

CHARLES BAUDELAIRE, PROYECTO CAPITAL DE WALTER BENJAMIN

Juan Manuel Cuartas R.

RÉSUMÉ

Les <<Passages parisiens (I)>>, séries de notes de Walter Benjamin, datant de 1927-1930. Des Passages, l'œuvre inachavée de Benjamin eût constitué rien de moins qu'une philosophie matérielle de l'histoire du XIX^e siècle. Benjamin entreprit dans ce texte d'indiquer où, dans le présent, se situe <<le lieu exact auquel [sa] construction historique se rapportera comme à son point de fuite>> (lettre à Horkheimer, le 16 octobre 1935). Parmi les intérêts critiques de Walter Benjamin, l'œuvre de Baudelaire occupe un rôle privilégié. L'important travail, lui aussi fragmentaire, sur Baudelaire, qui fut entrepris entre 1937 et 1939, doit être considéré come un <<modèle miniature>> des Passages. Grâce a la figure de Baudelaire, Benjamin analyse le Paris du XIX^e siècle et identifie certains phénomènes de grande transcendance, tels que la flânerie, le collectionisme, la prostitution, la mode, etc.

El proyecto que Walter Benjamin adelantó a partir de 1927, *Das Passagen-Werk* (*Libro de los Pasajes*), aunque inacabado, da perfecta cuenta del microcosmos parisino del siglo XIX. Como lo reconoce Benjamin, de la proyección y alcances de fenómenos como la construcción en hierro, la moda, la fotografía, la prostitución, las exposiciones universales, la publicidad, el coleccionismo, la bolsa de valores, la reproducción técnica del arte, las escuelas politécnicas, escenificados en París en el siglo XIX, parte el proyecto moderno; asimismo los tipos humanos del coleccionista, el hastiado, el paseante y el mirón callejeros, el ocioso, el conspirador, el dandy y el hombre de secta, estimulados por el imbricado movimiento de los tiempos, adquieren desde el París del siglo XIX su dimensión más acabada.

Los materiales acopiados por Benjamin para la obra fueron innumerables, hasta el punto de que *Das Passagen-Werk* podría conceptuarse hoy como un 'museo bibliográfico del pensamiento y de las transformaciones de la civilización europea en el siglo XIX', pues no hay asunto crucial del vertiginoso cambio de la cultura en ese siglo que no esté rastreado en el proyecto. Con el adelanto de ideas que Walter Benjamin ha legado, los diferentes campos del conocimiento se han enriquecido y comunicado admirablemente.

La selección de temas realizada por Benjamin para *Das Passagen-Werk* recoge principalmente aquellas expresiones del mercado que, marcando un origen, amplían y modifican las tendencias sociológicas y psicológicas de la época; en este sentido, resaltar los *pasajes parisinos* (o construcciones en hierro y cristal levantadas entre 1822 y 1837 como "coyuntura favorable para el comercio de los tejidos", pero pronto convertidas en "tiendas de novedades"), permite entrever que el interés de Benjamin apunta a la descripción de formas históricas concretas en las que la economía encuentra no sólo su expresión cultural sino también su 'esencia' en el marco de la producción capitalista. En otras palabras, la historia social de Francia, y a partir de ella la de Europa y el resto del mundo nos ofrece una lectura en la que sobresalen fenómenos supuestamente secundarios como la moda, la publicidad, la prostitución; fenómenos de los que se deriva igualmente el tipo humano moderno coartado por el fetiche, la alienación y la melancolía.

En carta del 8 de febrero de 1928, Walter Benjamin describía a su amigo Hugo von Hoffmannsthal su trabajo *Dirección única* en los siguientes términos: "*Documento de una lucha interior cuyo objetivo podría formularse así: captar la actualidad como el reverso de la eternidad en la historia y destacar la huella de esta cara oculta de la moneda. Por lo demás, el libro debe mucho a París, es la primera tentativa de explicarme cara a cara con esta ciudad. La prosigo en un segundo trabajo titulado <<Pasajes parisinos>>.*" Como ésta, en muchas oportunidades participó Benjamin su trabajo *Das Passagen-Werk*; su correspondencia con Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno, Gershom Scholem y otros, así lo demuestra; en cada oportunidad adelantaba algunas consideraciones, ya temáticas, ya de método, ya de su interpretación del materialismo histórico, el fetiche, el fisgoneo¹, la revolución, el mercado y otros asuntos de su ambiciosa obra. A lo largo de 14 años de estudio, el perfil del que pretendía ser un

¹ Utilizamos el término 'fisgoneo' a falta de otra palabra que recoja en español las amplias implicaciones del término francés utilizado por W. Benjamin: 'flânerie': vagabundeo, callejeo, curioso, todo a un mismo tiempo; asimismo, para 'flâneur' preferimos el término: 'fisgón', 'fisgoneador', que implica a su vez la acción de 'entrar en la intimidad de los demás'.

ensayo de unas 50 páginas, al cual concedería algunas semanas de atención, fue cobrando cada vez mayor importancia ampliándose y modificándose.

Dos fueron los períodos de trabajo de Walter Benjamin en el proyecto por él denominado: *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le Livre des Passages*: de 1927 a 1929, y de 1934 a 1940; de cada uno de los cuales nos queda una exposición: la primera, escrita a instancias de Friedrich Pollock, data de mayo de 1935; la segunda, escrita directamente en francés por demanda de Max Horkheimer, quien pensaba interesar a su favor a un mecenas newyorkino, el banquero Frank Altschul, data de marzo de 1939. Ambos adelantos nos dan una idea del conjunto del proyecto, así como del pensamiento benjaminiano que lo inspiraba: la imagen dialéctica concebida como "constelación", y la concepción de la historia y de la civilización como "eterno retorno". Como efecto y, ¿por qué no?, como acto del mercado, Benjamin resalta además el 'ascenso del fetiche', o rito de adoración prescrito por la moda. A partir de los pasajes parisinos la mirada a lo íntimo, al interior burgués —imagen de sueño producto del mercado— inventará el 'fetiche' como nueva forma de conocimiento. "*También emprendo en el trabajo sobre los pasajes —precisa Benjamin— un estudio del origen. Me intereso en efecto por encontrar el origen de las formas y de las transformaciones de los pasajes parisinos desde su surgimiento hasta su desaparición, y lo encuentro en los hechos económicos. Estos hechos, considerados desde el punto de vista de la causalidad, tanto como de las causas, no serían fenómenos originarios, no lo llegarían a ser más que dejando aparecer en su propio desarrollo —despliegue sería un término más apropiado— la serie de formas históricas concretas de los pasajes, como la hoja que al abrirse revela toda la riqueza del mundo empírico de las plantas.*"²

Ninguno de los asuntos contemplados en *Das Passagen-Werk* acepta entonces un tratamiento al margen de los demás, pues fueron las calles de París las que en su permanente movimiento congregaron a artistas, conspiradores, prostitutas, mercaderes, paseantes; de ellas son espejo y sueño las metrópolis contemporáneas. La coherencia del proyecto de Benjamin demuestra entonces cómo todos los asuntos por él estudiados son absolutamente representativos de lo 'moderno', hasta el punto de que su objetivo podría ser descrito como una 'filosofía de lo moderno'. Creaciones arquitectónicas como los pasajes parisinos, por ejemplo, deben su origen a la organización industrial de la producción y estaban a su servicio; la publicidad y el mercado, a su turno, inciden en los cambios políticos e ideológicos del siglo XIX; la demolición y reurbanización

² Citado por Jean Lacoste, <<Introduction>>, en Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des Passages*. Les Éditions du Cerf. París. 1989, pág. 24. La traducción es nuestra.

corresponden con los nuevos estilos de la vida interior; a partir de la irrupción de la fotografía se modifica la relación entre el artista y su técnica, mientras el auge de las escuelas politécnicas reafirma los innumerables acontecimientos de fragmentación del conocimiento; “la técnica reproductiva —en palabras del propio Benjamin— desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición.”³ Así descrito, el aporte de Benjamin potencia, además de las lecturas filosófica, sociológica y semiótica de la cultura, un método revelador del mito y del sueño de la historia; de la experiencia que retorna y es oscura, colectiva y semejante; don de nuestro tiempo.

Como son múltiples los intereses críticos de Benjamin, igualmente las opciones de presentación de *Das Passagen-Werk* resultan innumerables. Una de las puertas de entrada al análisis de esta obra, ni estrictamente sociológica ni estrictamente ideológica, la constituye su amplio acopio de ideas y comentarios críticos acerca de la personalidad y la obra de Charles Baudelaire (París, 1821-*id.*, 1867). En 1939, un año antes de que se precipitaran los ingratos acontecimientos del suicidio de Walter Benjamin, éste había dado para la publicación un trabajo titulado: *Sobre algunos temas de Baudelaire*⁴, y antes, en 1923, había realizado una traducción al alemán de *Tableaux parisiens*, de Baudelaire. El poeta francés es, como veremos, una presencia activa y sugerente en el pensamiento de Benjamin, de cuyo estudio consigue entrever múltiples relaciones con la cultura, el arte, la sociología y el psicologismo del siglo XIX.

El título del presente ensayo intenta parafrasear el del propio libro de Benjamin: *París, capital del siglo XIX*; así entendemos que en el espacio de las ideas de este agudo analista, es forzoso asignar a Baudelaire la dignidad de “capital”. Los pasos que marcamos a continuación reproducen parcialmente los seguidos por el propio Baudelaire en su célebre libro *Les fleurs du mal* (1857), libro que le llevará ante los tribunales por considerarlo algunos como obsceno y blasfemo.

³ BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Taurus ediciones. Madrid. 1990, pág. 22.

⁴ Ensayos reunidos para la edición en inglés bajo el título: *Charles Baudelaire: lyric poet in the era of high capitalism*. Londres. New Left Books. 1973. Edición en español: *Iluminaciones 2, Baudelaire: poesía y capitalismo*. Taurus ediciones. Madrid. 1980.

1. AL LECTOR

El tentativo capítulo: <<[Baudelaire] o las calles de París>> cuenta en el volumen de *Das Passagen-Werk* con la extensión más representativa. Benjamin proyecta allí algo más que la presentación de Charles Baudelaire; más allá de la decodificación simbólica de la escritura baudelaيرية, Benjamin se propone reconstruir la intencionalidad, la crítica y las geniales 'comprensiones' del poeta en relación con la sociedad, el hombre y la cultura moderna, expresadas por él en el difícil recurso estético de la alegoría. En otras palabras, como autor, Baudelaire representa para Benjamin un crisol en el cual se encuentran conjuntamente expresados muchos de los asuntos por él estudiados para *Das Passagen-Werk*.

Iniciaremos nuestra lectura de Baudelaire en Benjamin recogiendo algunas de las ideas principales expuestas por este último en las sucesivas exposiciones de su proyecto:

"El genio de Baudelaire, quien encuentra su sustento en la melancolía, es un genio alegórico."

"La mirada que el alegórico proyecta en la ciudad es ante todo la mirada del hombre alienado. Es la mirada del fisgón cuyo modo de existencia disimula en un nimbo apaciguador la angustia futura del habitante de las grandes ciudades."

"El fisgón se encuentra aún en el umbral, el umbral de la gran ciudad como el de la clase burguesa. Ni el uno ni el otro le someten totalmente aún; ni en el uno ni en el otro se siente como en su casa."

"El fisgón busca asilo en la multitud [...]. La multitud es el velo a través del cual la vida familiar, en tanto que fantasmagoría, le hace signos."

"Esta fantasmagoría, que hace aparecer unas veces un paisaje, otras una alcoba, ha inspirado en consecuencia la decoración de las grandes tiendas que hacen el fisgoneo mismo provechoso en un volumen de negocios. La gran tienda es el lugar donde el fisgón realiza su último paseo."

"En la persona del fisgón la inteligencia se transforma en mercado; creyendo simplemente hacer un recorrido, pero en realidad deseando encontrar un comprador."

"En ese estado intermedio en el que el fisgón tiene aún un mecenas, pero comienza a familiarizarse ya con las leyes del mercado, es él quien constituye la bohemia. A la indeterminación de su posición económica corresponde la indeterminación de su función política, y ésta encuentra su expresión menos ambigua en los conspiradores profesionales que se reclutan de manera general en la bohemia."

"La poesía de Baudelaire saca su fuerza del phatos de la rebelión propia a este estrato social de la bohemia. Baudelaire se coloca del lado de los antisociales. La única identificación sexual que estableció en su vida fue con una prostituta."

"Lo que es único en su género en la poesía de Baudelaire es que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetran en una tercera que es la de París. El París de sus poemas es una ciudad engullida, más submarina que subterránea."

"Pero el aspecto decisivo en Baudelaire es el substrato social, moderno, del <<idilio mortal>> de la ciudad. La modernidad es un acento esencial de su poesía. Es ella la que, con el spleen, hace volar en pedazos el ideal (<<Spleen e Ideal>>). Pero la modernidad cita siempre precisamente la prehistoria, la cual se da aquí gracias a la ambigüedad propia de las producciones y las relaciones sociales de la época. La ambigüedad es la manifestación figurada de la dialéctica, la ley de la dialéctica de la retención; retención que es utopía, y cuya imagen dialéctica, en consecuencia, es una imagen de sueño. El mercado considerado absolutamente, es decir, como fetiche, da una imagen de ese género, lo mismo que los pasajes que son a la vez calle y casa, y que la prostituta, que es en una persona vendedora y mercancía."

"Lo Nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía; está en el origen de esta apariencia ilusoria (Schein) que es indisociable a las imágenes que produce el inconsciente colectivo; es la quintaesencia de esta falsa consciencia de la cual la moda es el agente infatigable. Esta apariencia ilusoria de lo Nuevo se refleja, como un espejo que se refleja en otro, en la apariencia de repetición de lo Mismo. El producto de este reflejo es esa fantasmagoría de la <<historia cultural>> donde la burguesía degusta las delicias de su falsa consciencia. El arte que comienza a dudar de su misión y deja de ser <<inseparable de la utilidad>> (Baudelaire) debe hacer de lo Nuevo su valor supremo".

"Los no-conformistas se vuelven contra ese movimiento que libra el arte a las leyes del mercado. Se agrupan bajo la bandera de <<el arte por el arte>>. Este eslogan nace da origen a la idea de la obra de arte total que intenta proteger el arte haciéndolo impermeable al desarrollo de la técnica."⁵

Si emparentamos ahora el anterior inventario de ideas con el poema inicial de *Les fleurs du mal*: <<Al lector>>, recabaremos un indicio claro de comprensión del tipo humano de finales del siglo XIX, cuando un hombre desaforado y ambiguo se mostraba presa de un mal que paradójicamente lo activaba y aniquilaba: el 'tedio'. Dicen algunos pasajes del poema:

⁵ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des Passages*. Ed. cit., pp. 42-43. La traducción es nuestra.

"La necedad, el error, la culpa, la mezquindad,
ocupan nuestros espíritus y trabajan nuestros cuerpos. [...]
"Y alegremente tornamos al cenagoso camino. [...]
"A los objetos repugnantes les encontramos encanto. [...]
"Queremos de paso un placer clandestino. [...]
"Ceñido, hormigueante, como un millón de helmintos,
en nuestros cerebros revolotea un pueblo de Demonios. [...]
"¡En la jauría infame de nuestros vicios,
hay uno más feo, más malvado, más inmundo!
Que no haga grandes gestos ni lance agudos gritos,
Él haría gustoso de la tierra detritos
Y en un bostezo devoraría el mundo;
¡Es el tedio! [...]
Tú lo conoces, lector, ese monstruo delicado,
-hipócrita lector, -mi semejante, -mi hermano!⁶

W. Benjamin, como Baudelaire, se propone desarrollar una 'teoría del tedio', según corresponde a la época inaugurada por los *bulevares* de la gran ciudad, donde el mercado y su aliado, el fetiche, doblegan al hombre que utópicamente quiere inventar la modernidad en actos no transformativos, actos coartados por la repetición y la ambigüedad. Veamos: la consolidación del tedio, o para ser más precisos, de la melancolía como objeto literario no reside tanto en la descripción de los estados depresivos del cuerpo y del alma de los personajes, cuanto de su desplazamiento a las cosas: 'luna melancólica', 'tardes melancólicas',

⁶ "La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
occupent nos esprits et travaillent nos corps. [...]
"Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux. [...]
"Aux objets répugnants nous trouvons des appas. [...]
"Nous volons au passage un plaisir clandestin. [...]
"Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
dans nos cerveaux ribote un peuple de Démon. [...]
"Dans la ménagerie infâme de nos vices,
Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;
C'est l'Ennuï! [...]
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
-Hypocrite lecteur, -mon semblable, -mon frère!
BAUDELAIRE, Charles. <<Al lector>>, en *Oeuvres complètes*, I. Gallimard. Paris. 1975, pp. 5-6. La traducción es nuestra.

'aire de melancolía'. En este desplazamiento reside el valor de este gran asunto de la literatura, al margen de las especulaciones que las épocas antiguas adelantaron con respecto a los humores y a sus patologías como resultado, por ejemplo, de la influencia de los planetas. Pero la literatura que consigue involucrar los estados de tedio y melancolía no puede ser sencillamente descripción de los humores, sino que debe partir de la comprensión, ya decidida, de que estos estados se desplazan surtiendo efectos poéticos de gran intensidad y belleza.

Entendida como 'fuerza intelectual positiva', la melancolía encontraba desde el siglo XVI en Francia un espacio de realización en la sociedad, no necesariamente en el retrato de personajes descabellados y absurdos, derrotados por la incapacidad de conciliar con la realidad, sino esencialmente en la configuración del tipo de personaje melancólico en la vida real, como un ser humano creativo con la suficiente penetración intelectual para advertir las sutilezas del arte y vivirlas como conocimiento, sin más impostura que la rara afectación de sus gestos. En el ascenso de este tipo humano social concentra su atención W. Benjamin advertido por el recurrente contraste anunciado por Baudelaire entre el *spleen* y el *ideal*; y al resaltar al hastiado, Benjamin resalta a un tipo humano construido, no en proceso, que trasiega desde el siglo XVII y que ocupará un lugar central en la vida ciudadana del XX. Raymond Klibansky comenta al respecto: "Debió llegarse a un punto de vista nuevo, que alteraba fundamentalmente las ideas de la naturaleza y valor del estado melancólico, para que la <<melancolía>> de Rafael [...] pudiera considerarse condición natural de su genio; para que Milton pudiera representar a la melancolía como diosa tutelar del éxtasis poético y visionario, así como de la contemplación profunda; y para que, por último, pudiera surgir el <<melancólico a la moda>>, que se ponía la máscara no sólo de la melancolía, sino de la profundidad."⁷ Este 'melancólico (o hastiado) a la moda' es precisamente el objeto crítico de Baudelaire, así como el concepto primordial de 'hombre moderno' por parte de W. Benjamin.

2. SPLEEN E IDEAL

Las acotaciones de W. Benjamin en *Das Passagen-Werk* proporcionan al lector actual una amplia gama de sentencias y citas textuales, a partir de las cuales es

⁷ KLIBANSKY, Raymond – PANOFKY, Erwin – SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía, estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza Editorial. Madrid. 1991, pág. 239.

posible emprender la discusión acerca de los temas resaltados por él. En el caso de Baudelaire, autores fundamentalmente franceses son recogidos por Benjamin de la siguiente manera:

"Lista de asuntos baudelaireanos en Jaloux: <<irritabilidad nerviosa del individuo consagrado a la soledad...; horror de la condición humana y necesidad de dignificarla por medio de la religión o del arte...; amor al exceso para olvidarse o castigarse...; pasión por los viajes, por lo desconocido, por lo nuevo...; delectación por lo que hace pensar en la muerte (crepúsculo, otoño, espectáculos fúnebres)...; adoración de lo artificial...; complacencia en el spleen.>> Edmond Jaloux, <<El centenario de Baudelaire>>, (La Revue hebdomadaire, 30 años, 27, 2 de julio de 1921), pág. 69. Se ve claramente aquí que la consideración exclusiva de los hechos psicológicos impide percibir la verdadera originalidad de Baudelaire." [J 33, 4]⁸

Lo que Benjamin interpreta de Edmond Jaloux, como de muchos otros, contribuirá a la progresiva presentación del asunto capital de la obra de Baudelaire: el "spleen" (o tedio); así, la 'consideración exclusiva de los hechos psicológicos' que advierten tantos comentaristas, encuentra su afirmación en esa suerte de 'humor sombrío' al que -como precisará R. Klibansky- se han aplicado las distintas épocas desde el célebre *Problema XXX,1* atribuido a Aristóteles, que llama la atención sobre lo siguiente: "*¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifestamente melancólicos [...].*"⁹

Más allá de la determinación estrictamente psicológica, Benjamin adelanta su consideración del 'spleen' como testimonio elocuente de los contrastes de la modernidad, aunque bien podría decirse: testimonio de la difícil conciliación del hombre moderno con el discurrir de una sociedad cambiante que a la par que celebra la renovación tecnológica y la exhibición del individuo, fomenta la contemplación, la quietud y el abandono. En su evaluación del 'spleen' a partir de los elementos finamente observados por Baudelaire, Benjamin emprende, antes que un juicio político a todas aquellas actitudes de inapetencia, una deducción cósmica, (casi se diría 'saturnal'), como si la brújula de la actividad humana estuviera definitivamente decidida por asuntos como el cambio de clima y su reflejo en el carácter humano. "*Las fuerzas cósmicas* —comenta

⁸ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des Passages*. Ed. cit., pág. 302. La traducción es nuestra.

⁹ En KLIBANSKY, Raymond – PANOFSKY, Erwin – SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía, estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Ed. cit., pp. 42-53.

Benjamin- no tienen más que un efecto narcótico sobre el hombre vacío y frágil, lo que comprueban las relaciones que él mantiene con una de las más altas y suaves manifestaciones de esas fuerzas: el tiempo que hace. Resulta característico que sea esta la influencia más íntima y más misteriosa que el tiempo que hace ejerce sobre los hombres, que hasta ha devenido el tema de sus conversaciones más vacías. Nada aburre tanto al hombre ordinario como el cosmos. De ahí procede para él la íntima relación que hay entre el tiempo que hace y el aburrimiento." [D, 1, 3]¹⁰

A su vez, los cuatro poemas titulados <<Spleen>>, en *Les Fleurs du Mal*, insisten en la descripción de un tiempo lluvioso y sombrío, cuya carga depresiva contribuye a la visión de caducidad de las calles, las casas, los parques, las tiendas y bares: Baudelaire insiste en este tema porque tiene la firme convicción de que "la melancolía es la fuente de toda poesía sincera", y porque reconoce que cosas como la carga de los años, la presencia de la muerte, la nostalgia, consolidan una 'pulsión sombría' de la vida sobre los valores, la esperanza y el esfuerzo:

"Recuerda que el Tiempo es un ávido jugador
que gana sin trampas, ¡en cada jugada!, es la ley.
Decrece el día; la noche aumenta; ¡recuerda!
El abismo tiene siempre sed; la clepsidra se vacía [...]"¹¹

Podemos preguntarnos ahora, ¿sobre la base de qué establecerá Benjamin una relación entre el 'spleen' y el 'eterno retorno'? Como es sabido, Nietzsche indaga el concepto de 'historia' a partir de la siguiente idea: "El eterno retorno. Una profecía. Todo vuelve y retorna eternamente; ¡a eso no podemos escapar!"¹² En esta declaración, fruto de un proyecto en el que entrarían en consideración aspectos como las pasiones, el conocimiento, la degradación de la vida, se centrará una de las comprensiones más auténticas del devenir humano. El eterno retorno de lo mismo no es así, desde su inspiración nietzscheana, retorno de las formas de poder que ha celebrado la historia, sino más bien, retorno de la dificultad de conciliar con el valor de la vida misma, retorno de la actitud decadente de alimentar impulsos que niegan las formas más excelsas del

¹⁰ *Ibid.*, pág. 126.

¹¹ "Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
qui gagne sans tricher, à tout coup! C'est la loi.
Le jour décroît; la nuit augmente; souviens-toi!
Le gouffre a toujours soif; la clepsidre se vide [...]"

BAUDELAIRE, Charles. <<L'Horloge>>, en *Oeuvres complètes*, I. Ed. cit. La traducción es nuestra.

¹² NIETZSCHE, Friedrich. *Obras*. Aguilar editores. Madrid, 1929, pp. 389-390.

conocimiento. A su turno, Benjamin resalta en sus notas las siguientes palabras de Nietzsche: "*Pensemos este pensamiento bajo su forma más terrible: la existencia tal como es, privada de sentido y de objeto, pero repitiéndose ineluctablemente, sin finalizar en la nada: 'el eterno retorno'* [pág. 45]. ...*Negando los objetos anteriores: si la existencia tiene alguno, debe estar aquejada.*" [D 8, 1]¹³

Esta declaración nos vuelve sin reservas a la empresa baudelairiana de *Les fleurs du mal* y de *Le spleen de Paris*, donde antes que negar el tedio, se le afirma articulándolo como una forma de ideal; antes que menospreciar el tedio, Baudelaire incurre en su distinción como experiencia alterna al ideal; el tedio no niega el ideal, lo acompaña, y así la denuncia de su eterno retorno, tal como la presenta Benjamin, no contradice su participación como elemento propio de la modernidad. La pertinencia del tedio en la obra de Baudelaire, responde a que participa del paisaje de lo nuevo como resultado, como forma distinguida, como ideal. Lo anterior nos lleva a afirmar que la discusión entre lo ideal y lo real es propiamente la propuesta de Baudelaire, para quien no habrá aspecto en la sociedad parisina de finales del siglo XIX que, disfrazado de ideal, escape a su mirada; en otras palabras, asuntos como el orgullo, la glotonería, la pobreza, las metamorfosis, la destrucción, el vino, el juego, la obsesión, participan paradójicamente en la obra de Baudelaire bajo la forma de ideales expuestos a través de testimonios crudos y reales de la vida ciudadana. La prostitución y la mendicidad, en este sentido, son tan sólo dos formas de 'reproducción' de los más excelsos ideales éticos y estéticos que participan activamente de la sociedad moderna. De otra parte, el proyecto de W. Benjamin pone en evidencia los 'falsos ideales' descritos por Baudelaire hasta conseguir involucrarlos con los términos teóricos que definirán propiamente la modernidad; ellos son: fetiche, mercado, publicidad, coleccionismo, prostitución, moda, urbanismo, reproducción técnica.

3. FLORES DEL MAL

No menos singular resulta el hecho de que "*el suicidio —en palabras de W. Benjamin— aparezca como la quintaesencia de la modernidad.*" [J 74^a, 2]¹⁴ El

¹³ NIETZSCHE, Friedrich, *Gesammelte Werke*. Munich (1926), XVIII (*Der Wille zur Macht*, I), pág. 46. Citado por Walter Benjamin en *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des Passages*. Ed. cit., pág. 140. La traducción es nuestra.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des Passages*. Ed. cit., pág. 376. La traducción es nuestra.

heroísmo que se desprende de la ambigüedad en razón de la cual la modernidad ejerce su dominio, involucra a los artistas y a los poetas en general con vivencias frenéticas y descontroladas de las que son tan solo dos claros ejemplos los casos de Henry de Toulouse-Lautrec y Charles Baudelaire. Signado por los placeres, más pronto que tarde acaece en el hombre de finales del siglo XIX una desvalorización rotunda de los 'ideales', en tanto que el arte, como evento mismo de la modernidad, pasa a ser al mismo tiempo sublime y desenfrenado. Por obra de la precipitación en el hombre moderno de una 'pulsión depresiva' que actuará en él como balance del desgaste de las preguntas seculares por el valor de la vida, la moralidad y los ideales, la obra de Baudelaire sentenciará en su celebración del 'spleen' el extremo último del heroísmo: el suicidio. W. Benjamin comenta al respecto: "*El <<heroísmo de la vida moderna>> es una manera de ganarse el favor del lector o, si se quiere, un eufemismo. La idea de la muerte, de la cual Baudelaire no se librará jamás, es el molde vacío destinado a recibir un saber que no era el suyo. Su concepción de la modernidad heroica era sin duda antes que todo esta: una monstruosa provocación.*" [j 52,1]¹⁵

La conciencia que demuestra tener Baudelaire de la 'transfiguración del ideal en spleen' se concentra en su arte en el recurso de la *alegoría*. En términos estrictamente estéticos, Baudelaire aprovecha la alegoría como un instrumento a través del cual tender un 'puente semántico' entre la antigüedad y la modernidad. Efectivamente, esta difícil forma de ficción, que en los términos más generales consiste en mostrar al espíritu del lector un objeto de tal modo que despierte en él la idea y el pensamiento de otro, será el acto estético más representativo de la obra de Baudelaire, cuya reivindicación con la historia de la literatura, si no fuera la mejor por obra del juicio que se ha realizado al hombre (a Baudelaire) y a sus costumbres, juicio entre otras cosas a su afamada obsesión de eximio onanista, queda salvada y ejemplarmente enmendada por el uso magistral de la alegoría.

El tema de la alegoría constituye a su vez el más importante objeto de estudio de la obra de Baudelaire por parte de W. Benjamin, como queda registrado en su presentación: "*El genio de Baudelaire, que encuentra su sustento en la melancolía, es un genio alegórico.*"¹⁶ Benjamin había realizado antes un estudio completo sobre la alegoría en su obra *El origen del drama barroco alemán*, donde mostró el papel de la alegoría en la literatura romántica alemana,

¹⁵ *Ibid.*, pág. 335.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 42.

resaltando la diferencia que media allí entre la alegoría y el símbolo¹⁷. Benjamin se pronuncia también en relación con el tránsito que realiza la alegoría del clasicismo al barroco, así como del abuso y degeneración de los que fue objeto la alegoría en la heráldica y otros contextos emblemáticos, para finalizar con una descripción de la alegoría moderna, su ruina, su desmembramiento y su pérdida.

En *El origen del drama barroco alemán*¹⁸, la alegoría es vista en el interior mismo del *Trauerspiel* (u obra teatral fúnebre o luctuosa, surgida de la literatura barroca alemana del siglo XVII como superposición de la tragedia griega); allí, dos de las tesis planteadas por Benjamin dicen:

*"La alegoría no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura."*¹⁹

*"El mundo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo cuando se lo considera alegóricamente. Esta dialéctica religiosa del contenido tiene su correlato formal en la dialéctica de la convención y la expresión. Pues la alegoría es ambas cosas: conversión y expresión; y las dos son por naturaleza antagónicas."*²⁰

Pero será en la obra de Baudelaire, como anotábamos, donde W. Benjamin reconocerá de manera más elocuente la transformación que la alegoría opera sobre el régimen del sentido en relación con todas y cada una de las instancias simbólicas de la modernidad retratadas por el poeta. Si la transformación de la lectura de los fenómenos más reveladores del París del siglo XIX constituye, por efecto de la alegoría, una tendencia contextualizadora²¹ en Baudelaire, lo

¹⁷ Diferencia que resaltará con mayor claridad Paul de Man en <<Retórica de la temporalidad>>, en MAN, Paul de. *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. San José. 1991, pp. 207-254, donde precisa:

"La relación simbólica que existe entre la imagen y la sustancia es una relación de simultaneidad, cuya naturaleza es realmente de carácter espacial, y en la que la intervención del tiempo es sólo contingente, mientras que en el mundo de la alegoría el tiempo es la categoría originaria constitutiva."

Tzvetan Todorov aporta a su vez sobre este particular en: *Símbolo e interpretación*. Monte Ávila Editores. Caracas. 1981; y en *Teorías del símbolo*. Monte Ávila Editores. Caracas. 1981.

¹⁸ Los aspectos principales de la figuración alegórica en W. Benjamin los recoge Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona. 1987. Igualmente Jaime Xibillé en <<Postmodernidad y vanguardia, situación postmoderna del monumento y el ornamento>>, en *Con-Textos*, Revista de Semiótica literaria, N° 11. Abril de 1993. Universidad de Medellín. Medellín, pp. 47-96.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus ediciones. Madrid. 1990, pág. 155.

²⁰ *Ibid.*, pág. 168.

²¹ La 'contextualización' a la cual aludimos debe entenderse como la transformación de la obra literaria, antes deliberadamente simbólica, hacia referencias concretas como el marco de la historia, el presente de la escritura, el pasado vivido por el narrador y los personajes, etc.

es por la afirmación de los fenómenos mismos, antes que por su distanciamiento como formas simbólicas. La alegoría baudelairiana es, en este sentido, uno de los últimos capítulos afortunados de este recurso retórico estetizante, de ahí su efecto multiplicador de sentido en una realidad que se objetivaba en formas de vida como la mecanización, la prostitución, el mercado y el automatismo

Veamos, a manera de ejemplo, uno de los poemas que Benjamin resalta como los que “*encierran la más despiadada intención alegórica*”; se trata de: <<Le Cygne>> (<<El cisne>>), de *Les fleurs du mal*, donde el poeta emprende una dura crítica a la ciudad adelantando una evocación alegórica de París. Bajo la fórmula: “...*París se va...*”, se lee efectivamente entre líneas en <<El cisne>>:

*“El viejo París ya no está (la forma de una ciudad
Cambia más rápido, ¡ah!, que el corazón de un mortal). [...]”*²².

Pero no basta declarar en esta fina alegoría que “...*París se va...*”; en cualquier caso, es preciso agregar con qué fundamento se habla así de una ciudad tan deslumbrante como el París del siglo XIX; en otras palabras, enseñar lo que se está viendo de París:

*“No veo más que en espíritu todo ese campo de barracas,
Esa maraña de capiteles y de fustes,
Las hierbas, los grandes bloques corroídos por el aguas de los charcos,
Y, brillando en las baldosas, un baratillo confuso. [...]”*²³

La oposición que promueve la alegoría central de <<El cisne>> será entonces: el lujo vs. la pudrición; alegoría resaltada en la figura de un cisne maltrecho que deambula por las calles de la gran ciudad. Siguiendo al fastuoso animal que entra en contacto con el polvo y el lodo de las calles, la declaración rotunda del “...*París se va...*”, encuentra su realización y límite en otra declaración: “...*París cambia...*”, porque al mirar bajo este prisma estético de transformaciones

²² *Le vieux Paris nest plus (la forme dune ville change plus vite, hélas! Que le coeur d'un mortel). [...]*

BAUDELAIRE, Charles. <<Le Cygne>>, en *Oeuvres complètes*, I. Ed. cit. La traducción es nuestra.

²³ *Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
les herbes, les gros blocs verdis par leau des flaques,
et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus. [...]*

que es la alegoría, obviamente será el 'cambio' el gran testimonio de la modernidad, el efectivo ejecutante de las experiencias más crudas de la 'vida nueva'.

Finalmente Baudelaire, en palabras que anticiparán su lectura por parte de W. Benjamín, va a declarar en el mismo poema: "*Todo para mí deviene alegoría*".²⁴ Frase que nos permitirá reconocer la violencia que genera la pasión por el cambio, en otras palabras, la muerte de lo débil y la atracción que produce la 'representación del presente' a través de innumerables testimonios de la modernidad revelados por el poeta.

²⁴ Ibid. "*Tout pour moi devient allégorie*". Ibid.