/Alamy Stock Photo.

Fig. 4. Nadar, *Autorretrato con su mujer, Ernestine, en la cesta de un globo* (hacia 1865), National Gallery of Art, Washington D. C. Robert B. Menschel Fund. Cortesía de la National Gallery of Art, Washington.

Fig. 5. Édouard Manet, *El balcón* (1868-1869), Musée d'Orsay. CBW/Alamy Stock Photo.

Fig. 6. Berthe Morisot, *Las hermanas* (1869), National Gallery of Art, Washington D. C. Regalo de la señora de Charles S. Carstairs. Cortesía de la National Gallery of Art, Washington.

Fig. 7 Edgar Degas, *Retrato de Édouard Manet* (hacia 1865-1870), Musée d'Orsay. History and Art Collection / Alamy Stock Photo.

Fig. 8. Édouard Manet, *La ejecución del emperador Maximiliano* (1868-1869), National Gallery of Art, Washington D. C. Rosenwald Collection. Cortesía de la National Gallery of Art, Washington.

Fig. 9. Frédéric Bazille, *Estudio en la rue de la Condamine* (1870), Musée d'Orsay. © Erich Lessing/Art Resource, N. Y.

Fig. 10. Édouard Manet, *Cola frente a la carnicería* (1870-1871), National Gallery of Art, Washington D. C. Rosenwald Collection. Cortesía de la National Gallery of Art, Washington.

Fig. 11. Jacques Guiaud y Jules Didier, *Las palomas mensajeras, noviembre de 1870* (1870), Colección A. Binant, Musée Carnavalet, París. Cortesía de Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Fig. 12. Disdérie & Cie, *Retrato de Adolphe Thiers, historiador, estadista y primer presidente de la República Francesa* (1860-1877), Musée Carnavalet, París. Cortesía de Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Fig. 13. Étienne Carjat, *Gustave Courbet* (1861), Musée d'Orsay. PWB Images/Alamy Stock Photo.

Fig. 14. Anónimo, *Cañones en lo alto de Montmartre* (1871), Musée Carnavalet, París. Cortesía de Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Fig. 15. Auguste Braquehais, *Les communards devant les debris de la colonne Vendôme le 16 mai 1871* (1871), Musée Carnavalet, París. Cortesía de Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Fig. 16. Reproducción de un cuadro de Léon y Escosura titulado *Rue de Rivoli, 24 de mayo de 1871* (1871), Musée Carnavalet, París. Cortesía de Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Fig. 17. Anónimo, *Barricadas en la rue des Amandiers, cerca del cementerio de Père Lachaise, 18 de marzo de 1871* (1871), Musée Carnavalet, París. Cortesía de Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Fig. 18. André Disdéri, *Comuneros muertos* (1871), Musée Carnavalet, Paris. Cortesía de Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Fig. 19. Édouard Manet, *La barricada* (1871), National Gallery of Art, Washington D. C. Rosenwald Collection. Cortesía de la National Gallery of Art, Washington.

Fig. 20. Berthe Morisot, *Eugène Manet en la isla de Wight* (1875), Musée Marmottan, París. Álbum/Alamy Stock Photo.

Fig. 21. Édouard Manet, *Berthe Morisot con un ramo de violetas* (1872), Musée d'Orsay. Carlo Bollo/Alamy Stock Photo.

Fig. 22. Édouard Manet, *La rue Mosnier con banderas* (1878). Getty Museum, Los Ángeles. Cortesía de Getty.

CRÉDITOS

Título original: *Paris in Ruins*

Primera edición: febrero de 2026

© 2024, Sebastian Smee
© 2026, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
© 2026, Efrén del Valle, por la traducción

Diseño de la cubierta: Penguin Random House Grupo Editorial a partir del diseño original de Sarahmay Wilkinson para Norton
Imagen de la cubierta: © Bridgeman Images / ACI

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección de la propiedad intelectual. La propiedad intelectual estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes de propiedad intelectual al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Ninguna parte de este libro puede ser utilizada o reproducida con el propósito de entrenar tecnologías o sistemas de inteligencia artificial. PRHGE se reserva expresamente la reproducción, la extracción y el uso de esta obra y de cualquiera de sus elementos para fines de minería de textos y datos y el uso a medios de lectura mecánica u otros medios que resulten adecuados (art. 67.3 del Real Decreto Ley 24/2021). Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
En caso de necesidad, contacte con:
seguridadproductos@penguinrandomhouse.com

ISBN: 978-84-306-2583-3

Composición digital: MT Color & Diseño, S.L.
www.mtcolor.es

Facebook: PenguinEbooks
Facebook: AlfaguaraES
X: @AlfaguaraES
Instagram: @AlfaguaraES
Youtube: PenguinLibros
Spotify: PenguinLibros

Sobre este libro

Un ensayo fascinante sobre cómo «el año terrible» de París desembocó en el nacimiento del impresionismo.



Entre el verano de 1870 y la primavera de 1871, un periodo que Victor Hugo bautizó como el «Año Terrible», París fue sitiada, padeció una hambruna y hubo de rendirse al ejército alemán. A continuación, los republicanos radicales establecieron la Comuna, que fue aplastada tras sangrientas batallas callejeras y el incendio del centro de la ciudad. Como demuestra el prestigioso crítico de arte Sebastian Smee, ganador del Premio Pulitzer, fue durante estos tiempos tumultuosos cuando nació el movimiento impresionista, como respuesta a la violencia, la guerra civil y la intriga política.

Smee relata la historia de aquellos días dramáticos a través de los ojos de las grandes figuras del impresionismo. Édouard Manet,

Berthe Morisot y Edgar Degas quedaron atrapados en París durante el sitio. Otros, como Pierre-Auguste Renoir y Frédéric Bazille, se unieron a regimientos fuera de la capital, mientras que Claude Monet y Camille Pissarro huyeron del país justo a tiempo. En el periodo posterior, estos artistas desarrollaron una nueva conciencia sobre la fragilidad de la vida. Esa sensación de transitoriedad —reflejada en el énfasis en la luz fugitiva, las estaciones cambiantes, las escenas callejeras fugaces y la impermanencia de todas las cosas— se convirtió en la gran aportación del movimiento a la historia del arte.

En el corazón de todo ello hay una historia de amor: la de Manet, considerado por todos el padre del impresionismo, y Morisot, la única mujer que desempeñó un papel central en el movimiento desde sus inicios. Smee describe con gran sensibilidad su compleja relación, la influencia mutua que ejercieron y su inmenso legado, al tiempo que otorga el merecido reconocimiento a la mujer en el corazón del impresionismo.

Penetrante y absorbente, *París en ruinas* capta las pasiones y políticas cambiantes del mundo del arte y explica el profundo impacto que tuvieron las presiones del sitio y el caos de la Comuna en el arte moderno, y cómo el genio artístico puede surgir de la oscuridad y la catástrofe.

La crítica ha dicho:

«Smee se basa en una gran cantidad de fuentes históricas y biográficas para examinar el nacimiento del impresionismo durante una época de feroz agitación política y social en Francia… Transmite vívidamente el terror de la época, los tensos enfrentamientos militares y las conspiraciones, y las pasiones inflamadas… Su descripción de las obras de los impresionistas es perspicaz, como lo es su sensibilidad hacia las complicadas relaciones entre los artistas. Historia cultural hábil y vibrante».

Kirkus Reviews

«Persuasivo y vívido El arte de la rivalidad se enraíza en la teoría de primera mano, pero está dirigido a lectores no especializados, se trata en parte de minibiografías y en parte de una historia del arte más amplia».
John Williams, *The New York Times* (Sobre *El arte de la rivalidad*)

«Con detalles e incisividad propios de una novela y una prosa vívida y ágil El arte de la rivalidad es una delicia pura y cargada de información, escrita con astuta autoridad».
Michael Upchurch, *The Boston Globe* (Sobre *El arte de la rivalidad*)

«La brillante biografía de grupo de Sebastian Smee es única en su género».
Ann Hulbert, *The Atlantic* (Sobre *El arte de la rivalidad*)

«Uno de esos raros libros que consiguen mostrar, de forma convincente, la excelsa materia del genio emergiendo del bajo caos de la vida».
The Economist (Sobre *El arte de la rivalidad*)

SOBRE SEBASTIAN SMEE

Sebastian Smee es crítico de arte del *Boston Globe* desde 2008. Obtuvo el Premio Pulitzer en 2011, tras años de quedar finalista. Empezó a trabajar en el Globe desde Sidney, donde había sido crítico de arte para *The Australian*. Antes de eso, vivió en Reino Unido, donde colaboraba con medios como *The Daily Telegraph, The Guardian, The Art Newspaper, The Independent, Prospect* y *The Spectator*. Ha sido coautor de cinco libros sobre Lucian Freud. Da clases de escritura de no ficción en el Wellesley College.

«Para viajar lejos no hay mejor nave que un libro».

EMILY DICKINSON

Gracias por tu lectura de este libro.

En **penguinlibros.club** encontrarás las mejores recomendaciones de lectura.

Únete a nuestra comunidad y viaja con nosotros.



penguinlibros.club



Penguin
Random House
Grupo Editorial



penguinlibros

Índice

París en ruinas. Amor, guerra y el nacimiento del impresionismo
Nota del autor
Prólogo
Primera parte
- 1. *El balcón*
- 2. El salón de 1869
- 3. *La ejecución del emperador Maximiliano*
- 4. *Estudio en la Rue de la Condamine*
- 5. El salón de 1870

Segunda parte
- 6. Se declara la guerra
- 7. El sueño de Corot
- 8. Comienza el asedio
- 9. Cola frente a la carnicería
- 10. Luces apagadas
- 11. El final del asedio

Tercera parte
- 12. «El trabajo es el único propósito de mi existencia»
- 13. Courbet en su salsa
- 14. *La música en las Tullerías*
- 15. «París está en llamas»

Cuarta parte
- 16. Una nueva forma de pintar
- 17. *Berthe Morisot con un ramo de violetas*
- 18. El lanzamiento del impresionismo
- 19. El día de la bastilla

Epílogo
Agradecimientos
Nota sobre las fuentes

Bibliografía
Ilustraciones
Créditos de las ilustraciones
Créditos
Sobre este libro
Sobre sebastian smee