

Susan Buck-Morss

Dialéctica de la mirada

Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes



La balsa de la Medusa, 79

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Para Eric Siggia

Título original: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project.*

© Susan Buck-Morss, 1989.

© The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. London, England, 1989.

© de la presente edición, Visor. Dis., S.A., 1995

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid

ISBN: 84-7774-579-X

Depósito legal: M. 42.336-1995

Visor Fotocomposición

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Rógar, S.A.

Navalcanero (Madrid)

Índice

Prefacio	13
PARTE I	
Introducción	19
1. Orígenes temporales.....	23
2. Orígenes espaciales.....	43
PARTE II	
Introducción	65
3. Historia natural: el fósil.....	75
4. Historia mítica: el fetiche.....	95
5. Naturaleza mítica: la imagen del deseo.....	129
6. Naturaleza histórica: ruina	181
PARTE III	
Introducción	229
7. ¿Es esto filosofía?.....	241
8. El mundo de ensueños de la cultura de masas.....	279
9. Una pedagogía materialista.....	315
Postfácio: La herencia revolucionaria.....	361
Post-imágenes.....	371
Bibliografía.....	405
Créditos de las ilustraciones	411
Índice temático	413

Naturaleza histórica: ruina

La transitoriedad es la clave de la afirmación benjaminiana del elemento mítico presente en los objetos culturales, redimir las imágenes del deseo adheridas a las formas transicionales, a las formas primigenias «demasiado tempranas» de la tecnología moderna como anticipaciones momentáneas de utopía. Pero en el proceso de volverse mercancías, las imágenes del deseo cuajan en fetiches; lo mítico aspira a la eternidad. La «naturaleza petrificada» (*erstarrte Natur*) caracteriza a las mercancías que encarnan la fantasmagoría moderna, que a su vez congela la historia de la humanidad como si estuviese encantada por un hechizo mágico¹. Pero esta naturaleza fetichizada también es transitoria. La otra cara de la infernal repetición de «lo nuevo» en la cultura de masas es la mortificación de aquello que ya no es novedoso. Los dioses se vuelven anticuados, sus ídolos se desintegran, sus lugares de culto –los Pasajes mismos– decaen. Benjamin apunta que la primera iluminación eléctrica de las calles (1857) «extinguió la irreprochable luminosidad de los pasajes, los que súbitamente fueron difíciles de encontrar (...)»². Interpreta la novela de Zola *Thérèse Raquin*, escrita una década más tarde, como un relato sobre «la muerte de los Pasajes de París, el proceso de decadencia de un estilo arquitectónico»³. Como estas estructuras decadentes ya no gobiernan la imaginación colectiva, es posible reconocerlas como las ilusorias imágenes oníricas que siempre fueron. Precisamente la desintegración de su aura original las hace didácticamente invaluable:

Para citar una observación de Aragon que constituye el centro del problema: que los Pasajes sean lo que son para nosotros (*für uns*) se debe al hecho de que ya no son en sí mismos (*an sich*)⁴.

¹ Ver la definición de Adorno de *Naturgeschichte* (que se basa en el estudio sobre el *Trauerpiel*) como «una suerte de encantamiento de la historia» (Adorno, «Die Idee der Naturgeschichte», *GSL*, p. 361).

² V., p. 698.

³ V., p. 1046. La novela se inicia con una descripción del *Passage du Pont Neuf*: «... un corredor estrecho y oscuro... pavimentado en amarillenta roca, gastado y descuidado, exudando un olor acre y pananoso, cubierto por un techo vidriado, negro de hize».

«En los bellos días del verano, una luz blanquecina atraviesa el sucio techo de vidrio y se extiende lúgubre por este masaje... Las tiendas oscuras son como agujeros negros en los que sombras de otro mundo se mueven y tienen existencia... El *Passage du Pont Neuf* no es un lugar para un bello paseo» (Emile Zola, *Thérèse Raquin*).

⁴ V., p. 1215. «Todo aquello (de lo que aquí hablamos) jamás vivió, así como ningún esqueleto vivió jamás, sino sólo un ser humano» (V., p. 1000).

Hemos completado el círculo y estamos una vez más bajo el signo de la «Historia Natural», donde la historia aparece concretamente como mortificación del mundo de las cosas. Resumamos: en tanto montaje (y esto se expresa más concretamente en la lengua alemana que construye palabras por medio de montajes), la idea de «historia natural» (*Naturgeschichte*) proporciona imágenes críticas de la historia moderna como prehistoria –meramente natural, aún no historia en el auténtico sentido humano–. Este era el argumento de Benjamin para contemplar al siglo XIX como la distante era glacial del industrialismo. Pero en la imagen del fósil, Benjamin también captura el proceso de decadencia natural que indica la supervivencia de la historia pasada dentro del presente, expresando con claridad palpable que el fetiche desechado se queda tan vacío de vida que sólo permanece su huella de la caparazón material.

Fue Adorno quien proporcionó el mapa intelectual del enfoque de Benjamin. En «Idea de una Historia Natural» (1932) señaló que Lukács apuntaba a un significado parecido con su concepto de «segunda naturaleza»: «este mundo muerto, alienado, reificado» de las formas estéticas fijas y de las convenciones literarias vacías al que se le ha extraído el alma profunda¹. Tanto Benjamin como Lukács demostraron que «la vida petrificada en la naturaleza es solamente aquello que la historia ha desarrollado en ella»². Pero Lukács, heredero del legado filosófico de Hegel, fue llevado en última instancia hacia una concepción totalizadora de la trascendencia metafísica, mientras que Benjamin, formado en la muy diferente tradición de los poetas alegóricos barrocos, permaneció aferrado al objeto fragmentario, transitorio. Adorno sostenía que, al revelar la significación de la alegoría barroca para la filosofía de la Historia, Benjamin había realizado «algo esencialmente diferente» de lo realizado por Lukács: trajo la idea de historia «desde la distancia infinita a la proximidad infinita»³:

Si Lukács deja que lo histórico, como aquello que ha sido, se transforme otra vez en naturaleza (congelada), aquí entonces está la otra cara del fenómeno: la naturaleza misma se presenta como naturaleza transitoria, como historia⁴.

Debemos recalcar esta apreciación de Adorno sobre el *Trauerspiel* se basaba en su (inintencional) contribución a una concepción materialista, marxista de la histo-

¹ Theodor Adorno. «Die Idee der Naturgeschichte» (1932), *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 356. Adorno no cita la ahora famosa discusión de la «segunda naturaleza», en *Historia y conciencia de clase*, de Lukács, donde el término se utiliza como sinónimo del concepto marxiano de fetichismo de la mercancía, sino la utilización previa del término (hegeliano) por parte de Lukács en *Teoría de la Novela*: «La segunda naturaleza de la creación humana no tiene sustancialidad lírica. Sus formas están demasiado fijadas para que el momento creativo-simbólico anide en ellas... Esta naturaleza no es muda, aparente y sin significado como la primera naturaleza: es un complejo congelado de sentido que se ha vuelto extranjera, que ya no despierta el alma. Es una montaña de osamentas de la decadente interioridad, y sólo puede entonces –si esto fuera posible– despertada por el acto metafísico de redespertar de lo psíquico que lo ha creado o contenido en su anterior o supuesta existencia, y sin embargo, nunca ser experimentado por otra interioridad» (citado en *ibid.*, p. 356).

² Adorno. «Die Idee...», GS I, p. 357.

³ *Ibid.*, p. 357. Benjamin comenta en una carta a Scholem que él y Lukács llegan a conclusiones semejantes, a pesar de los diferentes modos de acceder a ellas (*Briefe*, I, p. 355).

⁴ Adorno. «Die Idee...», GS I, p. 357.

⁵ *Ibid.*

ria. Y si queremos comprender cómo esta concepción contribuyó a su vez al *Passagen-Werk* debemos considerar también este estudio anterior, antes de volver al siglo XIX y al análisis benjaminiano de su poeta alegórico, Charles Baudelaire.

Podemos comenzar recordando que en la visión barroca de la naturaleza como representación alegórica de la historia resulta central el emblema¹², un montaje de imagen visual y signo lingüístico, a partir del cual se puede leer, como en un rompecabezas ilustrado, que «significan» las cosas. Por supuesto, en la representación del fetiche de la mercancía como fósil, Benjamin mismo crea un emblema: bajo el signo de la historia, la imagen de la naturaleza petrificada es la clave de aquello que la historia ha llegado a ser. Los poetas alegóricos leían un significado similar en el emblema de la calavera humana, el residuo esquelético de mirada vacía que alguna vez fuera un rostro humano (fig. 6.1).

La historia, en todo aquello que nos muestra en el principio ya a destiempo, acorrajado, fracasado, se expresa en un rostro, no, en una calavera (...) se articula como un acertijo no sólo la naturaleza de la existencia humana pura y simple sino la historicidad biológica de un individuo, en ello (se esconde) la imagen de su mayor decadencia natural¹³.

El emblema de la calavera puede ser leído de dos maneras. Es espíritu humano petrificado, pero es también naturaleza en decadencia, transformación del cadáver en esqueleto que será polvo. De igual modo, en el concepto de *Naturgeschichte*, si la naturaleza vaciada (el fósil) es el emblema de la «historia petrificada», la naturaleza también tiene una historia, de modo que la transitoriedad histórica (la ruina) es el emblema de la naturaleza en decadencia. En la Europa del siglo XVII, mientras la política religiosa se desgarraba en una guerra prolongada, los alegoristas barrocos contemplaban la calavera como una imagen de la vanidad de la existencia humana y la transitoriedad del poder terrenal. La ruina era emblemática de la futilidad, del «esplendor transitorio»¹⁴ de la civilización humana, a partir del cual la historia era leída como «un proceso de incansable desintegración (...)»¹⁵. En estas figuras enigmas» de la naturaleza históricamente efímera, Benjamin ubica:

(...) el núcleo del modo de ver alegórico, y la exposición secular barroca de la historia como sufrimiento del mundo; cobra pleno sentido sólo en períodos de decadencia. Cuanto mayor el significado, mayor la sujeción a la muerte, porque la muerte socava profundamente la línea de demarcación entre naturaleza física y significado¹⁶.

Un emblema de Florentius Schoonovius (fig. 6.2) expresa esta idea. En el *subscriptio* (subtítulo) se lee:

¹² Benjamin consideraba que los libros de emblemas del Barroco eran «los auténticos documentos del moderno modo alegórico de mirar las cosas» (*Trauerspiel*, I, p. 339).

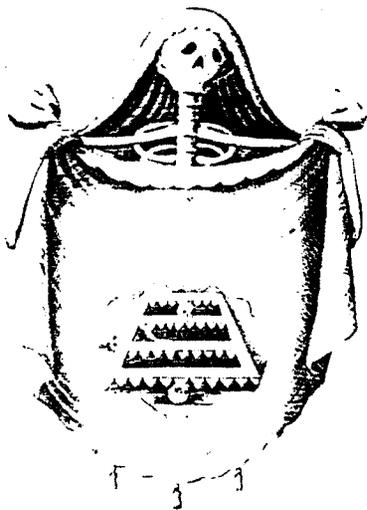
¹³ *Trauerspiel* (I, p. 343) citado por Adorno GS, p. 358.

¹⁴ *Ibid.*, p. 354.

¹⁵ *Ibid.*, p. 353.

¹⁶ *Ibid.*, p. 343, citado por Adorno en GS, p. 359.

MAIOR AD-
ÆQUATUS.



*Quos diversa parit SORS, MORS inamabilis æquat,
Et pede mensur TE PAR I ceca pari.
At major virtus majori funere donat.
MAIOR ADÆQUATOS sic PARIS inter erit.*

Figura 6.1. Emblema barroco con el motivo calavera humana, queriendo significar el poder igualador de la muerte.

Vivitur ingenio.

EMBLEMA XXIX



*Regna cadunt, urbes pereunt, nec quæ fuit olim
Roma manet, præter nomen inane, nihil.
Sola tamen rerum, doctis quæ sita libellis,
Effugiunt structos Fama decusque rogos.*

Figura 6.2. «Vivitur Ingenio», emblema por Florentius Schoonhovius, ca. 1618.

Los gobernantes caen, las ciudades perecen, nada
de lo que un día fue Roma permanece.
El pasado es vacío, nada.
Sólo esos asuntos de la sabiduría y
libros que dan fama y respeto
escapan a la pira funeraria creada
por el tiempo y la muerte!¹⁵

El significado de este emblema se corresponde con un texto barroco citado por Benjamin:

«Considerando que las pirámides, los pilares y las estatuas de todo tipo de material son dañadas por el tiempo o destruida por violencia o el simple deterioro... que en realidad ciudades enteras se han hundido, desaparecido y han sido cubiertas por las aguas, que en contraste las escrituras y los libros son inmunes a esta destrucción, porque si alguno desaparece o es destruido en un país o lugar, se lo puede encontrar con facilidad en innumerables lugares distintos, entonces al hablar de experiencia humana, nada es más perdurable e inmortal que los libros»¹⁶.

Al preparar su *exposé* de 1935, Benjamin apuntó una breve anotación: «fetiche y calavera»¹⁷. Más en general, a lo largo de todo el material del *Passagen-Werk*, se acentúa la imagen de la «ruina», como emblema no sólo de la fragilidad y transitoriedad¹⁸ de la cultura capitalista, sino también de su destructividad¹⁹. Y así como los dramaturgos barrocos no sólo veían en la ruina el «fragmento más significativo»²⁰, sino también la determinación objetiva para su propia construcción poética, cuyos elementos jamás se unificaban en un todo integrado²¹, así también Benjamin empleó el método más moderno del montaje para construir a partir de los fragmentos decadentes de la cultura del siglo XIX imágenes que volvieran visible «la fracturada línea de demarcación entre naturaleza física y significado».

Los poetas barrocos mostraron a Benjamin que «el material desechado» de su propia era histórica podía ser «elevado a la posición de la alegoría»²². Lo que daba a

esta enseñanza su valor como una presentación dialéctica de la modernidad era que alegoría y mito eran «antitéticos»²³. En realidad, la alegoría era el «antídoto» frente al mito, y precisamente esto «se demostraría» en el *Passagen-Werk*²⁴. Sin embargo el Barroco, como conclusión cristiana que sostiene que el mundo de referentes materiales se desintegra y en última instancia no es real, es «nada», mientras que la verdad de los textos escritos es inmortal porque estos productos mentales sobreviven a la destructividad material de la historia, fue una posición que, por razones filosóficas y políticas, Benjamin se vio obligado a rechazar.

2

La alegoría es, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas²⁵.

El ámbito de las imágenes de la antigüedad clásica fue tan central en la discusión del *Trauerspiel* como en el proyecto de los Pasajes. La cosmología mitológica de la Antigüedad antropomorfizó las fuerzas de la (vieja) naturaleza en dioses de forma humana, significando una continuidad entre el ámbito natural, el humano y el divino. Este panteón pagano fue destruido en el sentido más material por la historia posterior: las grandes figuras esculpidas de los dioses, los pilares de sus templos sobrevivieron físicamente sólo en sus fragmentos. Mientras la arquitectura sufrió visiblemente las heridas de la historia de la violencia humana²⁶, los antiguos dioses fueron proscritos como «paganos» por una Cristiandad triunfante, dejando tras de sí una naturaleza despojada del espíritu divino que alguna vez los animara. En contraste, la nueva religión creía en la mortificación de la carne y en una naturaleza abrumada por la culpa²⁷. El panteón de los antiguos dioses, «desconectado de los contextos vitales de los que había surgido»²⁸, se transformó en un conjunto de «figuras muertas» erigidas arbitrariamente en nombre de las ideas filosóficas que alguna vez encarnaron como símbolos vivientes: «Lo muerto de las figuras y la abstracción de los conceptos son la precondition de la metamorfosis alegórica del panteón en un mundo de conceptos-criaturas mágicos»²⁹.

Generalmente conectados con el paganismo en general, y con la corporalidad y la sexualidad en particular, estas antiguas deidades pervivieron sólo en forma degra-

¹⁵ V, p. 344.

¹⁶ «Zentralpark» (1939-40), I, p. 677. Este texto fragmentario fue específicamente formulado en referencia al libro sobre Baudelaire. La controvertida relación de este «libro» con el *Passagen-Werk* se discute en la Introducción a la parte III.

¹⁷ *Trauerspiel*, I, p. 354.

¹⁸ «Las ruinas hechas por el hombre... aparecen como herencia última de una antigüedad visible en el mundo moderno sólo como pintoresco campo de ruinas» (Karl Borinski, citado en el *Trauerspiel*, I, p. 354).

¹⁹ «Porque era absolutamente decisivo para el desarrollo de este modo de pensamiento (barroco) que no sólo la transitoriedad, sino también la culpa debe tener su hogar tanto en la provincia de los ídolos como en el reino de la carne» (*Trauerspiel*, I, p. 398).

²⁰ *Trauerspiel*, I, p. 399.

²¹ *Ibid.*, p. 399.

¹⁵ Este emblema ha sido descrito por el estudioso del Barroco Gottfried Kirchner: «El *lemma* (título) del emblema – “*Vivitur ingenio*” – subraya la continua vida del espíritu. La *pictura* (imagen) muestra el esqueleto de la muerte frente a un paisaje-en-ruinas del destino/vanidad del mundo, que tiene en sus manos o toca con sus pies la corona y el cetro, atributos transitorios del poder terrenal. Cerca se ve una roca con un libro sobre el que crece la hiedra y sobre el cual yace la serpiente enrollada, ambos signos emblemáticos de la duración eterna. La *Subscriptio* (subtítulo) muestra la conexión entre los niveles separados de la composición gráfica... En el siglo XVII, la posición de Roma es ejemplar para la decadencia de los imperios y la destrucción de las principales ciudades; de su antigua grandeza, sólo queda un concepto vacío» (Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock: Tradition und Bedeutungswalden einer Motive*, p. 78).

¹⁶ Prefacio del editor a los dramas de Jakob Ayrer, citado en *Trauerspiel*, I, p. 320.

¹⁷ V, p. 1216.

¹⁸ V, p. 152.

¹⁹ V, p. 152.

²⁰ *Trauerspiel*.

²¹ «El poeta (barroco) no debe ocultar el hecho de que está arreglando, ya que el centro de todos los efectos intencionales no era tanto la mera totalidad sino más bien su obvia calidad de ser una construcción» (*Trauerspiel*, I, p. 355).

²² V, p. 1215.

dada dentro de la atmósfera religiosamente cargada del Barroco³⁰. Sobrevivieron como demonios, como signos astrológicos, como las caras de las cartas del Tarot, y se las usó con intención moral como personificación de las pasiones³¹. Venus/Afroditá, que alguna vez fuera el símbolo natural que elevara el eros humano al nivel del amor divino, vivió como la «Dama Mundana», el emblema profano, alegórico de la pasión terrenal. Mientras que originalmente su desnudez transfiguraba lo erótico de acuerdo con «la naturaleza más pura de los dioses encarnada en el panteón»³², en el contexto cristiano aparecía vestida a la moda; o bien su desnudez se interpretaba como una alegoría moral en el sentido que «el pecado de la lujuria no puede ser ocultado»³³. De igual modo, Cupido sobrevivió en el arte de Giotto sólo como «un demonio del desenfreno, con garras y alas de murciélago»³⁴; y los «faunos, centauros, sirenas y harpías» mitológicos continuaron existiendo como «figuras alegóricas en el círculo del Infierno Cristiano»³⁵. Las sobrevivientes «esculturas de bronce y mármol de la Antigüedad todavía conservaban para el Barroco e incluso para el Renacimiento algo de aquel horror sufrido por Agustín al reconocer en ellas, como si dijéramos, "el cuerpo de los dioses"»³⁶.

La pérdida de su divinidad y la transformación en lo demoníaco fueron los precios que estas deidades pagaron por sobrevivir en la era cristiana. La interpretación alegórica se transformó en «su única salvación concebible»³⁶. Sin ella, «en un contexto inadecuado, en realidad hostil (...) el mundo de los antiguos dioses hubiera tenido que morir, y es precisamente la alegoría quien lo rescató»³⁷.

La distinción entre símbolo y alegoría que Benjamin efectúa en el estudio sobre el *Trauerspiel* resulta relevante aquí y en relación con el proyecto de los Pasajes. Se recordará que Benjamin rechazaba por «insostenible» el canon establecido (basado en la formulación de Goethe) según el cual la diferencia entre símbolo y alegoría

dependía de la manera en que idea y concepto relacionaban lo particular con lo general³⁸. No era decisiva la distinción entre idea y concepto, sino la «categoría de tiempo»³⁹. En la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina, y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva; en cambio el tiempo entra en el símbolo como un presente instantáneo —«el místico *Nun*»⁴⁰— en el que lo empírico y lo trascendente aparecen momentáneamente fusionados en una efímera forma natural⁴¹. La naturaleza orgánica que es «fluida y cambiante»⁴² es la materia del símbolo (fig. 6.3) mientras que en la alegoría (fig. 6.4), el tiempo se expresa en la naturaleza mortificada, no «en el capullo y la flor, sino en la maduración y decadencia de sus creaciones»⁴³.

El estudio sobre el *Trauerspiel* argumentaba que la alegoría no era de ninguna manera inferior al símbolo. La alegoría no era una mera «técnica de ilustración lúdica» sino, al igual que el discurso o la escritura, una «forma de expresión»⁴⁴, en la que el mundo objetivo se imponía sobre el sujeto como imperativo cognoscitivo y no una elección arbitraria del artista como recurso estético. Ciertas experiencias (y por tanto ciertas épocas) fueron alegóricas⁴⁵, no ciertos poetas. En la Edad Media, las ruinas de una antigüedad pagana conquistada volvieron «(...) inevitable, derivado de la observación, el conocimiento del carácter no permanente de las cosas, al igual que varios siglos más tarde, en la época de la Guerra de los Treinta Años, este mismo irrumpió ante el rostro de la humanidad europea»⁴⁶. Es significativo el hecho que «en el siglo XVII la palabra *Trauerspiel* se aplicaba del mismo modo tanto a los dramas como a los acontecimientos históricos»⁴⁷. En el momento en que Benjamin escribía esto, la humanidad de Europa otra vez se enfrentaba a las ruinas de guerra, y el conocimiento de la historia como un desolado «lugar de calaveras»⁴⁸ (*Shädelstätte*) una vez más resultaba inevitable (fig. 6.5).

Al concebir el proyecto de los Pasajes Benjamin sin duda estaba reviviendo conscientemente técnicas alegóricas. Las imágenes dialécticas son una forma moderna de la emblemática. Pero mientras que los dramas barrocos eran reflexiones melancólicas sobre la inevitabilidad de la decadencia y la desintegración, en el *Pasagen-Werk* la devaluación de la (nueva) naturaleza y su estatuto como ruina llegan a ser políticamente instructivos. La debris de la industria cultural no nos enseña la necesidad de rendirnos ante la catástrofe histórica, en cambio la fragilidad del orden social nos dice que esta catástrofe es necesaria. La desintegración de los

³⁰ *Ibid.*, I, pp. 338-39.

³¹ *Ibid.*, I, p. 342.

³² *Ibid.*, p. 342.

³³ «Con el resplandor del atardecer, la apariencia transformada de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención» (*ibid.*, I, p. 343).

³⁴ *Ibid.*, p. 342.

³⁵ *Ibid.*, p. 355.

³⁶ *Ibid.*, p. 339.

³⁷ En el *Trauerspiel* la alegoría se conecta con «estadios de decadencia» (I, p. 343).

³⁸ *Ibid.*, p. 397.

³⁹ *Ibid.*, I, p. 244. «La vida histórica» —en realidad la «catástrofe» social— era su «objeto verdadero». En esto resulta diferente a la tragedia cuyo objeto «no es la historia sino el mito» (I, p. 242).

⁴⁰ *Ibid.*, I, p. 405.

³⁰ Benjamin considera que esta degradación es la marca distintiva de la «alegoría moderna», en oposición a las formas alegóricas seculares que aparecen en el humanismo renacentista y en las fábulas animales de la antigüedad. En la esquematización idiosincrática de Benjamin, esta forma «moderna» tiene sus raíces en la cardía era (cristiana) del Sacro Imperio Romano, que fue «parte de una preparación intensiva para la alegoría» (*Trauerspiel*, I, p. 397) mientras que el humanismo secular del Renacimiento aparece como una recurrencia atávica de las formas más antiguas de la alegoría.

³¹ La alegoría barroca se basa en esta actitud cristiana hacia la antigüedad clásica; la concepción apolínea de esa era sólo vino después, con la Ilustración. Benjamin cita una observación de Warburg: «El noble mundo clásico de las divinidades antiguas se nos ha impuesto tan profundamente como signo de la Antigüedad en general, desde la época de Winckelmann, que se nos olvida completamente que se trata de una creación de los académicos de la cultura humanista: este aspecto "Olimpico" de la antigüedad tuvo que ser antes despojado del lado demoníaco con el que la tradición lo había investido...» (Aby Warburg, citado en el *Trauerspiel*, I, p. 400).

³² *Trauerspiel*, I, p. 400 (V, p. 409).

³³ *Ibid.*, I, p. 395.

³⁴ *Ibid.*, I, p. 399.

³⁵ *Ibid.*, I, p. 398.

³⁶ «... [L]a exégesis alegórica se orientaba sobre todo en dos direcciones: estaba diseñada para establecer la verdadera naturaleza demoníaca de los antiguos dioses, tal como eran vistos por la Cristiandad, y servía a la mortificación pía del cuerpo. Así, no por casualidad la Edad Media y el Barroco se complacieron en la yuxtaposición plena de sentido de imágenes de ídolos y osamentas de los muertos» (*ibid.*, p. 396).

³⁷ *Ibid.*, I, p. 398.

³⁸ *Ibid.*, I, p. 397. Es de señalar que el rescate de la antigüedad no tiene nada que ver con la verdad ahistórica, eterna (como pretendería el siglo XIX), sino con su radical reconstrucción dentro de un presente histórico totalmente transformado.

Temporalidad del Símbolo: Eternidad efímera



Figura 6.3. Estatua de Venus/Afrodita, símbolo divino del amor, transformada en belleza natural. Período helenístico.

Temporalidad de la Alegoría: Fugacidad eterna



Figura 6.4. «Vanitas: Las tres edades de la vida», representación alegórica de la transitoriedad de la belleza joven, Hans Balding Grien, 1510.



Figura 6.5. «Montaña de calaveras», anónimo, Alemania, 1917.

monumentos que fueron construidos para significar la inmortalidad de la civilización se transforman en cambio en pruebas de su transitoriedad. Y lo fugaz del poder temporal no provoca tristeza; informa la práctica política. La importancia de esta práctica fue la razón de la distancia crítica que Benjamin adoptara respecto de la alegoría barroca, distancia ya implícita en el libro sobre el *Trauerspiel* desde una posición política de pacifismo radical antes que de socialismo revolucionario. El lector deberá acompañarnos un poco más adelante en esta digresión en el ámbito esotérico del *Trauerspiel*. Es necesario exponer su argumento de manera clara, antes de proseguir, ya que la crítica de la alegoría barroca resulta crucial para el proyecto de los Pasajes y porque sus implicaciones filosóficas son fundamentales para nuestra discusión en este y en los siguientes capítulos⁴⁹.

3

de los afectos (...) distancia del mundo circundante (...) alienación del cuerpo propio (... estas cosas llegan a ser) síntomas de despersonalización como intensa tristeza (...) para la cual la cosa más insignificante, como carece de una conexión creativa y natural, aparece como mensaje cifrado de una enigmática sabiduría, de una conexión incomparablemente fecunda. De acuerdo con esto, en la «*Melancholia*» de Dürero (fig. 6.6) los utensilios de la vida cotidiana yacen en el suelo, sin ser usados, como objeto de contemplación. Este grabado anticipa en mucho sentido al Barroco⁵⁰.

El análisis de Benjamin del drama trágico barroco era más filosófico que literario. Argumentaba que la «moderna alegoría» (que comenzó en el Renacimiento) quedó atrapada en una antinomia filosófica. Surgida de los intentos académicos por descifrar los jeroglíficos egipcios, que eran considerados la escritura de Dios a través de imágenes naturales y no a través de un lenguaje fonético, suponía, por un lado, que la cosa representada era en realidad la cosa significada: ser (*Seindes*) era significar. «Los jeroglíficos, por tanto, como réplicas de las ideas divinas!»⁵¹. Este lenguaje de imágenes implicaba que no había nada arbitrario en la conexión entre signo y referente. Las imágenes naturales prometían develar el lenguaje universal a través de cual Dios comunicaba el sentido de sus creaciones a los seres humanos⁵². No sólo los jeroglíficos egipcios, sino también los mitos griegos y los símbolos cristianos eran requeridos para descifrar el sentido divino del mundo material⁵³.

Por otro lado, ya para el siglo XVII, gracias a la pluralidad de cosmologías paganas y Cristianas surgidas en el transcurso histórico y preservadas en aquellos textos

⁴⁹ Ver capítulo 7.

⁵⁰ *Ibid.*, I, p. 319.

⁵¹ *Ibid.*, I, p. 346.

⁵² «Que otra cosa además de la convicción de que los jeroglíficos de los egipcios contienen una sabiduría tradicional que ilumina cualquier oscuridad de la naturaleza... se expresa en la siguiente afirmación de Píetro Valeriano: «Hablar en jeroglíficos no es otra cosa que develar la naturaleza de las cosas humanas y divinas» (*Trauerspiel*, I, p. 347).

⁵³ Al desarrollarse la emblemática: «el lenguaje pictórico egipcio, griego y cristiano se interpenetraba» (*ibid.*, I, p. 348).



Figura 6.6. «Melancolía». Alberto Durero, siglo XVI.

de autoridad donde se creía residía la verdad, los fenómenos naturales estaban sobredeterminados, sobrecargados con una multiplicidad de significados: «Para toda idea que surge en la mente, el momento de la expresión coincide con una verdadera erupción de imágenes, encarnadas en la masa de metáforas que yacen caóticamente por doquier»⁵⁴. El impulso hacia una completud sistemática del conocimiento se enfrentaba con una arbitrariedad semiótica intensificada por «el poder dogmático de los significados heredados de los antiguos, de modo que el mismo objeto puede ser tanto imagen de la virtud como del vicio, y eventualmente puede significar cualquier cosa»⁵⁵. La aparente arbitrariedad de los significados tuvo el efecto de obligar a los alegoristas a elegir una variante que representara sus propios significado buscados y así la alegoría se transformó en un recurso estético arbitrario, en contradicción abierta con la pretensión filosófica sobre la que se basaba. Benjamin insiste: en tanto «dentro de una aproximación puramente estética, la paradoja tiene la última palabra» uno debe trasladarse, como los alegoristas, al «supremo ámbito de la teología» para lograr una resolución a este dilema⁵⁶. En el discurso teológico barroco, el hecho de que la naturaleza sólo pudiera ser «leída inciertamente por los alegoristas»⁵⁷ se explicaba por la «culpa» teológica de la naturaleza después de la Caída del Paraíso⁵⁸. El Cristianismo concentró la «multiplicidad» de elementos paganos de este mundo natural en «un Anticristo rigurosamente definido» bajo «la forma de Satán» en el que «lo material y lo demoníaco» aparecían «inextricablemente anudados»⁵⁹. La risa satánica, la «burlona risa del Infierno» que «pasa por encima del lenguaje»⁶⁰, se conecta con ese exceso de significados de los objetos, signo del estado de caída de la naturaleza. «El significante alegórico está impedido por la culpa de hallar su significado realizado en sí mismo»⁶¹. Satán gobierna el abismo de la materia hueca de la que se compone la historia, y es él quien «como iniciador, lleva al hombre a un conocimiento que está en el fundamento de la conducta punible»⁶².

Los alegoristas apilaron las imágenes emblemáticas, como si la mera cantidad de significado pudiera compensar su arbitrariedad y ausencia de coherencia⁶³. El resultado fue que la naturaleza, lejos de aparecer como un todo orgánico, aparece en una disposición arbitraria, como un desordenado amasijo de emblemas, fragmentario y sin vida⁶⁴. La coherencia del lenguaje es de igual

⁵⁴ *Trauerspiel*, I, p. 349.

⁵⁵ Karl Giehlow, citado en *Trauerspiel*, I, p. 350.

⁵⁶ *Ibid.*, I, p. 390.

⁵⁷ *Ibid.*, I, p. 398.

⁵⁸ *Ibid.*, I, p. 398.

⁵⁹ *Ibid.*, I, p. 400.

⁶⁰ *Ibid.*, I, p. 401.

⁶¹ *Ibid.*, I, p. 398.

⁶² *Ibid.*, p. 402.

⁶³ «Porque en esta poesía (barroca) es una característica común apilar incansablemente fragmentos, sin idea estricta de objetivos, con estereotipos tomados para intensificarla incansable expectativa del milagro» (*ibid.*, I, p. 354).

⁶⁴ *Ibid.*, I, p. 363. El análisis benjaminiano del problema de la alegoría moderna es bien sintetizado por Wiesenthal: «El poder del alegorista sobre los significados radica al mismo tiempo su impotencia... Los objetos materiales observados por él son "incapaces" de "irradiar ningún significado". En su versión más extrema, la alegoría se convierte en la expresión de combinaciones sin sentido de emblemas que han sido "vacíos". Todo emblema puede ser descartado: porque en su sentido, los emblemas son intercambiables arbitrariamente» (Liselotte Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie e Walter Benjamin*, Frankfurt, Athenäum, 1973, p. 120).

modo «quebrantada»⁶⁵. Los significados no sólo son múltiples, son «sobre todo» antiréticos⁶⁶: la corona significa el ciprés, el harpa, el hacha del verdugo⁶⁷. Los alegoristas, como los alquimistas, dominaban la infinita transformación de los significados, en contraste con la única palabra verdadera de Dios⁶⁸. Como conocimiento del mundo material, el suyo es un conocimiento del «mal», cuyas contradicciones y arbitrariedad son experimentadas como un descenso al Infierno. Es la revelación teológica la que detiene esta caída.

Así como aquellos que caen dan saltos mortales en su caída, así la intención alegórica caería de emblema en emblema, en el vértigo de sus profundidades sin fondo, sino fuera porque, precisamente en los (casos) más extremos, se ve obligada a hacer una voltereta de modo que todo su mal, su arrogancia y su ausencia de Dios aparece como nada más que un autoengaño⁶⁹.

El conocimiento del mal —del mismo Satán— como autoengaño. Esta es la resolución teológica barroca a los significados paradójicos de la materia objetiva. Supone un movimiento dialéctico hacia un metanivel, en el cual los significados contradictorios de los emblemas se vuelven un emblema, el signo de *su* opuesto: la eternidad de lo uno, del verdadero Espíritu. Si el ámbito terrenal sólo se conoce a través de antítesis, entonces la verdad emerge como antítesis de todo esto. Como el «lugar de las calaveras» representa el desamparo de la naturaleza en la imagen de su transitoriedad. Pero en el cristianismo este emblema se transfigura: la muerte Natural es entendida en sí sólo como transitoriedad, como acceso a la vida eterna.

La inconsolable confusión del lugar de las calaveras (*Shädelstätte*) que puede ser leída como el esquema de las figuras alegóricas a partir de mil grabados y descripciones de la época, no sólo es emblemática de la futilidad de la existencia humana. La transitoriedad no sólo es significada, no es sólo representada alegóricamente, sino que en sí misma es un signo, presentado como alegoría: la alegoría de la Resurrección⁷⁰.

Por tanto, «en los signos de la muerte del Barroco —aunque sólo sea en el retorno redentor de un arco— la visión alegórica da un viraje»⁷¹. Benjamin cita al drama de Lohenstein: «Si cuando el Altísimo viene a levantar la cosecha de las tumbas/ Entonces yo, una calavera, me transformaré en el rostro de un ángel»⁷². Aquí, de golpe, el vértigo de la caída se revierte, la pesadilla de la maldad de Satán desaparece: «En el mundo de Dios, el alegorista despierta»⁷³.

El propósito declarado de Benjamin en su estudio sobre el Trauerspiel no era tanto evaluar esta resolución cristiana sino demostrar que en la alegoría barroca, este pensamiento teológico resulta tan fundamental que no puede darse una interpreta-

⁶⁵ *Trauerspiel*, I, p. 380.

⁶⁶ *Ibid.*, I, p. 404.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 404.

⁶⁸ Así en la alegoría, tiene lugar una ambivalencia entre el poder de dotar de sentido a las cosas, por un lado, y la incapacidad de fijar esencialmente ese sentido, por otro (Wiesenthal, p. 58).

⁶⁹ *Trauerspiel*, I, p. 405.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 405.

⁷¹ *Ibid.*, p. 406.

⁷² Daniel Caspary von Lohenstein, citado en *Trauerspiel*, p. 406.

⁷³ *Trauerspiel*, p. 406.

ción puramente literaria del drama trágico. La páginas finales del libro se limitan en su mayor parte a una descripción de la solución teológica de la antinomia de la alegoría. Pero hay pistas inequívocas sobre la posición personal de Benjamin, que deben ser leídas no como afirmación sino como una crítica fundamental, con implicaciones políticas y filosóficas. El contorno de la crítica puede ser imperceptible para el lector ingenuo, pero teniendo en cuenta el contexto de otros escritos de Benjamin resulta legible aunque su presentación sea indirecta. Si la crítica se hiciera explícita podría sintetizarse de la siguiente manera.

Los poetas barrocos veían en la naturaleza transitoria una alegoría de la historia humana, en la que ésta aparecía no como plan divino o como cadena de acontecimientos en un «camino de salvación»⁷⁴, sino como muerte, ruina, catástrofe, y era precisamente esta actitud esencialmente filosófica la que otorgaba a la alegoría una pretensión que iba más allá de un mero recurso estético. La caída de la naturaleza, entendida como verdad teológica, era la fuente de la melancolía de los alegoristas: «La constancia que se expresa en la intención de duelo surge de la lealtad al mundo de las cosas»⁷⁵. Pero se trata de un mundo «objetos muertos», un dominio de «infinita desesperanza»⁷⁶. En él, las acciones políticas es juzgada como mera intriga arbitraria⁷⁷. En el punto crucial —y esto surge necesariamente de la política melancólica de la contemplación y no de la intervención— la alegoría abandona historia y naturaleza y (como toda la tradición de filosofía idealista que vendrá luego), busca refugio en el espíritu. Toda esperanza se reserva para un más allá que «se vacía de todo aquello que contenga hasta el más imperceptible hábito del mundo»⁷⁸. Cuando la alegoría barroca intenta rescatar una naturaleza desvalorizada, transformando su significado devaluado en el signo de su opuesto, la redención, la lealtad se transforma entonces en traición:

El mal como tal existe sólo en la alegoría, no es otra cosa que alegoría, y significa otra cosa de lo que es. Significa de hecho precisamente la no existencia de lo que presenta. Los vicios absolutos, ejemplificados por tiranos e intrigantes son alegorías. No son reales (...)⁷⁹.

El mal desaparece, pero ¡a qué costo! Para permanecer fieles a Dios, los alegoristas alemanes abandonan tanto a la naturaleza como a la política: «(Su...) intención en última instancia no es permanecer leales (*treu*) al espectáculo del esqueleto,

⁷⁴ Ver particularmente «Über sprache überhaupt und Über die Sprache des Menschen» (1916), algunos de cuyos pasajes están incorporados en el libro sobre el *Trauerspiel*; también «Zur Kritik der Gewalt» (1921) y «Theologisch-Politisches Fragment». El primero de estos ensayos resulta problemático. Benjamin se basa directamente en él en las páginas finales del estudio sobre el *Trauerspiel* sin dejar en claro dónde termina su descripción de los alegoristas y comienza su propia teoría, de modo que a veces parece estar afirmando la solución Barroca. Probablemente, pretende afirmar una solución teológica, aunque no la cristiana (ver cap. 7).

⁷⁵ *Trauerspiel*, I, p. 260 (la visión medieval).

⁷⁶ *Ibid.*, I, p. 246.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 334.

⁷⁸ La vana actividad del intrigante era vista como la contraimagen indigna de la contemplación apasionada. *Ibid.*, p. 320.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 246.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 406.

sino que traicioneramente (*treulos*) dan un salto hacia la Resurrección»⁸¹. Este salto «traicionero» desde el doloroso espectáculo de la historia como «triste drama» hasta el milagro de la resurrección, dado en nombre de la alegoría, es su negación en sentido filosófico. «La alegoría pierde todo aquello que le era más propio»⁸². Benjamin cita de un texto de 1652: «Llorando, esparcimos las semillas en la tierra abandonada, y tristemente nos marchamos»⁸³ y comenta: «La alegoría siempre se marcha con las manos vacías»⁸⁴.

Los alegoristas, al pretender que los fragmentos de la naturaleza caída son en realidad una alegoría de la redención espiritual que es su opuesto, una redención garantizada sólo por la Palabra, al declarar que el mal es «autoengaño» y la naturaleza material «no real», entonces, en todos los sentidos prácticos la alegoría deviene indiscernible del mito. Benjamin critica el intento de zafarse de la arbitrariedad subjetiva de la alegoría, en sí pura subjetividad: «arrasa» con todo el mundo objetivo como «fantasmagoría» y el sujeto «es abandonado totalmente a sí mismo»⁸⁵.

En síntesis, Benjamin critica la alegoría barroca por su idealismo. Como ha escrito Tiedemann: «Desde la época del *Trauerspiel* el programa de la filosofía de Benjamin es la construcción anti-idealista del mundo inteligible»⁸⁶. Este programa enlaza el estudio sobre el *Trauerspiel* con el *Passagen-Werk*. En 1931 Benjamin reconocería que el primer estudio era «ya dialéctico» y aunque «ciertamente no materialista» en sentido marxista, expresaba una «relación mediada» con el materialismo dialéctico⁸⁷. Cuando Benjamin estaba trabajando en el *exposé* de 1935 sobre el *Passagen-Werk*, escribió a Adorno:

De manera mucho más clara que en cualquier otra etapa previa del plan (de un modo que en realidad me sorprende) las analogías de este libro con el libro sobre el Barroco se iluminan. Se me permitirá ver en este estado de cosas una confirmación particularmente significativa del proceso de refundición que condujo a la masa de pensamientos originariamente puesta en movimiento por la metafísica a una situación de agregación en la que el mundo de las imágenes dialécticas está protegido frente a todas las objeciones provocadas por la metafísica⁸⁸.

Este «proceso de refundición» era en realidad el proyecto compartido por Adorno y Benjamin, el que se había iniciado en 1929 durante sus «inolvidables conversaciones en Königstein»⁸⁹ cuando Benjamin discutiera por primera vez su proyecto del *Passagen* y leyera algunas de sus notas primeras. Una de estas notas dice: «Paralelos entre esta obra y el libro sobre el *Trauerspiel*: ambos tienen el mismo

tema: Teología del Infierno. Alegoría, publicidad, Tipos: el mártir, el tirano-la prostituta, el especulador»⁹⁰. Como argumenté en otra parte, la discusión de Königstein tuvo un importante efecto sobre Adorno⁹¹. En aquella época, el proyecto era percibido por ambos como una refuncionalización marxista del método filosófico de libro sobre el *Trauerspiel*, «protegiéndolo» —como decía Benjamin— sino de la metafísica⁹², al menos de «las objeciones provocadas por la metafísica», ligando totalmente sus pretensiones de verdad al mundo material. Adorno adhirió de manera entusiasta a este intento, no sólo enseñando el *Trauerspiel* en su seminario de filosofía como joven profesor en la Universidad de Frankfurt am Main (el sitio que había rechazado el libro como *Habilitationschrift* de Benjamin⁹³) sino también poniendo en práctica una versión materialista dialéctica de este método en una interpretación crítica de Kierkegaard⁹⁴ que pretendía ser nada menos que la liquidación filosófica del idealismo. No es este el lugar para describir una vez más las notas específicas del argumento de Adorno⁹⁵. Sin embargo debe señalarse que la publicación del *Passagen-Werk* proporciona pruebas adicionales de la cercanía de la colaboración con este proyecto general. No sólo el «interior burgués» juega un papel crucial en el estudio sobre Kierkegaard y en el *Passagen-Werk*⁹⁶ como «imagen dialéctica» en la que la realidad del capitalismo industrial se manifiesta de manera visible⁹⁷. En el importante *Konvolut* sobre epistemología del *Passagen-Werk*, Benjamin ejecuta el gesto asombrosamente dialógico de citar, no directamente los pasajes del estudio sobre el *Trauerspiel*, sino las citas recontextualizadas por Adorno en su libro sobre Kierkegaard⁹⁸.

Hemos visto cómo Adorno en su discurso de 1932 («La idea de historia natural»), elogiaba el análisis benjaminiano de la alegoría en el *Trauerspiel* conectándolo con la teoría de Lukács de la segunda naturaleza como convenciones literarias «vacías». El próximo paso (el que, como ellos bien sabían, Lukács daría en *Historia y conciencia de clase*) sería identificar este proceso de «vaciamiento» con la forma mercancía, y por tanto, con el modo capitalista de producción. Este argumento figura reiteradamente en el estudio de Adorno sobre Kierkegaard. Pero en el *Passagen-Werk* resulta absolutamente central, y explica la posición clave de Baudelaire como el escritor que dio voz a la «nueva» naturaleza muda del industria-

⁸¹ V, pp. 1022-23.

⁸² Ver Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectic: Th. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, pp. 20-23 (trad. México, Siglo XXI).

⁸³ Ver la discusión en el capítulo 7.

⁸⁴ Ver capítulo 1.

⁸⁵ Benjamin menciona a Kierkegaard en las páginas finales del *Trauerspiel*, en conexión con el «subjetivismo» de la alegoría cristiana (I, p. 407).

⁸⁶ Ver Susan Buck-Morss, *The Origin...*, p. 1121.

⁸⁷ Benjamin cita el pasaje de Adorno sobre el interior burgués tomado del estudio sobre Kierkegaard en su *Konvolut* titulado «El Interior: la Huella» (*Konvolut I*), V, pp. 290-91.

⁸⁸ Comparar Susan Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectic*, pp. 116-21, con *Konvolut I*, «Interieur, der Spur» (V, p. 281-300). La imagen del interior burgués es interpretada tanto por Adorno como por Benjamin como el emblema de la conciencia burguesa, que se refugia en un dominio subjetivo, interior (ver carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935).

⁸⁹ Ver en particular la entrada N2, 7 (V, pp. 575-76) a la que Benjamin volvió en repetidas ocasiones para ensayar ordenamientos del material del *Passagen-Werk* para el libro sobre Baudelaire. (Introducción Parte III.)

⁸¹ *Ibid.*, p. 406.

⁸² *Ibid.*, p. 406.

⁸³ *Ibid.*, p. 406.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 406.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 406. Benjamin había dirigido la misma crítica a los Románticos Alemanes en su disertación de 1917 «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik», II, p. 7.

⁸⁶ Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamin*, p. 38.

⁸⁷ Carta a Max Rychner, 7 de marzo de 1931, *Briefe*, p. 523. Ver capítulo 7 para una discusión más completa de esta conexión.

⁸⁸ Carta a Adorno, 31 de mayo de 1935, *Briefe*, p. 644. Ver también carta a Scholem, 20 de mayo de 1935, p. 1112.

⁸⁹ Carta de Adorno a Benjamin, 10 de noviembre de 1938, *Briefe*, vol. 2, p. 783. (cap. 1, sección 5).

lismo urbano, al mismo tiempo que proporciona la clave para descifrar la verdad histórico-filosófica de este poeta eminentemente burgués.

4

Lo que tengo en mente es mostrar a Baudelaire enclavado en el siglo XIX. La huella que dejó en él debe resaltar tan clara e intocada como la de una piedra que, habiendo estado en un sitio por una década, un día rueda y cambia de lugar⁹⁵.

«Todo el universo visible no es nada más que una tienda de imágenes y signos». Charles Baudelaire⁹⁶.

Les Fleurs du mal de Baudelaire, condenado por ofensa a la moral pública en el momento de su aparición en 1857, manifestó una sensibilidad estética radicalmente nueva que se alimentaba de la «decadente» experiencia sensorial de la ciudad moderna. Al mismo tiempo, estos poemas tenían que ver con los premodernos problemas cristianos del pecado y el mal, expresados en una forma alegórica que había sido desterrada de la moda literaria desde la época del Barroco. Mientras la nueva sensibilidad estética influyó a los poetas que le sucedieron, fue este retorno a los temas ético-religiosos premodernos lo que preocupó a sus intérpretes⁹⁷. Estos últimos pronto lo compararon con Dante, cuyas creencias católicas y formas alegóricas compartía⁹⁸. Consideraron (como el mismo poeta lo hiciera) que la contribución genial y única de Baudelaire era defender la alegoría, «una de las formas más antiguas y naturales»⁹⁹ de expresar el universal problema humano del mal dentro del transformado contexto de la vida moderna, garantizando así la continuidad de la tradición literaria a pesar de los disruptivos shocks de la experiencia moderna.

Por el contrario, para Benjamin la fusión de pasado y presente en la obra de Baudelaire resultaba muy problemática, precisamente por la discontinuidad de experiencia que la nueva sensibilidad estética testimoniaba¹⁰⁰. La pregunta central era: «Cómo es posible que una actitud que, al menos en apariencia está tan fuera de época como la de los alegoristas, ocupe un orgulloso lugar en (*Les fleurs du mal*), la obra poética del siglo?»¹⁰¹. Y como para Benjamin, ni las particularidades biográficas del poeta ni supuestas preocupaciones humanas «universales» tenían poder explicativo, la respuesta a esta pregunta distaba mucho de ser evidente.

En el estudio sobre el *Trauerspiel* Benjamin había argumentado que la alegoría barroca era la forma de percepción propia de una época de ruptura social y guerra pro-

⁹⁵ V, p. 405.

⁹⁶ Citado en V, p. 313.

⁹⁷ V, p. 460.

⁹⁸ «Pero es el Dante de una época caída, un Dante moderno y ateo, un Dante llegado después de Voltaire» (Barbey d'Aurevilly, 1875, citado V, p. 306).

⁹⁹ Baudelaire, citado en V, p. 0273.

¹⁰⁰ Así escribe Benjamin: «Si se me permitiera una conjetura, sería ésta: que nada podría haberle dado (a Baudelaire) un mejor comprensión de su propia originalidad como la lectura de los satíricos romanos» (Zentralpark, I, p. 658).

¹⁰¹ «Zentralpark», I, p. 677.

longada, en la que el sufrimiento humano y la ruina material eran materia y forma de la experiencia histórica. De allí que el retorno de la alegoría podía ser interpretado como una respuesta a la horrenda destructividad de la Primera Guerra Mundial. Pero la experiencia histórica que dio origen a *Les fleurs du mal* no resultaba comparable. A mediados del siglo XIX, París, tiempo y lugar en el que los poemas de Baudelaire habían sido escritos, estaba en el punto más alto de un desarrollo material sin precedentes. Era la época de los primeros grandes almacenes, de los boulevards de Haussmann, de las exposiciones internacionales, un mundo del que Balzac había escrito en 1846: «El gran poema de la exhibición de bienes canta sus coloridos versos de la *Madeleine* a la puerta de Saint-Denis»¹⁰⁶. Con seguridad, los sangrientos días de la Revolución de 1848 proporcionaban una imagen diferente. Pero este momento de violencia política no era el contenido de los poemas de Baudelaire¹⁰⁷. Al contrario, precisamente el esplendor de la fantasmagoría urbana recién construida, con su promesa de cambio-progreso despertaba en él la respuesta alegórica más típicamente melancólica.

«Es importante que para Baudelaire lo moderno no sólo es una época, sino una energía por cuya fuerza se relaciona inmediatamente con la antigüedad»¹⁰⁸, y de manera alegórica. En el poema «El cisne», el poeta atraviesa la recién reconstruida Place du Carrousel, cuando su memoria es súbitamente invadida por la imagen de Andrómaca, esposa de Héctor, viuda desde la destrucción de Troya. Sobreimpuestas a las imágenes de París, las antiguas figuras cobran significado alegórico:

Andromaque, je pense à vous!

.....

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)

.....

Paris changelmais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Honoré de Balzac (1846) citado en V, p. 84. Este fragmento está apuntado en el material para el libro de Baudelaire en el Archive Bataille de la Bibliothèque Nationale (bajo la palabra clave «Mercancia») al igual que casi todos los fragmentos citados en la discusión sobre Baudelaire que sigue (para clarificar la posición del libro sobre Baudelaire en relación al *Pasagen-Werk*, ver introducción a la parte III).

¹⁰⁷ Aunque Benjamin registra los cambios en las posiciones políticas de Baudelaire (incluso su breve entusiasmo por la revolución de junio de 1848) no son estas posiciones las que proporcionan la clave del significado político de sus poemas. Este significado no es subjetivo ni intencional; tiene una fuente objetiva.

¹⁰⁸ V, p. 309.

¹⁰⁹ Charles Baudelaire, «Le Cygne», en *Les Fleurs du Mal*, ed. Versailles, p. 160. Traduc. español Jacinto Luis Guereña, Madrid, Visor, p. 167:

Andrómaca, en ti pienso!

.....

El viejo París desapareció (más de prisa cambia,
ay, la forma de una ciudad que un corazón humano)

.....

¡París cambia! pero en mi añoranza ¡nada
moviós!, palacios nuevos, andamijos, bloques
viejas barriadas, todo en mí se vuelve alegoría
y mis queridos recuerdos pesan más que peñascos.

Por qué Baudelaire confronta lo nuevo «del mismo modo como los alegoristas del siglo XVII confrontaban la antigüedad»¹¹⁰. ¿Por qué la cara más moderna de París le recuerda una ciudad ya en ruinas? ¿Qué hay en la experiencia absolutamente nueva de la modernidad que hace que sus objetos se asemejen a la forma alegórica bajo la cual las figuras paganas sobrevivieron en el Barroco, vaciados de su significado original hasta el punto de transformarse en signos alegóricos, en este caso de los propios melancólicos recuerdos del poeta. La respuesta de Benjamín resulta intrépida¹¹¹. Citando el pasaje del *Trauerspiel* en el que el carácter particular de la percepción alegórica se remite a la manera en que los dioses de la antigüedad sobrevivieron, como formas naturales en una era cristiana que condenaba la naturaleza, escribe:

En el caso de Baudelaire, uno se acerca a los hechos si invierte la fórmula. Para él, la experiencia alegórica era original; se podría decir que apropió de la antigüedad, y también de la era cristiana, sólo aquello que se necesitaba para poner en movimiento en su poesía esta experiencia original que poseía un sustrato *suigeneri*¹¹².

Benjamín sostiene que si en la alegoría barroca la degradación de la naturaleza tiene origen en la confrontación de la Cristiandad con la antigüedad pagana, en el siglo XIX la degradación de la «nueva» naturaleza tiene su origen en el mismo proceso de producción: «La devaluación del mundo de objetos en la alegoría se realiza dentro del mismo mundo de objetos a través de la mercancía»¹¹³. Benjamin cita a Marx: «Si uno considera el concepto de valor, entonces el objeto real es visto sólo como un signo, no vale por sí mismo, sino por lo que vale»¹¹⁴. Las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca. «Los emblemas vuelven bajo la forma de mercancías»¹¹⁵. Su precio es su significado abstracto y arbitrario (fig. 6.7).

De nuevo, Benjamín recurre a Marx:

Etiquetada, la mercancía entra en el mercado. Aunque su calidad e individualidad propias crean un incentivo de compra, esto carece de importancia a la hora de la evaluación social de su equivalencia.

La mercancía se ha convertido en una abstracción. Una vez escapa de las manos de sus productores y se ha liberado de su particularidad real, deja de ser un producto controlado por seres humanos.

Se reviste de una objetividad «fantasmagórica» y se hace dueña de su propia vida. «La mercancía parece, a primera vista, algo trivial y autosuficiente. Sin embar-



Figura 6.7. Escapartete, Avenue des Gobelins, fotografía de Eugène Atget, París, 1925.

¹¹⁰ «Zentralpark», I, p. 658.

¹¹¹ Hay razones para creer que Benjamin se inspiró en un comentario hecho por Adorno en su respuesta (crítica) al exposé de 1935. Adorno escribió: «La mercancía es, por una parte, el objeto alienado en el que se extingue el valor de uso; sin embargo, por el otro, lo que sobrevive... El fetiche —para entender la conexión que se justificadamente se establece en el libro sobre el (*Trauerspiel*) Barroco— es para el siglo XIX una imagen final comparable sólo con la calavera humana» (carta, Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, V, p. 1130). En el margen correspondiente a este pasaje, Benjamin escribió: «Cuál es la posición del significado en relación al valor de cambio» (carta original, sobre N.5, Archivo Bataille, Bibliothèque Nationale, París). En realidad, su respuesta es lo que aquí sigue.

¹¹² V, p. 409.

¹¹³ «Zentralpark», I, p. 660.

¹¹⁴ Karl Marx (1843) citado en V, p. 805.

¹¹⁵ «Zentralpark», I, p. 681. Para una comparación de la visión barroca de la «producción» divina de seres humanos con la línea de montaje en la producción capitalista, ver V, p. 463.

go, su análisis muestra que es algo desconcertante repleto de sutilezas metafísicas y travesuras teológicas»¹¹⁶.

Comenta Benjamin:

Las «sutilezas metafísicas» en las que incurren según Marx (las mercancías), son sobre todo las de la fijación de su precio. Cómo se llega a fijar el precio de las mercancías es algo que no puede ser totalmente previsto, ni en el curso de la producción, ni más tarde en el mercado. Pero esto es justamente lo que ocurre con el objeto en su existencia alegórica. El significado que la melancolía de los alegoristas le imputan no es el esperado. Pero una vez que contiene este significado, entonces éste puede ser cambiado en cualquier momento por otro. La moda de los significados (en la alegoría barroca) cambiaba tan rápidamente como cambia el precio de las mercancías. El significado de la mercancía es su precio; la mercancía no tiene otro significado. Así, el alegorista está en su elemento con la mercancía¹¹⁷.

En el siglo XIX la alegoría no se transformó en un estilo, como en el Barroco: «Como alegorista, Baudelaire estaba aislado»¹¹⁸. Pero al darle forma alegórica a lo moderno, expresaba aquello que los objetos de su mundo habían devenido aún cuando ésta no fuera su intención consciente¹¹⁹, e incluso sin comprender los orígenes objetivos de su rango alegórico. «La posible comprobación de que su poesía transcribe las ensoñaciones experimentadas bajo el efecto del hashish de ninguna manera invalida esta interpretación»¹²⁰.

Pero si el valor social (y de allí el significado) de las mercancías es el precio, esto no impide que los consumidores las apropien como imágenes de deseos dentro de los conjuntos emblemáticos de sus sueños privados. Para que esto ocurra, el prerrequisito es el extrañamiento por parte de las mercancías de su significado original como valores de uso producidos por el trabajo humano. Después de todo, está en la naturaleza del objeto alegórico el que, una vez ocurrido el vaciamiento inicial de significado y una vez inserta arbitrariamente una nueva significación, este significado «puede ser cambiado por otro en cualquier momento». Adorno describía así este proceso: «(…) Los objetos alienados se vuelven vacíos y atraen significados crípticos.

La subjetividad llega a controlarlos cargándolos de intenciones de deseo y ansiedad»¹²¹ —y Benjamin agregaba: «A esto debe señalarse que en el siglo XIX el número de “objetos vaciados” crece en número y en rapidez previamente desconocidas»¹²². Las representaciones alegóricas de Baudelaire eran antitéticas a la forma mítica de los objetos en tanto mostraban, no a las mercancías cargadas de sueños privados, sino a los sueños privados tan vacíos como las mercancías. Y si bien su representación poética de la nueva naturaleza no refería literalmente al precio, era arrastrado hacia la actitud alegórica precisamente a causa del valor efímero, signo de la mercancía en exhibición. El poema «La confesión», nos revela:

Que c'est un dur métier que d'être belle femme
Et que c'est le travail banal
De la danseuse folle et froide qui se pâme
Dans un sourire machinal

Que bâtir sur les coeurs est une chose sottise;
Que tout craque, amour et beauté,
Jusqu'à ce que l'Oublie les jette dans sa honte
Pour les rendre à l'Eternité!¹²³

La poesía de Baudelaire desgarró las pretensiones armonizadoras de la fantasmagoría mítica que en aquellos momentos cristalizaban en torno a las mercancías: «El siglo que lo rodea y que por otra parte parece florecer y desplegar, asume la apariencia terrible de un desierto»¹²⁴. En ese contexto apunta Benjamin: «La alegoría de Baudelaire, en contraste con el Barroco, tiene el signo de la ira»¹²⁵. La destructividad de su uso de la alegoría era intencional: «La alegoría de Baudelaire tiene huellas de violencia, lo cual era necesario para desgarrar la armoniosa fachada del mundo que lo rodeaba»¹²⁶. Las imágenes reveladas por detrás de esta fachada se transforman en emblemas de su vida interna. A ellas dedicó sus poemas como si fueran subtítulos.

«Si Baudelaire no sucumbió ante el abismo del mito que acompañó siempre su camino, fue gracias al genio de la alegoría»¹²⁷.

¹¹⁶ Adorno (1935) citado en V, p. 582.

¹¹⁷ V, p. 582.

¹¹⁸ «Confession», Collection Versailles, Paris, 1972, p. 93. En *Las Flores del Mal*, Ed. Visor, p. 103, la traducción es la siguiente:

duro oficio es el ser mujer hermosa,
semejante al trabajo banal
de la bailarina locuela e impasible
que en su sonrisa maquinal desfallece

apoyarse en la bondad es ineptia
todo es falso, amor y belleza,
hasta que el Olvido los mete en un saco
y los devuelve a la Eternidad.

¹¹⁹ Edmond Jaloux (1921), citado en V, p. 366.

¹²⁰ «Zentralpark», I, p. 671.

¹²¹ V, p. 414.

¹²² V, p. 344.

¹¹⁶ Marx, citado en Otto Rühle (1928), citado en V, p. 245.

¹¹⁷ V, p. 466.

¹¹⁸ «La intuición alegórica que moldeó un estilo en el siglo XVII, ya no pudo lograrlo en el XIX» («Zentralpark», I, p. 690). De allí que: «el modo alegórico de conceptualización de Baudelaire no fuera comprendido por ninguno de sus contemporáneos, y en última instancia ni siquiera notado» (V, p. 426).

¹¹⁹ Benjamin interpreta a Baudelaire como un «detective involuntario», secretamente insatisfecho con su propia clase burguesa (I, p. 543). Ante «el tribunal de la historia» su obra es testimonio, no importa si intencional, de los efectos criminales de la dominación de dicha clase: su flânerie y sus observaciones de la multitud y del mercado lo convierten en «un experto de los hechos del caso» (V, p. 459). El retorno de los mismos motivos en sus poemas «puede ser comparado con la compulsión que obliga al asesino a volver a la escena de su crimen» (I, p. 669). «Las Flores del Mal contiene tres de los elementos decisivos (de la novela policíaca) como *disjecta membra*: la víctima y la escena del crimen (“Une Martyre”), el asesino (“Le Vin de l’assassin”), las masas (“Le Crépuscule du soir”). Falta el cuarto elemento, el poder de comprensión que puede abrirse paso en esta atmósfera afectivamente cargada» (I, p. 545). La «marca» de la «traición de clase» de Baudelaire no fue política sino productiva: su obra era «incompatible con los hábitos de moda del periodismo» (V, p. 416).

¹²⁰ V, p. 71 (*exposé* de 1939).

Como ejemplo del uso «de la alegoría contra el mito»¹²⁸, Benjamin cita «El crepúsculo de la mañana», un poema que expresa «el sollozo de quien despierta, materia y sustancia de la ciudad»¹²⁹. Subraya un «pasaje clave» en el que «el viento de la mañana disipa las nubes del mito. La visión de la gente y cómo (ellos mismos) elevan estas nubes, se libera»¹³⁰ en el poema: «el aire se colma con el temblor de las cosas que huyen, el hombre está hartado de escribir, la mujer de amar»¹³¹. Pero el uso de la fuerza contra el mito se limita a desgarrar la fantasmagoría por medio de sus imágenes de los agotados habitantes de la ciudad —prostitutas en tediosa somnolencia, pobres mujeres despertando al frío, moribundos en los lechos de un hospital, noctámbulos que tambaleantemente retornan a casa—. Se combina con la inacción.

En ningún lugar la descripción pretende atrapar al objeto; su objetivo es simplemente abrigar el temblor de aquel que se siente despojado de la protección del sueño¹³².

El tono de las últimas líneas del poema es de resignación:

L'aurore grlottante en robe rose et verte
S'avancait lentement sur la Seine déserte
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux¹³³.

Muestra indicativa de su «ira» contra la fantasmagoría de la ciudad es su rechazo de aquellos elementos del siglo XIX que más contribuyeron a la «fachada armónica» del París del Segundo Imperio: por un lado, el intento de representar la nueva naturaleza bajo las formas orgánicas de la antigua, y por el otro, el uso ahistórico de las formas de la antigüedad clásica. En relación al primer aspecto, en contraste con poetas contemporáneos como Hugo, quienes eran propensos a describir las metrópolis y sus ondulantes muchedumbres por medio de imágenes del océano¹³⁴, en Baudelaire la naturaleza orgánica misma se mecaniza (las «flores» del Mal hacen de

la ciudad su tópica¹³⁵, el cuerpo humano asume formas industriales¹³⁶). En relación al segundo aspecto, le irritaba aquel neoclasicismo que consideraba la antigüedad como un signo de verdad eterna más que de transitoriedad material. Su invectiva contra la representación idealizada de temas paganos, escribe Benjamin, «nos recuerda a los clérigos medievales. Los mofletudos cupidos reciben especial encono (...)»¹³⁷. La referencia es a una «vehemente invectiva contra Cupido-à propos de una crítica de la escuela neo-griega»¹³⁸:

«Y sin embargo no nos hartamos de ver pintura y mármol dilapidada en este anciano truhán (...)» (...) su cabello pegajosamente enlulado con una peluca de coquero, sus gordos mofletes presionan contra sus ojos y nariz, es sin duda el gemido elegiaco del universo lo que distiende su piel, o tal vez debería decir su carne, porque es»¹³⁹.

Por supuesto, la figura de Cupido aspiraba a provocar el efecto opuesto. Como icono del amor comercializado aparecía por doquier en el siglo XIX, en las pinturas de salón y en las creaciones comestibles de los confiteros. Benjamin se refiere a la «tensión entre el emblema y la imagen publicitaria»¹⁴⁰. En la publicidad, se inyecta disimuladamente una nueva aura en la mercancía, facilitando su pasaje al mundo de sueño del consumidor privado. En contraste, la intención alegórica vuelve atrás en el tiempo, como si planteara el enigma de recordar un significado perdido.

(..El propósito del anuncio publicitario es volver borroso el carácter de mercancía de las cosas. La alegoría lucha contra esta engañosa transfiguración del mundo de la mercancía desfigurándolo. La mercancía trata de mirarse a la cara»¹⁴¹.

La imagen publicitaria intenta «humanizar» los productos para negar su carácter de mercancías, los consumidores continúan este intento cuando buscan cajas y envolturas para proporcionarles sentimentalmente «un hogar»¹⁴². En contraste, Baudelaire de «manera heroica»¹⁴³ intentaba presentar a la mercancía misma en forma humana. Como antítesis del Cupido impreso en la caja de confituras «celebra la humanización (de la mercancía) en la prostituta»¹⁴⁴.

¹²⁸ «¿Acaso las flores no tienen alma? ¿Cómo juega esto en el título "Las Flores del Mal"?». En otras palabras, ¿son las flores el símbolo de la prostituta? ¿O acaso con este título las flores son confinadas en otro lugar? (V, p. 348).

¹²⁹ V, p. 344. El poema era uno de los 23 de *Las Flores del Mal* escritos en el verano de 1843.

¹³⁰ Baudelaire, «Le Crépuscule du matin», *Les Fleurs du Mal*, p. 190, *Las Flores del Mal*, p. 196.

¹³¹ «Notaciones a los poemas de Baudelaire», I, 1145.

¹³² «Crepuscule du matin», en *Las Flores del Mal*.

¹³³ Tiritaba, en su túnica rosa y verde, la aurora, y por el Sena desierto muy premiosa caminaba París, oscuro aún, cual anciano laborioso sus herramientas cogía aunque restregándose los ojos.

¹³⁴ Ver Hugo, citado en V, p. 364; ver Baudelaire sobre Hugo (1865) «Alguien puede a la vez poseer un genio especial y ser un tonto. Victor Hugo es una prueba de ello, hasta el Océano está hartado de él» (citado V, p. 338).

¹³⁵ «Zentralpark», I, p. 671.

¹³⁶ «Zentralpark», I, p. 671.

¹³⁷ «Zentralpark», I, p. 671.

¹³⁸ «Zentralpark», I, p. 671.

La prostituta es la ur-forma del trabajador asalariado, la que se vende para sobrevivir¹⁴⁵. La prostitución es en realidad un verdadero emblema del capitalismo, un jeroglífico de la verdadera naturaleza de la realidad social en el mismo sentido en que los jeroglíficos egipcios eran considerados por el Renacimiento¹⁴⁶, y también en el sentido marxiano: «El valor transforma... todo producto del trabajo en un jeroglífico social. La gente trata de descifrar el significado del jeroglífico para alcanzar el secreto de su propio producto social (...)»¹⁴⁷. La imagen de la prostituta revela este secreto como un emblema. Mientras que todas las huellas del trabajador asalariado que produjo la mercancía se extinguen cuando la mercancía es sacada del contexto de la producción y puesta en exhibición¹⁴⁸, en la prostituta ambos momentos siguen siendo visibles. Como una imagen dialéctica, ella «sintetiza»¹⁴⁹ la forma y el contenido de la mercancía. Ella es «mercancía y vendedor a la vez»¹⁵⁰.

Baudelaire hace de la prostitución metropolitana moderna «uno de los principales temas de su poesía»¹⁵¹. La prostituta no es sólo el objeto de su expresión lírica, es el modelo de su propia actividad. La «prostitución del poeta», creía Baudelaire, era «una necesidad inevitable»¹⁵². En un poema temprano (dedicado a una paseante) escribió «Yo que vendo mis pensamientos y deseos para ser un autor»¹⁵³. En el ciclo *Spleen et Idéal*: «La Musa Venal» muestra cuán intensamente en ciertos momentos veía Baudelaire en la publicación literaria una forma de prostitución»¹⁵⁴:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir,
Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire»¹⁵⁵.

5

Como todos los productores culturales del siglo XIX, la subsistencia del poeta dependía del nuevo mercado masivo y de la venta de sus poemas. Baudelaire era

¹⁴⁵ V, p. 455. Benjamin quería incluir en su «libro» sobre Baudelaire una descripción de los orígenes del «mercado de trabajo» (V, p. 715), cuyos elementos aparecen enlistados en las notas bajo la palabra clave «mercancía» en el Archivo Bataille, Bibliothèque Nationale.

¹⁴⁶ Ver sección 3.

¹⁴⁷ Marx citado en V, p. 807. Ver la afirmación de Marx en los manuscritos de 1844: «La prostitución es sólo una expresión específica de la prostitución general de los trabajadores...».

¹⁴⁸ «Arrancar a las cosas fuera del contexto de sus interconexiones usuales —lo habitual con las mercancías en la etapa de su exhibición— es un procedimiento muy característico de Baudelaire. Se relaciona con la destrucción de las interrelaciones orgánicas en la concepción alegórica» («Zentralpark», I, p. 670).

¹⁴⁹ V, p. 422.

¹⁵⁰ V, p. 35.

¹⁵¹ «Zentralpark», I, p. 687.

¹⁵² «Zentralpark», I, p. 687.

¹⁵³ Baudelaire, citado en V, p. 341.

¹⁵⁴ V, p. 416.

¹⁵⁵ «La Muse vénale». *Les Fleurs du mal*.

consciente de este hecho¹⁵⁶, aun cuando lo resistiera y tuviera que pagar las consecuencias financieras de esta resistencia¹⁵⁷. Benjamin escribió: «Baudelaire sabía cómo eran realmente las cosas para el escritor: como *flâneur* va al mercado, supuestamente a echar un vistazo, pero en realidad a encontrar comprador»¹⁵⁸.

Baudelaire en realidad componía sus poemas durante su *flânerie*. En algunos momentos careció de una mesa de trabajo¹⁵⁹. Transformó el vagabundeo incansante por las calles de la ciudad en un método de trabajo productivo. En «El Sol»:

Je vais m'exercer seul à ma fantaisie j'écris,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés»¹⁶⁰.

Los poemas de Baudelaire no describen frecuentemente la ciudad de París. La ciudad es, en cambio, «el escenario de su acción» (*Schauplatz*)¹⁶¹, el decorado necesario para la imaginada puesta en escena de esos momentos existenciales que Baudelaire no tanto experimentó como soportó, o «sufrió» (*leiden*)¹⁶². Estos penetraban en su memoria como una inconexa secuencia de exhibiciones ópticas¹⁶³. París, aunque familiar¹⁶⁴, no le proporcionaba un sentido de pertenencia. Sus multitudes eran su refugio¹⁶⁵, sus calles las habitaciones donde trabajaba. Aunque había nacido allí: «Nadie se sentía menos en casa en París que Baudelaire»¹⁶⁶. El poeta escribió «Qué son los peligros de la selva y de la pradera comparados con los choques y conflictos cotidianos de la civilización?»¹⁶⁷. Evitar estos choques sólo servía

¹⁵⁶ «Desde temprano, consideró sin ninguna ilusión al mercado literario» («Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», I, p. 535).

¹⁵⁷ «Se ha estimado que Baudelaire no ganó más de 15.000 francos con toda su obra» («Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», I, p. 535).

¹⁵⁸ «Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», I, p. 536.

¹⁵⁹ «Notas sobre les tableaux parisiens de Baudelaire» (1939), I, p. 746.

¹⁶⁰ «Le Soleil», *Les Fleurs du mal*.

¹⁶¹ V, p. 437. «Un comentario de Leiris: para Baudelaire la palabra *familiere* está colmada de misterio e inquietud; quiere significar algo que nunca significó antes. («Zentralpark», I, p. 678). En el poema «Obsesión»: «miradas familiares»; en el poema «Bohémiens en voyage»: «el imperio familiar».

¹⁶² El sufrimiento era central en la noción de «pasión estética» de Baudelaire (V, p. 420).

¹⁶³ «En la alegoría el interés original no es lingüístico sino óptico (Baudelaire): «Las imágenes, mi gran pasión primitiva». Pregunta: ¿Cuándo se volvió importante la mercancía en la imagen de la ciudad? Sería crucial tener información estadística sobre la intrusión de los escaparates y las vidrieras» («Zentralpark», I, p. 686). Aunque los pasajes no aparecen en las imágenes de Baudelaire, Benjamin compara la experiencia de lectura de un poema como «Le Crépuscule du matin» con una caminata por un Pasaje.

¹⁶⁴ V, p. 424.

¹⁶⁵ V, p. 54.

¹⁶⁶ V, p. 723. Benjamin apunta sus frecuentes cambios de domicilio.

¹⁶⁷ Baudelaire, citado en V, p. 555. En su artículo de 1939 sobre Baudelaire, Benjamin proporciona un sorprendente ejemplo en relación con el poema «A une passante», en el que una mujer desconocida, majestuosa y llena de gracia, tocada con un velo de viuda, pasa al lado del poeta en la «ensordecedora calle»: la mirada que entrecruzan antes de seguir de largo es, escribe Benjamin, «amor, no a primera, sino a última vista... Lo que hace que el cuerpo (del poeta) se contraiga en un espasmo —*cripé comme un extravagant*— no es el embelleo de quien se ve poseído por el eros en todas las cámaras de su ser, es más bien el tipo de shock sexual sobreviene al hombre solitario («Über einige Motive bei Baudelaire» [1939], I, p. 623).

para aislar más al individuo¹⁶⁸. El mundo del que Baudelaire era «nativo» ya «no era más amigable»¹⁶⁹. «La intención alegórica es ajena a toda intimidad con las cosas. Tocárselas es violarlas. Donde reina la alegoría, ni siquiera las costumbres pueden ser establecidas»¹⁷⁰.

Benjamin escribe: «Un Infierno se encoleriza en el alma de la mercancía (...)»¹⁷¹. Es precisamente la visión barroca del Infierno la que retorna: una naturaleza culpable y abandonada que ya no puede «encontrar su significado realizado en ella misma» se hunde en un abismo de significado transitorio y arbitrario, perseguida por la «intención alegórica» que, en su deseo de conocimiento, va cayendo «de emblema en emblema» hasta las «profundidades sin fondo»¹⁷². Es el dominio en el que el mal supremo domina. La visión del abismo perseguía a Baudelaire: «Durante mucho tiempo... he tenido un sueño en el que caigo en el vacío y una muchedumbre de ídolos de madera, acero, oro y plata caen conmigo, me persiguen en mi caída, golpeando y haciendo pedazos mi cabeza y mi espalda»¹⁷³.

En «Lo Irremediable», las calles nocturnas de París se transforman en un «catálogo de emblemas»¹⁷⁴ del Infierno:

Un damné descendant sans lampe
Au bord d'un gouffre...
.....
Oùveillent des monstres visqueux
Dont les larges yeux de phosphore
Font une nuit plus noire encore¹⁷⁵.

En tanto flâneur, Baudelaire «empatizaba con el alma de la mercancía»¹⁷⁶. Su empatía emergía de una capacidad mimética que se asemejaba a la capacidad de la mercancía para cobrar distintos significados. Llegaba tan lejos como para afectar su apariencia personal: «Sobre la fisonomía de Baudelaire como la de un mimo: Courbet (quien pintaba el retrato del poeta) reportaba que lucía diferente cada día»¹⁷⁷. Baudelaire era «su propio empresario»¹⁷⁸, exhibiéndose bajo diferentes identidades: a veces flâneur, a veces prostituta, a veces traperero¹⁷⁹, a veces dandy «Desempeñaba el papel de poeta (...) ante una sociedad que ya no necesitaba poetas verdaderos»¹⁸⁰, escribió acerca de «templar sus nervios para poder hacer el papel

¹⁶⁸ Jules Renard escribió de Baudelaire: «Su corazón... más solo que un as de corazones en medio de un juego de cartas» (citado en V, p. 440).

¹⁶⁹ V, p. 466.

¹⁷⁰ V, p. 423.

¹⁷¹ V, p. 466.

¹⁷² Ver sección 3.

¹⁷³ Baudelaire, citado en V, p. 395.

¹⁷⁴ V, p. 413. Los versos finales son «Emblemas claros, cuadros perfectos».

¹⁷⁵ «L' Irremediable», citado V, p. 446.

¹⁷⁶ V, p. 466.

¹⁷⁷ V, p. 419.

¹⁷⁸ «Zentralpark», I, p. 665.

¹⁷⁹ V, p. 441.

¹⁸⁰ «Zentralpark», I, p. 662.

del héroe»¹⁸¹. Y uno de sus personajes principales era el Diablo mismo, con su gesto satánico; «la escarnekedora risa del Infierno»¹⁸². Comenta Benjamin: «Esta es precisamente la risa peculiar de Baudelaire (...)»¹⁸³. «Sus contemporáneos a menudo hacían referencia a algo en su manera de reír que hacía que uno se estremeciera»¹⁸⁴. En su poema:

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord?¹⁸⁵

Al empatizar con la mercancía, Baudelaire asume la culpa como propia: «(C)uando Baudelaire muestra la depravación y el vicio, siempre se incluye. No conoce el gesto del satirista»¹⁸⁶. Es de notar que esta «depravación» no es el deseo físico sino su naturaleza insaciable¹⁸⁷, no el placer sexual sino su infinita repetición¹⁸⁸, y la exhibición de la belleza sexual sino su fragmentación fetichista¹⁸⁹, y la rapidez con la que la vida orgánica es descartada como inútil¹⁹⁰. En síntesis, no es la naturaleza material misma, sino las cualidades que asume bajo la forma de mercancía. El poema «La Destrucción» proporciona la representación alegórica de estas cualidades:

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplir d'un désir éternel et coupable.
.....
Et jette dans mes yeux pleins de confusion
Des vêtements souillés, des blessures oruvertes.
Et l'appareil sanglant de la Destruction!¹⁹¹

¹⁸¹ «Les Sept Vieillards», citado V, p. 461. «El héroe que se erige en la escena de la modernidad es en realidad, antes que nada, un actor».

¹⁸² Trauerspiel, citado en V, p. 409. «La risa es satánica, y por ello profundamente humana». Baudelaire, *L'Essence du rire*, citado en V, p. 409.

¹⁸³ V, p. 409.

¹⁸⁴ «Zentralpark», I, p. 680.

¹⁸⁵ «L'Heautontimorouménos», citado en V, p. 411.

¹⁸⁶ «Zentralpark», I, p. 689.

¹⁸⁷ «(En el poema de Baudelaire) "La Destrucción" sobre el demonio: ... "Lo siento quemar mis pulmones y los llena de deseo eterno y culpable". "Los pulmones como lugar de deseo es la transcripción más audaz de la imposibilidad de ser colmado"» (V, p. 440).

¹⁸⁸ «En la erotología del condenado —como podría llamarse a la de Baudelaire— la esterilidad y la impotencia son datos decisivos. Ellos por sí solos otorgan su carácter puramente negativo a los crueles y desacreditados momentos instintivos en la sexualidad» (V, p. 438).

¹⁸⁹ «La detallada descripción barroca del cuerpo femenino». «Le beau navire» (V, p. 415). Sobre «el detalle de la belleza femenina, tan caro a la poesía barroca»: «Esta fragmentación de la belleza femenina hasta sus partes más preciadas es como una autopsia, y la popular comparación de las partes del cuerpo con el alabastro, la nieve, las joyas o con otras formas inorgánicas la perfecciona. (Esta fragmentación también se encuentra en *Le beau navire* de Baudelaire)». (El poema elogia «las mil bellezas» de una mujer que camina como «un hermoso navío», su pecho se abre paso como si fuera la proa, sus falda meciéndose como velas al viento, y su piernas como hechiceras, brazos como boas, cuello, hombros, cabeza, etc.).

¹⁹⁰ La cortesana: «su corazón, tan magullado como un melocotón» (*L'Amour du mensonge*); o la pequeña viejecilla: «debris de la humanidad» («Les Petites Vieilles»).

¹⁹¹ «La Destruction», *Les Fleurs du Mal*.

Benjamin escribe:

El sangriento aparato, cuya exhibición es impuesta por el diablo al poeta es la quintaesencia de la alegoría: los implementos con los que la alegoría ha desfigurado y maltratado el mundo material hasta que sólo quedan fragmentos como objeto de su contemplación¹⁹⁷.

En lugar de ver en este poema a la sexualidad como instrumento de destrucción, Benjamin afirma que es «la intención alegórica del poeta» la que viola la escena de placer, desgarrando el mito del amor sexual, la ilusoria promesa de felicidad que reina en la sociedad de mercancías. El poema «El Mártir», «rico en conexiones a partir de su ubicación inmediatamente después de “La destrucción”¹⁹⁸ es un cuadro, literalmente una *nature morte*: pinta una mujer decapitada en su sangriento lecho, asesinada por su «amante», una media rosa y dorada «queda en su pierna como un souvenir», su cabeza «reposa como un ranúnculo sobre la mesa de noche»¹⁹⁹. Benjamin comenta: «La intención alegórica ha hecho su trabajo sobre ésta mártir: está destrozada en pedazos»²⁰⁰.

Baudelaire experimenta la mercancía—el objeto alegórico—«desde dentro»²⁰¹, lo que significa afirmar que sus experiencias eran en sí mismas mercancías. «Las alegorías (en los poemas de Baudelaire) ocupan el lugar de aquello que la mercancía ha hecho con las experiencias de la gente en este siglo»²⁰². Afecta los instintos biológicos más básicos:

« Enfin, nous avons (....) prête orgueilleux de la Lyre,

.....

Bu sans soif et mangé sans faim»²⁰³.

Afecta sobre todo, el deseo libidinal, cercenando el instinto sexual de placer (*Sexus*) del instinto vital de la procreación (*Eros*). Benjamin comenta la descripción de los amantes «agotados por sus faenas»:

Con los Saint-Simonianos, el trabajo industrial se presenta a la luz del acto sexual; la idea de alegría en el trabajo se concibe según la imagen del deseo de procrear. Dos décadas más tarde la relación se ha invertido: el acto sexual cae bajo el signo del tedio que aplasta al obrero industrial²⁰⁴.

La mercancía encuentra expresión en la poesía de Baudelaire en la forma de la autoalienación, el «vaciamiento de la vida interior»²⁰⁵ «eufemísticamente llamada “la experiencia vivida” (*Erlebnis*)»²⁰⁶.

¹⁹⁷ V, p. 441. Benjamin continúa: «El poema se interrumpe abruptamente, crea la impresión (doblemente sorprendente en un soneto) de ser en sí mismo algo fragmentario» (*ibid.*).

¹⁹⁸ V, p. 440.

¹⁹⁹ «Une Martyre», *Les Fleurs du mal*.

²⁰⁰ V, p. 440.

²⁰¹ V, p. 415.

²⁰² V, p. 413.

²⁰³ «L'Examen de minuit», citado por Benjamin como ejemplo de «experiencias vividas vaciadas, despojadas de sustancia» (V, p. 410).

²⁰⁴ V, p. 464.

²⁰⁵ V, p. 440.

²⁰⁶ «Zentralpark», I, p. 681.

La significación única de Baudelaire consiste en haber sido el primero y el más directo en capturar a la persona autoalienada, en el doble sentido del término (es decir de aprehenderlo y de tomarlo en custodia)²⁰⁷.

La experiencia se «marchita»²⁰⁸, en una serie de «souvenirs». «El “souvenir” (*Andenken*) es el esquema de la transformación de la mercancía en un objeto de coleccionista»²⁰⁹. En la poesía de Baudelaire, las experiencias de su propia vida interior corren esta misma suerte. Benjamin explica:

El souvenir es el complemento de la *Erlebnis*. En él se deposita la creciente alienación de la persona que hace un inventario de su pasado como si fuera un conjunto de posesiones muertas. En el siglo XIX la alegoría abandona el mundo exterior para establecerse en el mundo interno²¹⁰.

Baudelaire, «incomparable al ponderar»²¹¹, realiza un inventario de los momentos de su vida pasada como si fuera un racimo de posesiones descartadas, tratando de recordar su significado, de encontrar sus «correspondencias»²¹².

Esto se vuelve explícito en el poema «Spleen II»:

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
de vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
Qui contient plus de morts que la fosse commune.

Je suis un cimetière abhorré de la lune, Où, comme des remords, se trinent de longs vers

Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.

Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, Où gît tout un fouillis de modes surannées, (...)²¹³.

El argumento de Benjamin plantea que estos objetos descartados no son la metáfora del vacío de Baudelaire, sino su origen²¹⁴.

²⁰⁷ V, p. 405.

²⁰⁸ «Zentralpark», I, p. 681.

²⁰⁹ «Zentralpark», I, p. 689.

²¹⁰ «Zentralpark», I, p. 681. Benjamin explica: «Los poderes del alma como aparecen en Baudelaire son “souvenirs” [*Andenken*] de los seres humanos, así como en las alegorías medievales son recuerdos de los dioses. Claudel una vez escribió: “Baudelaire hizo su objeto de la única experiencia interna que todavía era posible para la gente del siglo XIX: el remordimiento”. Pero eso es trazar un pintura demasiado suave. Entre las experiencias internas, el remordimiento también había sido desarraigado, así como otras habían sido canoizadas. El remordimiento en Baudelaire es tan sólo un recuerdo, así como el arrepentimiento o la virtud, la esperanza o incluso la ansiedad...» (V, p. 407). «En los pasajes se venden sólo recuerdos» (V, p. 1037).

²¹¹ «Zentralpark», I, p. 669.

²¹² El «recuerdo» es el esquema de la transformación. Las correspondencias son las «interminables y múltiples resonancias de cada uno de los recuerdos respecto de los demás» («Zentralpark», I, p. 689).

²¹³ «Spleen (II)», *Les Fleurs du mal*, V, p. 447.

²¹⁴ Aquí encontramos un claro paralelo con el estudio sobre Kierkegaard de Adorno, quien argumentaba que lo que Kierkegaard intentó como descripción metafórica fue en verdad una intrusión de la realidad en su propia interioridad subjetiva (ver Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, cp. 7). Benjamin cita el estudio de Adorno (o directamente a Kierkegaard) en varias entradas, V, p. 422.

Benjamin anota: «A confirmar: Que Jeanne Duval fue el primer amor de Baudelaire»²¹⁰. Si Jeanne Duval, la prostituta que fue amante del poeta, fue en realidad su primer amor, entonces la experiencia de la mercancía se erigía en el origen mismo de su deseo maduro. En el poema escrito para ella, Jeanne aparece reificada, inmóvil, inorgánica, es decir duradera. Benjamin apunta:

Fetiché:
«Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est que'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile»²¹¹.

Y una vez más: «Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!»²¹².

Esta imaginaria muestra al placer sexual como «totalmente incompatible con el alivio (*Gemütlichkeit*)»²¹³. El largo affair con Jeanne Duval fue su relación humana más íntima. Pero en su «profunda protesta contra lo orgánico»²¹⁴ su deseo se mezcla con la necrofilia. La describe: «Máquina ciega y sorda, fértil en crueldades», y Benjamin comenta: Aquí «la fantasía sádica tiende a construcciones mecánicas»²¹⁵. Sobre el poema «A quien adoro» (dedicado a Jeanne Duval), Benjamin escribe: «nunca de modo más claro que en este poema el sexo es esgrimido contra el eros»²¹⁶. El último verso dice:

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un choeur de vermisseaux,
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!²¹⁷.

6

La prostitución, la más antigua de las profesiones, asume características totalmente nuevas en las metrópolis modernas:

La prostitución abre la posibilidad de comunicación mítica con las masas. Sin embargo, la emergencia de masas es simultánea a la producción masiva. Al mismo tiempo la prostitución parece encerrar la posibilidad de sobrevivir en un espacio viviente en el que los objetos de uso más íntimo se transforman de manera creciente

en artículos masivos. En la prostitución de las grandes ciudades la mujer misma se vuelve un artículo masivo. Es esta impronta totalmente nueva de la vida de la gran ciudad lo que otorga significado real a la adopción por parte de Baudelaire de la (antigua) doctrina del pecado original²¹⁸.

La prostituta moderna es un artículo masivo en «sentido estricto», por las modas y maquillajes que camuflan su «expresión individual» y la empaquetan como un tipo identificable: «más tarde este aspecto se subraya con las muchachas uniformadas de las revistas»²¹⁹. Benjamin apunta:

Que éste era para Baudelaire el aspecto decisivo de la prostituta se evidencia por el hecho de que sus muchas evocaciones, el burdel nunca sirve de telón de fondo, muy frecuentemente la calle cumple esa función²²⁰.

El artículo masivamente producido ejercía una atracción particular²²¹. Benjamin observa: «Con el nuevo proceso de manufactura, que conduce a la imitación, una apariencia ilusoria (*Schein*) se establece en la mercancía»²²². Baudelaire no era inmune a esta intoxicación. Escribió: «El placer de estar dentro de la multitud es expresión misteriosa del gozo (*jouissance*) en la multiplicación de los números»²²³. Pero en el «trágicamente ubicado»²²⁴ poema «Los siete ancianos», se desgarró esta apariencia placentera de la multitud: El poema, afirma Benjamin, expone la fisonomía humana de la producción masiva. Cobra la forma de una «fantasmagoría plena de ansiedad», una «aparición siete veces repetida de un anciano repulsivo»²²⁵.

Il n'était pas vaûté, mais cassé, son échine
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
Si bien que son bâton, parachevant sa mine
Lui donnait la tournure et le pas maladroit
D'un quadrupède infirme... (...)

Son pareil le suivait: barbe, oeil, dos bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques,
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,
Ou quel méchat hasard ainsi m'humiliait?
Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait!²²⁶

²¹⁰ V, p. 360.

²¹¹ «Avec ses vêtements...» (escrito a Jeanne Duval) citado en V, p. 411.

²¹² «Je te donne ces vers...» (a Jeanne Duval) citado en V, 416.

²¹³ «Zentralpark», I, p. 675.

²¹⁴ «Zentralpark», I, p. 675.

²¹⁵ «Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle» (dirigido a Jeanne Duval) citado en V, p. 447.

²¹⁶ V, p. 450.

²¹⁷ «Je T'adore a l'egal de la voûte nocturne», *Les Fleurs du mal*.

²¹⁸ «Zentralpark», I, p. 668.

²¹⁹ V, p. 437.

²²⁰ «Zentralpark», I, p. 687.

²²¹ V, p. 427.

²²² V, p. 436.

²²³ Baudelaire, citado en V, p. 369.

²²⁴ V, p. 474.

²²⁵ V, p. 71.

²²⁶ «Les Sept vieillards», *Les Fleurs du mal*.



Figura 6.8. «Tiller Girls», Berlín, época de Weimar.

El anciano «roto», con todas sus repulsivas excentricidades, es un «tipo» tan repetitivo de la ciudad industrial como la mujer-mercancía (fig. 6.8) y Benjamin asocia directamente: «Los siete ancianos (...). Las muchachas de las revistas»²²⁷. Ambos expresan la «dialéctica de la producción de mercancías en el capitalismo avanzado»²²⁸; el shock de lo nuevo, y su incesante repetición.

Para explicar por qué el artículo masivamente producido es una fuente general de ansiedad, Benjamin escribe:

El individuo así representado (como en «Los siete ancianos») en su multiplicación como siempre-el-mismo es testimonio de la ansiedad del habitante de la ciudad, quien, a pesar de haber puesto en movimiento sus más excentricas peculiaridades, no será capaz de romper el círculo mágico del tipo²²⁹.

Y específicamente sobre Baudelaire escribe:

Las excentricas peculiaridades de Baudelaire eran una máscara bajo la que, podríamos afirmar que por vergüenza, trataba de ocultar la necesidad supra-individual de su forma de vida, y hasta cierto punto de su vida misma²³⁰.

Las bohémias excentricidades de Baudelaire eran tanto necesidades económicas²³¹ como gestos de no conformismo. En las nuevas condiciones del mercado, la «originalidad» poética era víctima de la pérdida de «aura» al igual que los artículos masivos de la producción industrial. Benjamin afirma que el fragmento «Pérdida de un Halo», antes desapercibido, posee una significación que «no puede ser subestimada» porque es el reconocimiento de esta transformación en la posición del genio poético, y despliega «la amenaza al aura a través de la experiencia del shock»²³². En este fragmento Baudelaire narra un relato sobre la pérdida de su halo en el barroso pavimento de la calle. Para no correr el riesgo de romperse el cuello en el «caos en movimiento» del tráfico, lo deja allí, divertido ante la posibilidad de que «algún mal poeta» pueda recogerlo y «adornarse con él»²³³. Benjamin escribe: «La pérdida del halo refiere antes que nada al poeta. Está obligado a vender su propia persona en el mercado»²³⁴, mientras que «la exhibición del aura» de allí en adelante se transforma en «un asunto de poetas de quinta categoría»²³⁵.

La falta de aura en la poesía de Baudelaire tiene una fuente objetiva: «El artículo masivo era un modelo ante los ojos de Baudelaire»²³⁶. Su poesía testimonía que ni siquiera las estrellas se sustraían a su impacto: como «imagen emblemática de la mercancía» las estrellas son «siempre-otra-vez-lo-mismo en grandes masas»²³⁷.

²²⁷ V, p. 413.

²²⁸ V, p. 417.

²²⁹ V, p. 71.

²³⁰ V, p. 401.

²³¹ V, p. 370.

²³² V, p. 474.

²³³ Baudelaire, «Perte d'auréole», citado en «Über einige Motive bei Baudelaire», I, p. 651.

²³⁴ V, p. 422.

²³⁵ V, p. 475.

²³⁶ «Zentralpark», I, p. 686.

²³⁷ V, p. 429.

Para Benjamin, el hecho de que «las estrellas se retiren»²³⁸ en la poesía de Baudelaire, es un ejemplo de la «renuncia a la magia de la distancia» y de «la extinción de las apariencias ilusorias». Al enumerar los «principales pasajes sobre estrellas en Baudelaire», Benjamin comenta que frecuentemente éstos refieren a su ausencia («noche oscura»; noche sin estrellas», etc.)²³⁹. En «Crepúsculo de la tarde»²⁴⁰, la luz de las estrellas no se puede comparar con la iluminación de la ciudad:

Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
Et cognent en volant les volets et l'auvent.
A travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues...²⁴¹

Característica del aura, además de su «fenómeno único de la distancia»²⁴², era la sensación de que «la mirada se devuelve»²⁴³. Precisamente esto es lo negado en las imágenes de Baudelaire:

Je sais qu'il est des yeux des plus mélancoliques,
.....
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux!²⁴⁴
Y, una vez más:
«Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques,
.....
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté»²⁴⁵.

El poeta «se ha vuelto adicto a esos ojos vacíos que no devuelven su mirada, y se somete sin ilusiones a su influjo»²⁴⁶.

«En la economía psíquica, el artículo masivo aparece como una idea obsesiva»²⁴⁷. Benjamin señala «la atracción que un pequeño número de situaciones básicas ejercía sobre Baudelaire (...). Parece haber sufrido la obsesión de volver, por lo menos una vez, a cada uno de sus motivos principales»²⁴⁸. Es esto lo que determina la

estructura de *Les fleurs du mal* y no alguna «ingeniosa ordenación de los poemas ni clave alguna»²⁴⁹. La fuente de esta repetición «radica en la estricta exclusión de cualquier tema lírico que no lleve la marca de la propia experiencia, plena de sufrimiento, de Baudelaire»²⁵⁰. Además, Baudelaire transformó esta característica psicológica en una ventaja en el mercado. En su intento por competir en el mercado literario, en el que la poesía era una mercancía especialmente vulnerable²⁵¹, tenía que distinguir su propio trabajo del de los demás poetas²⁵². «Quería crear un *poncif* (estereotipo; cliché). Lemaître le aseguró que lo había logrado»²⁵³.

Baudelaire, por su profunda experiencia de la naturaleza de la mercancía, podía o estaba obligado a reconocer al mercado como autoridad objetiva (...). Tal vez fue el primero en concebir una originalidad orientada hacia el mercado, y precisamente por ello fue más original que cualquier otro en aquella época (por crear un *poncif*) Esta creación suponía una cierta intolerancia. Baudelaire quería ganar espacio para sus poemas, y con este objetivo, quería reprimir (...) la competencia²⁵⁴.

La obsesión de Baudelaire, su «especialidad»²⁵⁵ (en realidad su marca distintiva²⁵⁶) era la «sensación de lo nuevo»²⁵⁷. Benjamin habla del «inestimable valor de la *nouveauté*. Lo nuevo no podía ser interpretado o comparado. Se transforma en la última trinchera del arte»²⁵⁸. Transformar a la novedad en el «valor más alto» era la estrategia de *l'art pour l'art*, la posición estética que Baudelaire adoptó en 1852. No conformista, «se revelaba contra la capitulación del arte al mercado»²⁵⁹. Sin embargo, de manera irónica, esta «última línea de resistencia del arte» convergió con la forma mercancía que la amenazaba: la novedad es «la quintaesencia de la falsa conciencia, cuyo incansable agente es la moda»²⁶⁰. Es la «aparición de lo nuevo (que) se refleja como en un juego de espejos en la apariencia del siempre-lo-mismo»²⁶¹. La misma dialéctica de la temporalidad yace oculta en la sensibilidad de Baudelaire.

²³⁸ «Zentralpark», I, p. 658.

²³⁹ «Zentralpark», I, p. 658.

²⁴⁰ V, p. 424.

²⁴¹ V, p. 306.

²⁴² V, p. 423.

²⁴³ «Zentralpark», I, p. 664.

²⁴⁴ «Con la producción de artículos masivos, surge el concepto de especialidad» (V, p. 93).

²⁴⁵ V, p. 470.

²⁴⁶ Baudelaire, citado en V, p. 369.

²⁴⁷ V, p. 71.

²⁴⁸ V, p. 56 (*exposé* de 1935). Baudelaire había rechazado ante *l'art pour l'art* en favor de un arte «útil». Pero Benjamin discute: «Sería un error ver la sustancia de una evolución en las posiciones teórico-artísticas de Baudelaire después de 1851... Este arte (pour l'art) es (todavía) útil en el sentido de que es destructivo. Su furia disruptora se dirige también contra el concepto fetichista de arte». «La renuncia a la aplicación del arte como una categoría de la totalidad de la existencia» fue una posición consistente a lo largo de toda su vida. Benjamin explica: «La alegoría ve a la existencia y al arte bajo el signo de la fragilidad y la ruina. *L'art pour l'art* erige el dominio del arte fuera del de la existencia profana. Es común a ambos la renuncia a la idea de la realidad armoniosa en la que el arte y la existencia profana se interpenetran, como ocurre tanto en las teorías del idealismo alemán y del eclecticismo francés».

²⁴⁹ V, p. 55.

²⁵⁰ V, p. 55.

Baudelaire «no conocía la nostalgia»²⁶². Al mismo tiempo, renunciaba al progreso:

Es muy significativo que «lo nuevo» en Baudelaire de ningún modo contribuye al progreso (...). Sobre todo, persigue con odio a la «fe en el progreso», como si fuera una herejía, una falsa doctrina y no simplemente un error.²⁶³

El objeto del destructivo ataque de Baudelaire contra la fantasmagoría de su época incluía entonces la «armoniosa fachada» del progreso histórico continuo. En su lugar, sus poemas expresan (en palabras de Proust) «un extraño seccionar el tiempo»²⁶⁴, segmentos como shocks de «tiempo vacío»²⁶⁵, cada uno como «una señal de advertencia»²⁶⁶. Su «spleen pone un siglo entre el momento presente y el momento recién vivido»²⁶⁷.

Sin continuidad, sin fe en el futuro, la «pasión por el viaje, por lo desconocido, por lo nuevo» se transforma en una «preferencia por aquello que recuerda la muerte»²⁶⁸. «El último poema de *Les Fleurs du mal* ("Le Voyage") "¡Oh Muerte, viejo capitán, ya es hora! ¡Leva el ancla! La última jornada del flaneur: la muerte. Su objetivo: Lo nuevo»²⁶⁹. En verdad: «Para la gente de hoy, hay una única novedad radical y es siempre la misma: la muerte»²⁷⁰. «Para quien está atrapado en el spleen, la persona sepultada es el sujeto trascendental de la historia»²⁷¹.

Benjamin quería demostrar «con todo el énfasis posible» que la percepción de Baudelaire de la temporalidad moderna no era única, que «la idea del eterno retorno se abre paso en el mundo de Baudelaire, de Blanqui y de Nietzsche aproximadamente en el mismo momento»²⁷². Así: «Las estrellas que Baudelaire erradica de su mundo son precisamente las que en Blanqui se transforman en el escenario del eterno retorno»²⁷³ y las que como «alegoría del cosmos»²⁷⁴, «transforman a la historia misma en artículo masivo»²⁷⁵. Estas tres figuras de la era del capitalismo avanzado

no sólo comparten la falta de ilusión; tienen en común una respuesta política inadecuada. En el caso de Nietzsche, el nihilismo y el dictum: No habrá nada nuevo»²⁷⁶, en Blanqui, el putschismo y en última instancia la desesperación cosmológica²⁷⁷; en Baudelaire la «impotente cólera del que lucha contra el viento y la lluvia»²⁷⁸. Al carecer de toda comprensión política más allá de aquella que, como en Blanqui, conduce a una política conspirativa, la posición última de Baudelaire es aquella en la que la cólera se vuelve resignación:

En cuanto a mí, estaré satisfecho de abandonar
Un mundo en el que la acción jamás hermana al sueño»²⁷⁹.

7

La clave de la posición política de Baudelaire es la imagen de la «inquietud petrificada», (*«erstarrte Unruhe»*), desasosiego constante que «no se desarrolla»: «quietud petrificada es también la fórmula para la imagen de su propia vida (...)»²⁸⁰. En la etapa barroca, cuando la percepción alegórica también estaba ligada a una visión de la acción política como conspiración (el intrigante de la corte²⁸¹), «la imagen de inquietud la petrificada» estaba representada por «la desolada confusión del lugar de las calaveras»²⁸². Pero como rasgo *suigeneris* de la experiencia del capitalismo, la vacuidad que el Barroco había hallado en la naturaleza exterior invade ahora el mundo interior. Así: «La alegoría barroca mira al cadáver sólo desde afuera. Baudelaire lo mira desde adentro»²⁸³. Esto significa que experimentó la muerte del alma en el cuerpo viviente, y que leyó la historia material como si fuera un mundo que ya «se hundía en el rigor mortis»²⁸⁴. Significa que en el caso de Baudelaire, se aplica «el pensamiento de Strindberg»; «El infierno no es algo que yace ahí fuera, sino esta vida aquí»²⁸⁵.

Esta diferencia ayuda a explicar las reacciones de Baudelaire en el incidente siguiente. Impresionado por un grabado del siglo XVI que aparecía en el libro

²⁷⁶ V, p. 429. «En Baudelaire se trata más bien de un heroico intento por arrancar lo "nuevo" de lo siempre-lo-mismo» (*ibid.*). (Para la visión de Nietzsche del eterno retorno, Blanqui, en «Zentralpark», I, p. 673.)

²⁷⁷ Ver capítulo 4, sección 5.

²⁷⁸ «Über einige Motive bei Baudelaire»; I, p. 652.

²⁷⁹ «Le Reniement de Saint Pierre», *Les Fleurs du mal*.

²⁸⁰ V, p. 414. Gottfried Keller relaciona esta frase con la imagen del escudo de Medusa, como imagen de «la justicia y la felicidad perdidas»; esta imagen es evocada al final del poema «La Destruction» (V, p. 402). Una vez más, Benjamin evita la explicación psicologista, interpretando la impotencia sexual en Baudelaire como emblema de la impotencia social. De manera semejante: «Al adoptar de la pose de objeto de caridad, Baudelaire ponía permanentemente a prueba la visión ejemplar de la sociedad burguesa. La dependencia respecto de su madre, arbitrariamente inducida (si no es que arbitrariamente mantenida) tenía una causa no sólo analizable psicoanalíticamente, sino una causa social» (V, p. 427).

²⁸¹ Ver sección 3.

²⁸² *Traverspiel* citado en V, p. 410.

²⁸³ «Zentralpark», I, p. 684.

²⁸⁴ «Zentralpark», I, p. 682.

²⁸⁵ «Zentralpark», I, p. 683.

²⁶² «Zentralpark», I, p. 673.

²⁶³ «Zentralpark», I, p. 687. «La idea de progreso. Esta lóbrega araña, invención del filosofar de hoy, permitido sin garantías de Dios o de la naturaleza, este furo moderno arroja un haz de oscuridad sobre todos los objetos de conocimiento: la libertad se disuelve, la disciplina se esfuma» (Baudelaire, 1855, citado en V, p. 397).

²⁶⁴ Proust (1921) citado en V, p. 390.

²⁶⁵ V, p. 444. Benjamin sobre L'Horloge: «la cuestión decisiva en este poema es que el tiempo es vacío» (Anotaciones a los poemas de Baudelaire, I, p. 1141).

²⁶⁶ «El ser humano no vive un solo momento/ sin someterse a la señal de advertencia...» («L'Avertisseur», citado en V, p. 411).

²⁶⁷ V, p. 423.

²⁶⁸ Jaloux (1921), citado en V, p. 366.

²⁶⁹ V, p. 71.

²⁷⁰ «Zentralpark», I, p. 668.

²⁷¹ V, p. 418.

²⁷² «Zentralpark», I, p. 673. De manera semejante Benjamin nota una fuerte semejanza entre la «pasión estética» de Kierkegaard (y aquí cita el estudio de Adorno) y la de Baudelaire (ver especialmente V, p. 430).

²⁷³ «Zentralpark», I, p. 670.

²⁷⁴ V, p. 414.

²⁷⁵ V, p. 429. Benjamin compara la visión de Blanqui sobre nuestros «dobles» repetidos en todos sus detalles en otros planetas con el poema «Les Sept Vieillards» de Baudelaire.

sobre la historia de la danza de la muerte de Hyacinthe Langlois (fig. 6.9), Baudelaire dio instrucciones para que Bracquemond dibujara un frontispicio para la segunda edición de *Les fleurs du mal* en 1858 utilizando el grabado como modelo.

Las instrucciones (de Baudelaire): «Un esqueleto que forma un árbol, las piernas y costillas son el tronco, los brazos extendidos en cruz de donde brotan hojas y pimpollos, cubriendo varias hileras de plantas venenosas alineadas en macetas como si fuera un invernadero»²⁸⁶.

El dibujo de Bracquemond (fig. 6.10), aunque bastante fiel a la imagen principal del modelo, disgustó mucho a Baudelaire. Benjamin escribe:

Bracquemond suscitó evidentemente varias dificultades, y malinterpretó la intención del poeta en tanto ocultó con flores la pelvis del esqueleto y no presentó los brazos como si fueran ramas de árbol. Además según Baudelaire, el artista no sabía representar un esqueleto que pareciera un árbol y no tenía idea de cómo los vicios podían ser representados como flores²⁸⁷.

«Al final fue sustituido por un retrato del poeta hecho por Bracquemond» y el proyecto fue abandonado²⁸⁸. Sin embargo, fue retomado por Félicien Rops en 1866, como dibujo del frontispicio de *Epaves*. Baudelaire consideró que la nueva versión (fig. 6.11) era acertada y la aceptó.

«Interrumpir el curso del mundo, esa era la voluntad más profunda de Baudelaire»²⁸⁹, y en ese sentido fue más allá de la pasiva melancolía de los alegoristas barrocos. «La alegoría de Baudelaire lleva, en oposición al Barroco, la marca del enojo necesario para irrumpir en este mundo y dejar en ruinas sus armoniosas estructuras»²⁹⁰. Pero si Baudelaire tuvo éxito en este empeño, y si en su rechazo de la solución cristiana de la resurrección espiritual fue más fiel a la nueva naturaleza de lo que los alegoristas barrocos lo habían sido respecto de la vieja²⁹¹, de todos modos no tuvo más recursos que «aferrarse a las ruinas»²⁹².

El impulso destructivo de Baudelaire jamás pretende deshacerse de aquello que decae. Esto se expresa en la alegoría y lo constituye su tendencia regresiva. Por otra parte, sin embargo, y precisamente en su fervor destructivo, la alegoría se refiere al extrañamiento de la apariencia ilusoria que procede de todo «orden dado», sea del

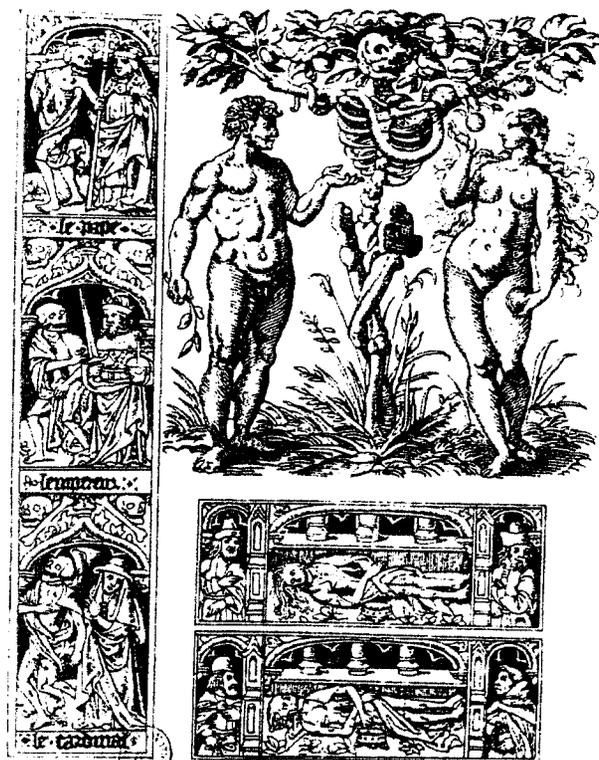


Figura 6.9. Grabado en madera del siglo XVI, elegido por Baudelaire como modelo para el frontispicio de *Les Fleurs du mal*, segunda edición.

²⁸⁶ V, p. 352.

²⁸⁷ V, p. 352.

²⁸⁸ V, p. 352.

²⁸⁹ V, p. 401.

²⁹⁰ «Zentralpark», I, p. 671.

²⁹¹ Benjamin cita un verso de Verhaeren (1904): «Y qué importancia tienen los males y las horas enloquecidas / y las cubas del vicio en las que la ciudad fermenta / si un día... / Un nuevo Cristo surge, esculpido en la luz / y eleva a la humanidad hacia él / y la bautiza con el fuego de las estrellas». Benjamin comenta: «Esta perspectiva no está en Baudelaire. Su concepto de la fragilidad de la metrópolis es el origen de la permanencia de los poemas que ha escrito sobre París» («Das Paris des Second Empire Bei Baudelaire», I, p. 586).

²⁹² V, p. 415.



Figura 6.10. Plan para el frontispicio de *Les fleurs du mal*, Bracquemond, 1859-60, rechazado por Baudelaire.



Figura 6.11. Frontispicio de *Epaves* de Baudelaire, dibujo de Felicien Rops, 1866.

arte o de la vida, del orden transfigurado de la totalidad o de lo orgánico, haciéndolo parecer soportable. Y esta es la tendencia progresista de la alegoría²³.

En el proyecto de los Pasajes, el mismo Benjamin practicó la alegoría contra el mito. Pero era consciente de su «tendencia regresiva». El *Passagen-Werk* debía evitar no sólo «la traición a la naturaleza» implícita en la trascendencia espiritual de los alegoristas cristianos del Barroco, sino también esa resignación política de Baudelaire y sus contemporáneos, que en última instancia ontologizaba la vacuidad de la experiencia histórica de la mercancía, lo nuevo como siempre-lo-mismo. Necesitaba demostrar que para redimir el mundo material, se requería de una violencia mayor que la contenida en la «intención alegórica» de Baudelaire.

El curso de la historia, tal como se representa en el concepto de catástrofe, no tiene en realidad mayor asidero en la mente del hombre pensante que el caleidoscopio en la mano de un niño, cuando destruye todo lo ordenado y muestra un nuevo orden en cada giro. La justeza de la imagen está bien fundada. Los conceptos de los dominadores han sido siempre los espejos gracias a los cuales se establecía la imagen de un «orden». El caleidoscopio debe ser destruido²⁴.

PARTE III

²³ V, p. 415.

²⁴ «Zentralpark», I, p. 660.