

POESÍA Y FILOSOFÍA: LA LECTURA SOCIAL DE BAUDELAIRE EN WALTER BENJAMIN

Sergio Valverde

RESUMEN

Baudelaire como poeta de la destrucción de la vida moderna y de la abstracción social de la economía capitalista es lo que pretende ver este artículo a través de la lectura alegórica que Benjamin hizo del poeta francés hace ya más de 70 años. La recuperación de Baudelaire de la alegoría que había estado olvidada por más de 100 años viene exigida por condiciones objetivas: la abstracción de la vida social y la pérdida de un sentido unificante.

ABSTRACT

This article sees Charles Baudelaire as poet of the destruction of modern life and of society in the advanced capitalism through a revision of the work on Baudelaire by Benjamin 70 years ago. The unexpected use of allegories that Baudelaire did in his time was, according to Benjamin, the logical result of social life: its abstraction and lose of a unifying sense of community.

1. La crítica de la Modernidad en Benjamin a través de la poesía de Baudelaire

El modernismo estético, que comienza con Baudelaire, es la exposición desencantada de los mitos progresistas de la modernidad. Estos mitos, por ejemplo, consideraban el progreso como un hecho natural de las sociedades modernas y la riqueza y la competencia como las formas naturales de las relaciones individuales. El desencantamiento de la naturaleza en la estética de la segunda mitad del siglo XIX de Hegel en adelante se expresa en la poesía de Baudelaire como glorificación de la muerte y lo artificial. Para llevar a cabo esto, Baudelaire recurrió a la alegoría para personificar a la Muerte, al Tiempo, a la Belleza con el fin de tratar todos estos principios metafísicos de una manera arbitraria. Para Walter Benjamin (J 55a, 3), “Baudelaire no cayó en el abismo del mito que constantemente lo acompañó en su camino porque fue gracias al genio de la alegoría”. Baudelaire, para Benjamin, no fue un poeta ideológico que exaltaba su sociedad, sino que mediante su estilo exponía el desgarramiento de la vida cotidiana en una sociedad tan opulenta como París en los tiempos de Napoleón III.

Las reflexiones de Benjamin sobre Baudelaire pertenecen a un proyecto más amplio de su estudio sobre París que tenía como título *La Obra de los Pasajes*, donde Benjamin analizaba sociológicamente la vida cotidiana en París del siglo pasado desde los escritos de Marx sobre París hasta las revistas y los anuncios publicitarios de la época. Baudelaire adquirió la máxima importancia para Benjamin en cuanto exponente típico de una literatura de la industria. El apartado de esta obra que pertenece al estudio sobre Baudelaire salió publicada como

“Baudelaire, un poeta en la época del capitalismo avanzado” (Baudelaire: *Ein Dichter im die Zetalter des Hochkapitalismus*).

Este estudio enfoca, en primer lugar, “la decisiva importancia de la alegoría en *Les Fleurs du Mal*” y su “construcción de la interpretación alegórica”. En segundo lugar, “el aspecto formal de la interpretación alegórica”. Para Benjamin, la construcción estilística está determinada por los significados que el mundo objetivo ofrece. No es una decisión del autor su elección del estilo, sino que la experiencia social es la que lo determina. Así, para Benjamin, el uso de símbolos está determinado por épocas opulentas y la utilización de alegorías por épocas de decadencia porque esas figuras expresan mejor los contenidos específicos de cada época. Benjamin anotará en su obra sobre el drama barroco alemán: “Mientras que en el símbolo la destrucción es idealizada y el rostro transfigurado de la naturaleza es momentáneamente revelado en la luz de la redención, en la alegoría el observador es confrontado con la *facies hippocratica* de la historia, como paisaje petrificado, primordial. Todo lo que en la historia, desde el comienzo, ha tenido de prematuro, de sufriente y de malogrado, está expresado en una cara, o mejor, en un cráneo...” (Benjamín. *Origin of German Tragic Drama*: 166). Por último, Benjamin interpreta que en Baudelaire “la mercancía es considerada como objeto poético”. En este punto es donde, según Benjamin, la sociedad capitalista y el estilo alegórico de Baudelaire se conectan.

2. Poesía, alegoría y mercancía

Así como la mercancía oculta su valor de uso por su valor de cambio, así la alegoría oculta el verdadero significado del objeto al estar entregado a la voluntad incondicional del artista. En la alegoría, el objeto designado remite conscientemente a otra cosa, otro significado. La alegoría no trata de expresar la naturaleza de la cosa, sino en cuanto remita a su no-naturaleza, a su no-ser. En este sentido, la alegoría obliga a crear significados nuevos porque los ya dados son insuficientes. Por esto, el experimento a que está obligado el poeta no es un capricho de su parte, sino que el mundo objetivo así lo exige. Sin embargo, la poesía de Baudelaire va más lejos que ser una expresión reflejo de la vida social, como lo querría el realismo, sino que expresa la cosificación y el endurecimiento del mundo de la vida administrado por el capitalismo. En “Le Crépuscule du Soir”, Baudelaire nos habla acerca de los anocheceres en la ciudad donde el hombre se convierte en una bestia salvaje y La Prostitución sale a las calles:

Ved la encantada noche, amiga del criminal ; / viene como un cómplice, con andares de lobo ;
el cielo / se cierra lentamente como una gran alcoba / Y el hombre impaciente se transforma en
una bestia salvaje...

(Voici le soir charmant, ami du criminel; / Il vient comme un complice ; / à pas de loup ; le ciel/
Se ferme lentement comme une grande alcove, / Et l'homme impatient se change en bête fauve
[...]) (Baudelaire. « Crépusculo de la Tarde »: 129)

La restitución alegórica en Baudelaire corresponde con tres giros paradigmáticos del modernismo respecto de la estética romántica. En primer lugar, la renuncia a la idealidad de la naturaleza; en segundo lugar, el rechazo a la antítesis rousseauiana entre civilización y

naturaleza responsable del sentimentalismo y simbolismo romántico; y en tercer lugar, la renuncia a la correspondencia entre sujeto y naturaleza, a la experiencia sensible y suprasensible que determinará de modo decisivo la vuelta a la alegoría en Baudelaire. Con Baudelaire se da un desencantamiento estético de la naturaleza, una denuncia a cualquier referencia natural y un correspondiente desencantamiento del sujeto autónomo, idéntico a sí mismo. El tema de la alucinación de “la ebriedad del haschisch” en Baudelaire es ejemplo de este concepto de sujeto, que implica una pérdida de la autonomía subjetiva y da apertura a los poderes del inconsciente. Como apunta Jauss (146):

La justificación de la alegoría por Baudelaire está pues en conexión significativa con su concepción de una teoría sobrenatural de la poesía moderna. Recurre a la alegoría, ya degradada en su tiempo, especialmente la pintura, como la forma de poesía más original y natural, para convertirla en vehículo de la despersonalización poética. El punto en que coinciden el éxtasis del hachís y la experiencia del ensueño poético, es el esfuerzo de dejar tras de sí la individualidad propia, para conseguir otro estado, que Baudelaire explica conceptualmente como ‘multiplicación de la individualidad’...

La alegoría en Baudelaire da consistencia, según la interpretación de Benjamin, a la fantasmagoría de la mercancía. Tanto en Baudelaire como en los simbolistas posteriores hasta los surrealistas, el ensueño voluntario es el correlato estético del ensueño objetivo e ideológico de la sociedad de mercancías¹.

Los barrocos, maestros en la alegoría, despreciaban la naturaleza porque representaba la sensualidad de la materia. Era el demonio. Por eso todo el arte antiguo, para los barrocos medievales, eran expresiones demoníacas porque representaban la naturaleza desnuda. El precio que se pagó por esta devaluación fue una huida hacia la teología, en la cual la alegoría perdió toda su potencia crítica. Los temas alegóricos en el Barroco europeo como la muerte, la naturaleza marchita y los objetos inertes tenían la función de expresar la transitoriedad del mundo objetivo. Pero entonces, toda la transitoriedad del mundo se convirtió en alegoría del mundo verdadero. La elaboración metafísica de los dramas de Calderón tiene aquí su verdad: la vida es sueño, la vida eterna es el despertar. De esta manera, toda la expresión de la violencia en la alegoría del siglo XVII se vuelve en ideología de la teología ortodoxa de la época. Según Benjamin, *Origin of German Tragic Drama* (172), en el Barroco “la alegoría partió con las manos vacías”.

Para Benjamin, así como los barrocos confrontaban lo antiguo como naturaleza demoníaca y material, Baudelaire confronta lo nuevo de su sociedad como una naturaleza ya antigua. Trata de ver todo lo nuevo que produce la sociedad de consumo como una angustiante repetición de lo mismo. El entretenimiento de la nueva sociedad, el consumo, lo sume en un profundo hastío y un mortal aburrimiento. Esa es la razón de su melancolía ante lo nuevo. El poema “El Cisne” es la expresión de esta melancolía:

¡París cambia!, ¡pero nada en mi melancolía / Se ha movido! Nuevos palacios, andamios, bloques, /viejos barrios, todo para mí se torna alegórico, / y mis queridos recuerdos son más pesados que rocas...

([...] Paris change! mais rien dans ma melancholie/ N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs/ Vieux fauxbourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs...) (Baudelaire, “*El Cisne*”: 119)

A diferencia de los barrocos, la oposición de sociedad nueva y antigua naturaleza en Baudelaire se debe a razones sociales y no teológicas. La melancolía que le determina hace que, según Benjamin, contemple lo nuevo como lo antiguo. Y de esta manera, la visión alegórica no sucumbe ante la manifestación del capital ni ante la ideología del progreso: “Lo moderno —dice Benjamin respecto a Baudelaire— es un acento capital de su poesía. Con el ‘spleen’ hace pedazos el ideal” (Benjamín. *Iluminaciones II*: 184). El ideal, por supuesto, de la sociedad opulenta.

Para Baudelaire, como para los barrocos, lo objetivo está carente de sentido. Por eso la melancolía por el pasado es un vehículo para encontrar un sentido estético y ontológico a la realidad. La melancolía en la contemplación del paisaje destruido por la técnica marca en la estética el giro de la contemplación de la naturaleza a la creación estética a partir de la memoria. La melancolía es el tránsito del realismo al modernismo. Es la diferencia fundamental en la literatura francesa entre los escritores románticos y, por ejemplo, Marcel Proust. La alegoría utilizada por Baudelaire expresa el desencantamiento de la naturaleza industrial basada en el proceso de producción. Ya que Baudelaire no se interesaba en la naturaleza misma sino en la ciudad, su desencantamiento tenía que provenir del proceso de producción capitalista. El desinterés de Baudelaire por la primera naturaleza marca un giro fundamental en la estética de la modernidad y funda una estética de lo artificial de la cual saca implicaciones morales. Toda la naturaleza, para Baudelaire, está caída porque “participa del pecado original”. Esta visión que el poeta toma de Joseph de Maistre (1960: 465)² es fundamento de su concepción estética de lo sobrenatural y lo artificial: “La fe en el pecado original le hacía inmune contra la fe en el conocimiento de los hombres” (Benjamín: 55).

Esta glorificación de lo artificial está en absoluta oposición con la idolatría romántica por la naturaleza. La renuncia de la naturaleza prepara el ingreso de los contenidos estéticos en el orden social, en este caso, capitalista. Pero la crítica de Baudelaire a la naturaleza se transforma en una crítica al principio mismo de la naturaleza. Todo aquello que le suene a *ordo naturalis* es sospechoso. La naturaleza romántica como principio estético y potencia creadora se transforma en la nueva “naturaleza” del proceso capitalista de producción, en el cual sus objetos ya no son los paisajes campestres sino las mercancías: “Todo el Universo visible -escribe Baudelaire- no es nada más que una tienda de imágenes y signos.” Todo el Universo se vuelve una gran mercancía, vaciado de sentido, vuelto abstracto por la economía de los precios. El poema “Réve Parisien” es la glorificación irónica de la industria:

De este paisaje tan terrible,/ como jamás mortal ha visto, / la imagen aún esta mañana vaga y
lejana me encantó... /Babel de escaleras y arcadas, / era un palacio infinito, lleno de estanques
y cascadas / cayendo en el oro mate o bruñido... / Y sobre estas maravillas en movimiento volaba
(¡terrible novedad! / ¡todo para la vista, nada para el oído!) / un silencio que era eterno.

(De ce terrible paysage, / Tel que jamais mortel n'en vit / Ce matin encore l'image / Vague et
lointaine, me ravit / [...] Babel d'escaliers et d'arcades / C'était un palais infini / Plein de bas-
sins et de cascades / Tombant dans l'or mat ou bruni / [...] Et sur ces mouvantes merveilles /
Planait (terrible nouveauté / Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles!) Un silence d'éternité.
(Baudelaire, “*Sueño Parisino*”: 138-9)

La alegoría encuentra en esta desaparición del sentido su fondo social: “La devaluación del mundo de los objetos en la alegoría es cumplida en el mundo de los objetos mismos por la mercancía.” La fijación arbitraria de un sentido al objeto mediante el precio es el mecanismo semiológico del capitalismo, así como la alegoría es la asignación arbitraria de sentido en el terreno artístico. La mercancía es en el proceso objetivo de la sociedad como la alegoría en la esfera subjetiva del arte. La alegoría es el substrato material de esta objetividad. Así es como Benjamin, a través de Baudelaire, plantea la alucinación objetiva, el sueño social.

La devaluación del objeto devenido en mercancía con un precio arbitrario no es por sí misma evidente. Más bien, la mercancía, tal y como lo ve Marx, es algo con características naturales. “Con la etiqueta del precio —escribe Marx— la mercancía entra en el mercado... La mercancía ha llegado a ser una abstracción. Una vez que ha escapado de la mano de sus productores y se ha liberado de su particularidad real, ha cesado de ser un producto controlado por seres humanos. Ha tomado una ‘objetividad fantasmática’ y lleva su propia vida... Una mercancía —apunta Marx— parece a primera vista una cosa trivial. Su análisis muestra que es una cosa sorprendente, llena de sutilezas metafísicas y vestimentas teológicas”. Objetivamente, la mercancía es como la alegoría, pero oculta su arbitrariedad y se vuelve misteriosa, simbólica. Es símbolo y alegoría a la vez, porque mientras que posee la naturaleza mágica y oculta del primero, posee también la arbitrariedad de la segunda.

La mezcla de lírica simbólica y alegoría en la poesía de Baudelaire comparte expresivamente esta ambigüedad con la estructura de la mercancía. En esto la obra de Baudelaire se vuelve equívoca. Se puede leer simbólicamente la poesía de Baudelaire como una poesía sentimental e intimista, pero es que ya los mismos sentimientos se convierten en mercancías en Baudelaire. Son completamente falsos y artificiales. La negación del substrato material del trabajo social en la mercancía es paralela a la arbitrariedad con que el espíritu alegórico trata con sus materiales. De esta manera, ver la mercancía alegóricamente significa percibir su arbitrariedad. Marx escribe: “Si uno considera el concepto de valor, entonces el objeto real es visto solo como signo; no cuenta por sí mismo, sino por lo que vale.”(Benjamín. *Passagenwerk*: X3,6) La correspondencia con el paisaje natural con la que los románticos se inspiraban se vuelve en Baudelaire en correspondencia con el paisaje industrial. Si la correspondencia simbólica con la naturaleza suponía un sentido espiritual y trascendental para la inspiración estética, las correspondencias alegóricas con la ciudad de la poesía urbana de Baudelaire suponen un sentido arbitrario debido a los múltiples significados que el entorno sufre por la técnica. La ciudad supone más acontecimientos que paisajes porque la actividad económica hace lo que le dicta el mercado. La potencia creadora de la naturaleza es sustituida por las líneas de ensamble en las fábricas. La contemplación de la belleza natural desaparece y da paso a la exhibición de la mercancía en los estantes de las tiendas. El empresario como productor de mercancías sustituye a Dios como creador de la naturaleza y los “emblemas (barocos) regresan como mercancías”. Su significado arbitrario es el precio y en este momento la alegoría pasa a ser parte del espíritu objetivo. Al desaparecer la naturaleza como fuente de inspiración, al convertirse el mundo social en naturaleza extraña y endurecida, el poeta se alimenta de sus propios recuerdos que dan significados subjetivos a los objetos.

3. Alegoría y experiencia urbana

¿Por qué, si la alegoría es expresión propia de las épocas conflictivas y decadentes, Baudelaire, viviendo en París, la “capital del Siglo XIX”, manifiesta en su poesía pura destrucción? La alegoría aparece en la ausencia de un sentido, de un referente simbólico en la vida del cuerpo social en la época de la industria. Dicha crisis no viene determinada por la violencia de la guerra, como en el siglo XVII, sino por el proceso de producción capitalista mismo. En los dramaturgos barrocos del Siglo de Oro español, del teatro isabelino inglés, o los *Trauerspieler* alemanes la guerra, la conspiración y el asesinato son los que determinan su teatro de crueldad. En Baudelaire, en cambio, la novedad de las mercancías y la experiencia misma de lo nuevo en una sociedad urbana de consumo son los factores que constituyen una nueva manera de experiencia cotidiana que le permitirá al poeta constituir su propio concepto de belleza, “*transitoire, fugitif, contingent*”, a través de la expresión alegórica. “*Les Fleurs du Mal* —escribe Benjamin— es el primer libro que emplea en la lírica palabras de procedencia no sólo prosaica, sino urbana... Se crea así un vocabulario lírico en el que de pronto y sin preparación alguna aparece la alegoría”.

La experiencia urbana constituye, según Benjamin, una experiencia del choque. El choque es la manifestación psicológica de la complejidad y rapidez de la vida cotidiana en las sociedades industriales. La explosión demográfica, el anonimato de la vida industrial y la expansión acelerada de las ciudades desintegran la posibilidad de una experiencia significativa y serena. Por eso, en la gran cantidad de percepciones y amenazas que la vida industrial le depara al individuo, no podrá éste retener estéticamente todas las imágenes. Por eso, la literatura deja de ser canto a la naturaleza para convertirse en reminiscencia por un pasado indefinido. En este punto se unen la interioridad y la melancolía. Siguiendo a Freud, Benjamin habla de que la reminiscencia se constituye a partir de la defensa que la consciencia instituye ante la magnitud de los estímulos externos. El recuerdo, según la concepción freudiana, es la manifestación involuntaria de algo reprimido por la consciencia: “La consciencia surge en el lugar de la huella del recuerdo” (Freud):

Guardo más recuerdos que si tuviera mil años / Un mueble grande con cajones repleto de balances, / de versos, cartas de amor, sumarios y romances, / con espesos cabellos en recibos, / guarda menos secretos que mi triste cerebro.

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 des lourds cheveux roulés dans de quittances, / Cache moins de secrets que mon triste cerveau... (Baudelaire, “*Spleen*”: p. 103)

La experiencia del shock —político, urbano, económico— es el contexto de la obra alegórica de Baudelaire. Se sitúa en París de mediados del siglo XIX, del Segundo Imperio de Louis Bonaparte, “el rey burgués”. La obra de Baudelaire tiene como contexto los marginados de la sociedad francesa, los conspiradores socialistas y anarquistas, los intelectuales. El escritor se ve obligado a sobrevivir a partir de folletines en una ciudad cada vez más compleja y poblada. La sociedad comienza a tener una economía de consumo y la gente se desplaza del campo a la ciudad: “En el siglo XIX el número de ‘objeto vaciados de sentido’ aumenta en una

masa y un tiempo antes desconocido.” En las sociedades anteriores, la experiencia humana estaba constituida por los principios de continuidad y repetición que la hacían claramente predecible. En las sociedades modernas, los choques de la experiencia urbana rompen estos patrones familiares: “Es la experiencia inhospitalaria, deslumbradora de la época de la gran industria” (Benjamin).

En la estética romántica de los alemanes de principios del XIX, la creación artística está ligada a una especie de mandato moral. Por lo tanto, se da una cierta racionalidad en la producción estética al ser calificada como “reflexión” (Kant) o por “esfuerzo del concepto” (Hegel). En la estética urbana de Baudelaire, la creación estética viene determinada por la reminiscencia involuntaria y vivencial: “Cuanto más participe el shock en su momento en cada una de sus impresiones, cuanto más incansablemente planifique la consciencia en interés de la defensa frente a los estímulos, tanto mejor se realizará el concepto de vivencia” (Benjamin). La vivencia (*Erleben*) romántica se transforma en una vivencia inconsciente porque es el producto lógico de una consciencia amenazada por un mundo exterior amenazante. Esto es lo que Georg Simmel, al estudiar la sociedad moderna, llamaba “intensificación de la vida nerviosa”. De esto, para Benjamin, “apunta la pregunta estética de cómo puede fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del choque se ha convertido en norma” (Benjamin).

Las masas coinciden con la progresiva desintegración de la experiencia humana, de la cual saca Baudelaire, según Benjamin, su concepción de heroísmo: “El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica... Las resistencias que lo moderno opone al natural impulso productivo del hombre están en una mala relación para con sus fuerzas” (Benjamín). Esta desigualdad de las relaciones de fuerza hace que la consciencia se defiende ante lo moderno para constituir el recuerdo involuntario. Benjamin critica a Bergson porque rechazaba toda determinación histórica de la experiencia. Bergson no vió que, ante la magnitud moderna de estímulos, no se puede tomar una *vita contemplativa* ahistórica que abra la memoria. La memoria del recuerdo es la huella inconsciente que la consciencia ha desterrado por amenazante. Proust, en cambio, tiene razón porque historiza la función de la memoria que, solo inconscientemente, mediante el recuerdo, puede ser actualizada: “Proust habla de lo pobremente que durante muchos años se ha ofrecido a su memoria la ciudad de Combray, antes de que el sabor de la magdalena, sobre el que vuelve a menudo, le transportase a los viejos tiempos” De aquí, que una conexión azarosa abra la memoria de un evento pasado como también es azarosa la restitución de una experiencia continua en el contexto de lo moderno:

Según Proust, es cosa del azar que cada uno cobre imagen de sí mismo, que pueda adueñarse de su experiencia. Y en modo alguno resulta evidente que en tal asunto se dependa del azar. Las aspiraciones interiores del hombre no tienen por naturaleza un carácter privado tan irremediable. Sólo lo adquieren después de que disminuyen las probabilidades de que las exteriores sean incorporadas a su experiencia (Benjamin).

La alegoría es la expresión poética de la experiencia urbana de Baudelaire. Viene determinada por dos factores: por la amenaza del choque que instituye la reminiscencia y por la arbitrariedad del mundo de las mercancías. La experiencia del choque es el manto vivencial de la estética alegórica que se debe al advenimiento de las grandes ciudades; la estructura ambigua de la mercancía, su contraparte sociológica. La expresión alegórica es el resultado característico

del modernismo estético de Baudelaire, que combina violencia y melancolía: “El ingenio de Baudelaire, que se alimenta de la melancolía, es alegórico. En Baudelaire, París se hace por vez primera tema de poesía lírica. Esa poesía no es un arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado”. El origen de la experiencia del choque está íntimamente ligado al advenimiento de la sociedad de masas:

En su dedicatoria de la serie al redactor jefe de La Presse, Arsène Houssaye, (Baudelaire) dice: ‘¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, suficientemente ágil y lo bastante bronca para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la consciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo de la frecuentación de las ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones’. Este pasaje facilita una formulación doble. Por un lado instruye acerca del contexto íntimo que se da en Baudelaire entre la figura del shock y el contacto con las masas de la gran ciudad. Pero además informa sobre qué debemos entender propiamente por tales masas. No se trata de ninguna clase, de ningún colectivo, cualquiera que sea su estructura. No se trata de otra cosa sino de la amorfa multitud de los transeúntes del público de la calle (Benjamín).

Las masas, para Benjamin, son siempre el fondo de la poesía de Baudelaire, aún cuando nunca las cite: “La masa es tan intrínseca en Baudelaire que en vano buscamos en él su descripción. Tanto en “Les Fleurs du Mal” como en “Spleen de Paris” buscaremos en vano correspondencias con las pinturas de la ciudad en las que Victor Hugo era maestro. Baudelaire no describe ni a los habitantes de la ciudad... Las masas eran el velo agitado a través del cual veía Baudelaire París” (Benjamin).

El halo de significación, el aura que rodeaba las relaciones sociales y las cosas, el intercambio simbólico quedan aniquilados en este contexto: “Baudelaire señaló el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del choque” (Benjamin). Esta experiencia desintegrada, producto del shock, es la base para nuevas asignaciones y reinenciones de sentido a la manera alegórica. La huella del inconsciente, producto de la defensa psíquica, instituye una diferencia entre representación y realidad. Lo que es recordado no está en la vida consciente (representativa) ni la representación en lo recordado. No existe la coincidencia entre representación y sentido. Lo que queda es la asignación arbitraria de sentido a las diferentes representaciones. En la asignación arbitraria de sentido se revela el carácter azaroso del tiempo moderno, el *hasard objectif* de Aragon. El sentido es construido experimentalmente según la improvisación de la vida moderna.

Benjamin encuentra la analogía estructural de la experiencia del choque en el proceso de producción mismo, como en las nuevas técnicas de reproducción: “La técnica ha sometido al sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja” (Benjamin). Así como el aura y la significación del trabajo creativo se pierden en el empleo capitalista; las nuevas técnicas de reproducción artística encuentran en la destrucción de lo simbólico en el arte nuevas formas de recepción que no son culturales, sino exhibitivas:

Con los diversos métodos de reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, fue

en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística, y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística —la que nos es consciente— se destaca como la que más tarde se reconozca en cuanto accesorio” (Benjamin).

El trabajo capitalista “se hace impermeable a la experiencia”, es decir, a una experiencia rica en contenidos. Las nuevas formas de reproducción artísticas (fotografía, visiones panorámicas) se acercan más a las masas que a los *lieux sacrés* de los museos. Esta pérdida de sentido es ambivalente. Se pierde el halo de significación simbólica que naturalizaba las relaciones pero al mismo tiempo ayuda a politizar, secularizar, la experiencia histórica. Sin embargo, esta ambivalencia demuestra un fundamento objetivo porque el capitalismo no ha llevado la destrucción de lo simbólico en todas sus consecuencias. Las relaciones sociales son desidealizadas, pero al mismo tiempo se vuelve a idealizar el intercambio mercantil como la nueva fuente de significación social. La ambigüedad de la mercancía evidencia la destrucción a medias que de lo simbólico y religioso hace el capitalismo. Marx se equivocó, en el *Manifiesto Comunista*, al ver en la edad burguesa la destrucción completa de las relaciones encantadas.

4. *Spleen* y naturaleza

La resistencia de Baudelaire a volver a un estado de relaciones simbólicas mediante una vuelta a la naturaleza equivale a la resistencia a todo mito y a la falsa actitud de ser un naturalista en un contexto industrial. En la estética, la poesía de Baudelaire expresa una crítica inmanente de la vida social del capitalismo; así como en la filosofía y la economía, Marx hiciera exactamente lo mismo a partir del análisis de la mercancía y de las relaciones sociales de trabajo. Por esto, la melancolía de Baudelaire no es a partir de un regreso ni de una falsa reconciliación con la naturaleza sino que su melancolía es expresión de un tiempo nihilista, no histórico, en el que la experiencia “expone la vivencia en su desnudez”: “El melancólico ve con terror que la tierra recae en un estado meramente natural. No exhala ningún hábito de prehistoria. Ningún aura”. En la melancolía está la diferencia fundamental entre las correspondencias de Baudelaire con las correspondencias simbólicas de los románticos. Las correspondencias estéticas son la relación entre el estado interior del poeta con el estado exterior de la naturaleza. Así, en la literatura de Goethe y el *Sturm und Drang* alemán, los paisajes naturales adquirirían formas como tempestades, calma o lluvia para designar más el estado anímico del protagonista o del poeta que describir el paisaje objetivo. Baudelaire, que admiraba a Goethe, usaba esta misma técnica pero en un contexto totalmente diferente. Sus descripciones sobre la “horrible judía” en el poema *Le Vampire* o de la prostituta y las viejas son expresiones de ese *spleen* con que Baudelaire se sentía en la ciudad.

El *spleen*, el ahogo, el hastío, hace imposible una lectura simbólica y romántica de Baudelaire. La modalidad alegórica de las correspondencias reside precisamente en la reminiscencia de un pasado muy lejano que no puede ser de ninguna manera restituido en el presente y consolar la melancolía y la tristeza. Las correspondencias románticas, al contrario, encuentran en la contemplación de la naturaleza el sentido que restituye la vivencia: “Las correspondencias son las fechas de la reminiscencia. No son fechas históricas, sino fechas de la prehistoria. No

hay correspondencias simultáneas... Lo pasado murmura en las correspondencias; y la experiencia canónica de éstas tiene su sitio en una vida anterior” (Benjamin).

El *spleen* revela la melancolía por una edad perdida llena de sentido, no ubicable en el tiempo, y al mismo tiempo, revela el fracaso que significa la pretensión simbólica del mundo actual. Las correspondencias de Baudelaire intentan, según Benjamin, un establecimiento “de una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis”. En la búsqueda de un pasado inmemorial, la experiencia humana quiere encontrar un sentido utópico. Sin embargo, una búsqueda semejante no es posible sino en el ámbito de lo cultural y mítico. La melancolía por un pasado determinado restituye el mito tal y como los románticos alemanes hicieron en su vuelta a Grecia o a las tradiciones mitológicas de los germanos. Al ser la melancolía de Baudelaire indeterminada, también es prehistórica. Para Benjamin, Baudelaire busca restablecer una relación animista, mimética con la naturaleza, a pesar de su crítica a la naturaleza en la poesía:

La Naturaleza es un templo de pilares vivientes / que dejan salir algunas veces confusas palabras / el hombre la atraviesa a través de bosques de símbolos / que le contemplan con miradas familiares... / Amo el recuerdo de esas edades desnudas / en que Febo gozaba dorando las estatuas. / Entonces el hombre y la mujer en toda agilidad gozaban sin mentiras ni ansiedad / y con el cielo amoroso acariciándoles la espalda, / ejercitaban la salud de su noble maquinaria...

(La Nature est un temple où de vivant piliers/ Laisser parfois sortir de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers... J'aime les souvenirs de ces époques nues, / Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues. / Ainsi l'homme et la femme en leur agilité / Jouissaient sans mesonge et sans anxiété, / Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine / Exerçaient la santé de leur noble machine....) (Baudelaire, “*Correspondencias*”: 30)

La lectura utópica de Benjamin ve en la vuelta a una relación con la naturaleza no una restitución de un mundo prehistórico donde la Humanidad estaría otra vez a la merced de lo natural y de sus leyes rígidas sino el restablecimiento de una unidad entre los signos de la naturaleza y el lenguaje del hombre que solo la poética puede cumplir mediante las correspondencias.

Notas

1. Benjamin trata de articular, como veremos más adelante, una experiencia válida más allá de lo aurático y simbólico en su ensayo sobre la obra de arte.
2. Ver Joseph de Maistre 1960: “Ailleurs, il (Cicerón) dit expressément -que la nature nous a traités en maître plutôt qu'en mère; et que l'esprit divin qui est en nous est comme étouffé par le penchant qu'elle nous a donné pour tous les vices...”

Bibliografía

Benjamin, W. *Passagen-Werk*, (J 55a, 3). *Origin of German Tragic Drama*.

Iluminaciones II: Poesía y Capitalismo.

La París del Segundo Imperio de Baudelaire.

War and Reflection.

1982. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Jauss, Hans-Robert. “El recurso de Baudelaire a la alegoría”. En *Origin of German Tragic Drama* p.146.

Joseph de Maistre. 1960. *Les Soirées de Saint-Petersbourg*. Paris.

Marx, Karl. *El Capital*.

Manuscritos Filosófico-Políticos. Madrid: Alianza Editorial.

Freud, S. Jenseits von Lustprinzip. Cit. por Benjamin en “*Sobre algunos motivos en Baudelaire*”: p.129.