



24
205

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**LA IDEA DE MODERNIDAD EN CHARLES
BAUDELAIRE Y WALTER BENJAMIN.**

**T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA
P R E S E N T A
OLGA ODGERS ORTIZ**

MEXICO, D. F.

1993

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

I. INTRODUCCION	1
II. BAUDELAIRE	8
1. PERFIL DEL POETA.	8
-Infancia. -Paris se Transforma. -El Poeta Maldito.	
2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE SU OBRA.	26
-Melancolía y Spleen: signos fatales. -Alegorías y Correspondencias. La Tentación del Abismo. -Contrastes y Fragmentación. -Drogas y Subconsciente: Surrealismo.	
3. ALGUNOS SIGNOS DEL UNIVERSO BAUDELERIANO.	47
-El Sol y la Noche. -Multitud y Soledad: Encuentro con Poe. -La Muerte. -El Cielo y el Infierno.	
4. LO MODERNO.	64
-La Modernidad. -El Arte Moderno. -El Héroe. -El Progreso: Carrera hacia la Nada.	
5. ÚLTIMAS PALABRAS.	83

III. WALTER BENJAMIN.	86
1. UN CONTEXTO CULPABLE.	86
2. DIVERSIDAD DE FUENTES.	91
-Mística, Marxismo y Teoría Crítica. -Otras Influencias. Platón. Kant.	
3. ELEMENTOS EN LA FORMACIÓN DE UN ESTILO.	103
-La Interrupción del Discurso.-Importancia del Detalle. -Superposición de Disímiles. Surrealismo. -Alegorías y Melancolía.	
4. TEMAS Y OBSESIONES.	119
-Auras. -Lenguaje. -Saturnismo. -El Arte. -Baudelaire por Benjamin.	
5. EL PROGRESO.	138
-Relación Aurática de la Modernidad. -Perspectivas. -El Suicidio.	
IV. CONCLUSIONES.	155
V. BIBLIOGRAFIA.	147

INTRODUCCION

I

En toda comunidad humana, desde que el hombre es hombre, han existido diversas actividades que podríamos definir como artísticas. Es difícil precisar por qué el hombre necesita del arte, incluso es difícil delimitar lo que podría ser considerado como tal. Sin embargo el ser humano nunca ha renunciado a reivindicarse como artista, ni a dejar para la posteridad una imagen de sí mismo impresa en la producción artística de su tiempo.

La llamada Sociología de la Cultura tendría como uno de sus objetivos fundamentales la búsqueda de respuestas a los enigmas que surgen de la relación hombre-arte.

Habría que preguntarse por qué el hombre necesita del arte, qué es lo que expresa por este medio, qué es lo que podemos conocer a través del estudio de la producción artística, e incluso deberíamos preguntarnos si es que acaso podemos aproximarnos a una explicación más o menos general de lo que es el arte en las sociedades humanas, el papel que desempeña, la razón de su existencia.

En cuanto a la dimensión histórica de la creación artística, podríamos intentar discernir qué es aquello que una sociedad del pasado nos dice a través de su creación específica. Qué es aquello que sólo podemos conocer a través de la interrelación que se produce con los hombres de otro tiempo por medio de su legado artístico.

Por otra parte, todo sociólogo comparte con el artista un mismo punto de partida. Las sociedades humanas son la materia prima en el quehacer de ambos, se trata de una misma realidad que es percibida y analizada por distintos medios. Podríamos preguntarnos qué es aquello que el artista percibe y expresa de determinada sociedad, y qué es lo que se percibe desde el punto de vista sociológico. Posiblemente encontremos posiciones complementarias.

II

En esta investigación se ha intentado dar un pequeño paso en ese sentido. Tratar de conocer la forma como un artista y un sociólogo han percibido un mismo elemento. Encontrar los puntos de los que parte el artista, su forma de analizarlos y expresarlos, y confrontarlos con el enfoque sociológico.

Se ha buscado un tema que conjunte algunas de las preocupaciones centrales de artistas y teóricos de determinado periodo histórico.

El tema de la modernidad ha sido elegido por obedecer a tales características y debido a la importancia que reviste en el contexto actual. Hoy en día, para poder avanzar en la comprensión del llamado "postmodernismo" es imprescindible hacer una revisión de la modernidad misma, desde sus orígenes hasta el momento actual.

Walter Benjamin consideraba que el pasado no era un punto fijo sino un ángulo dialéctico que se define a partir de un presente siempre cambiante. Esto significaría que el estudio de la modernidad y sus orígenes, en este momento específico, implica nuevos enfoques y nuevos elementos que deben ser revisados.

Al volver la atención hacia los orígenes de la modernidad, dentro del contexto artístico, encontramos la figura de Charles Baudelaire, aquel poeta visionario que percibió, antes que nadie, la llegada de la llamada Modernidad. Más aún, a él se debe, en gran medida, la generalización del término "modernidad". Marshal Berman señala "Si tuviéramos que nombrar a un primer modernista, ciertamente éste sería Baudelaire"¹

¹BERMAN, M. Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire op. cit. p. 130

Baudelaire dedicó su vida y su obra a descubrir y practicar aquellos principios que hacían, según su idea de modernidad, al hombre moderno. Es por ello que hemos centrado en él y en el París del siglo XIX el estudio de los orígenes de lo moderno.

Por otra parte, en la búsqueda de la dimensión sociológica en relación con Baudelaire, hemos optado por Walter Benjamin. Las razones son varias y de diversa índole. Una de ellas es el interés de Benjamin por el estudio del París del siglo XIX, y más aún, su interés específico por Baudelaire y el estudio de sus obras. En la obra de Benjamin también la idea del Progreso es un punto importante, así como el análisis de la función de la obra de arte y su transformación en el proceso de "modernización".

Así pues, el campo de trabajo queda delimitado, por una parte, por la idea del origen de la modernidad, por otra, por la relación Baudelaire-Benjamin, y por el marco Espacio-Tiempo que ambos implican.

Tenemos entonces un mismo fenómeno (el surgimiento de la modernidad) estudiado desde un mismo punto geográfico y temporal (El París del siglo XIX), pero desde distintas perspectivas (artista-teórico). Sin embargo es importante señalar una diferencia importante en lo referente a la dimensión temporal: Baudelaire percibe solamente el inicio del proceso de "modernización", en tanto Benjamin comienza su estudio del proceso con una mirada retrospectiva.

Desde un punto de vista más general, podemos considerar que hay tres momentos fundamentales implicados en este acercamiento a lo moderno: el primero, como se señaló, corresponde al París del siglo XIX (concretamente al París del Segundo Imperio), en un segundo nivel hay que señalar el punto en el que Benjamin se sitúa al iniciar su estudio retrospectivo (la Europa de entreguerras y el inicio de la Segunda Guerra), y finalmente el presente, desde donde parte la reflexión acerca del pasado.

III

Como primera etapa del proceso se recurrió a la bibliografía que pudiera ubicar de manera general el contexto histórico-artístico en el que viven tanto Baudelaire como Benjamin. En seguida se inició la revisión de las obras de ambos autores. Una vez habiendo llegado ha este punto comenzaron a surgir importantes elementos comunes, mismos que fueron seleccionados a manera de puentes entre la obra de uno y otro autor.

En función de los elementos que se seleccionaron, fue elaborado un "perfil" de cada uno de ellos, intentando rescatar además de las características fundamentales de ambos, los elementos que pudieran ayudar a construir una idea de modernidad en cada caso.

Se procuró encontrar y definir las características que cada uno asigna a la modernidad, ubicar los puntos en los que centran su análisis, y confrontarlos. A partir de ese momento podríamos intentar definir hasta qué punto las similitudes y diferencias pueden ser asociadas a una diferencia en el enfoque, es decir, a la diferencia de percepción entre el artista y el sociólogo.

Podemos considerar, entonces, que este trabajo es el producto de la reflexión constante en torno a los puntos que unen el París del siglo XIX con la Europa de entreguerras, el nexo entre Baudelaire y Benjamin, entre el crítico y el poeta.

Con el desarrollo de la investigación se ha evidenciado que los lazos que nos unen con el pasado son muchos y muy diversos. Queremos destacar algunos de ellos para delimitar un posible camino en la búsqueda de respuestas (o cuando menos de nuevas preguntas) en torno a la incertidumbre de un porvenir "postmoderno".

Baudelaire y Benjamin son autores ineludibles para la comprensión de la modernidad contemporánea: el primero para pensar el arte y la poética moderna pero también al hombre y al artista de la modernidad temprana.

Benjamin se encontrará ya con los signos de una modernidad en crisis, de una modernidad cuyo carácter destructivo se evidencia ya en las decisiones y las consecuencias.

Para bien y para mal, Baudelaire y Benjamin son imprescindibles para entender nuestro tiempo, que es su tiempo, aunque en agotamiento, pero sin morir aún.

A la manera de los discursos de Benjamin, este ensayo quedará, inevitablemente, interrumpido. No hay ni habrá respuestas definitivas en la disertación sobre el porvenir.

Ahora más que nunca es preciso volver hacia el pasado para comprender el presente. Este trabajo es resultado de esa intención.

II. BAUDELAIRE

1. EL PERFIL DEL POETA

Como poeta y como crítico, Baudelaire siempre fue un creador profundamente moderno. Moderno en cuanto a los temas y al lenguaje que elegía, pero también respecto a su forma de ver la vida y de vivirla.

En su obra luchó por rescatar al mal: la maldad como fuente de belleza, como origen de pasiones profundamente humanas, como parte de nuestra vida cotidiana.

La flor del mal es, por ello, la creación más exquisita. En ella se encuentran en armonía los extremos, es la esencia de la integridad perdida.

La flor del mal nos obliga a reconocer todo lo que hay de verdad y de belleza en aquellas partes de la vida que hemos marginado. Al tornarlas tema poético, la intención no es regodearse en la miseria humana, sino redimirla.

Como artista busca desesperadamente conciliar al hombre con sus vicios y sus desdichas para devolverle así, además de la integridad, su carácter heroico. Esa es la tarea que, desde sus primeras obras, se ha impuesto.

La vida cotidiana, entonces, cobra un valor fundamental. La vida plena, pródiga en detalles, colmada de trivialidades, pero insustituible, precisamente, por su calidad de presente.

Puesto que lo presente no puede ser aprobado o rechazado, no queda mas alternativa que sumergirse en él. Esa es la propuesta: sumergirse a conciencia, sin discriminaciones y sin engaños en todo lo cotidiano.

Es por ello que el verdadero arte no puede ser sino el que parte de lo habitual, de la realidad más pura. Para él sólo lo que parte de lo presente es verdaderamente moderno, y sólo lo que es auténticamente moderno merece devenir antigüedad.

El origen de la modernidad, con frecuencia, es fechado en la época de Baudelaire. Habermas señala: "Quien data el origen de la 'Modernidad' hacia 1850, como lo hace Adorno, la considera con los ojos de Baudelaire"². Así pues, se considera a Baudelaire como el primer poeta moderno, parteaguas de la literatura y rostro de una época en que la humanidad toma un nuevo rumbo.

Posiblemente es por ello que el sentimiento de soledad en él es tan profundo. No comparte la visión del mundo de sus contemporáneos, y está aún muy lejos de las generaciones que contemplarán el mismo mundo que él, con horror, intuye.

²HABERMAS, J. Ensayos Políticos op. cit. p. 266

Busca el modo de ver, vivir e imaginar su modernidad como único medio para alcanzar una vida verdaderamente heroica. Es por esto que la idea de modernidad tiene un peso fundamental en toda su producción, tanto poética como crítica.

El afán baudeleriano por reintegrar los polos opuestos va más allá de la búsqueda de belleza en la maldad. Busca también integrar lo permitido con lo negado, lo viejo con lo nuevo, lo anhelado con lo temido. Busca desesperadamente un puente capaz de liberarlo de su desamparo.

Para lograr la reintegración de opuestos, comienza con su propio instrumento de trabajo: el lenguaje.

En su obra poética emplea simultáneamente el francés culto de la época y el argot parisino, integrando así los extremos opuestos del lenguaje de su tiempo.

Por otra parte, la constante fluctuación entre poesía y prosa durante el periodo de juventud se resuelve en la madurez con la búsqueda de lo que denominó la "Prosa poética".

La superposición de elementos tradicionalmente opuestos (o cuando menos inconexos) será una característica constante en sus escritos, particularmente en su obra madura.

Dicha superposición, por otra parte, tiene su origen en la búsqueda de los "demonios interiores", de la explotación sin prejuicios ni concesiones de aquello que más tarde habría de ser llamado *subconsciente*.

Para él, el subconciente tiene un valor tal que considera que existe una similitud entre el genio y la infancia encontrada a voluntad: el genio es aquel que logra conjuntar la sensibilidad e ingenuidad de percepción de la infancia, con el dominio técnico que aporta las herramientas de análisis y expresión.

INFANCIA

"Le poète sait bien qu'il est, dans
une large mesure, l'artisan de son
propre malheur"³

Existen diversas interpretaciones acerca de la relación entre la vida y la obra de Baudelaire. Posiblemente la que sostiene Jean-Paul Sartre⁴ sea la más conocida.

Sartre parte del principio de que la vida "trágica" del poeta fue, en gran medida, producto de su voluntad. Según esta interpretación, busca desde la infancia la angustia y la soledad que habrían de marcar su vida.

Como punto esencial, considera la muerte del padre del poeta. Este suceso lo lleva a identificarse de forma "primitiva y mística" con su madre, quien simbolizará la protección y la felicidad de la infancia.

Ella constituirá para él la seguridad de un santuario. Por ello, el segundo matrimonio de su madre significa para él la expulsión, la Caída, es "lanzado sin transición a la existencia personal", abandonado a su individualidad.

³GALAND, René. Op. cit. p.46

El poeta bien sabe que él es, en gran medida, el artesano de su propia desgracia.

⁴SARTRE. J.P. Baudelaire, op. cit.

A partir de este momento crea una imagen de sí mismo donde el aislamiento y la soledad son ingredientes esenciales. No puede evitar la soledad, pero tampoco lo intenta. Por el contrario: se lanza a fondo, corre hacia su destino y "reivindica su soledad para que por lo menos le viniera de sí mismo."⁵

Posteriormente, en su vida adulta, intenta verse a sí mismo como si fuera otro, trata de ver su imagen exterior. Para Sartre, la vida del poeta no es sino la historia de ese fracaso.

Escribió poemas buscando recrear en ellos una imagen de sí mismo, externa a su persona; pero eso nunca lo dejó satisfecho, pues deseaba ante todo encontrar su alteridad en la vida cotidiana.

El Dandismo corresponde también a esta intención: "ser para sí mismo objeto, adornarse, arreglarse como un brazo de mar para poder adueñarse del objeto, contemplarlo largamente y fundirse con él. Se trata de un ceremonial, de un culto del yo, en el que se declara sacerdote y víctima."⁶

Entiende que en un mundo donde todo está comprometido con el bien, la elección del mal es un acto de libertad. Por ello cuando la poesía (acto puro de creación humana) elige al mal como objeto, surge la verdadera flor del mal.

⁵Ibidem p. 13

⁶Ibidem p. 89

Al optar por el mal también eligió sentirse culpable. En él parece ser que el remordimiento precede a la falta, pues "en un crimen del cual su autor no se arrepiente ya no es un crimen, sino a lo sumo una desgracia."⁷

Busca conscientemente el remordimiento, anhela sentirse verdugo para complementar su sentimiento de mártir. En los Diarios Intimos señala: "Comprendo que se deserte de una causa para saber qué se experimenta sirviendo a otra. Quizás fuera dulce ser víctima y verdugo alternativamente."⁸

Por otra parte, considera que el hombre sufre porque está insatisfecho, y la desdicha siempre será una característica del hombre moderno. "No hay solución y no la busca: simplemente se embriaga con la certeza de que vale más que este mundo puesto que está descontento con él."⁹

Su única novela, La Fanfarlo, es en gran medida un resumen autobiográfico, un relato de la evolución psicológica del poeta desde su salida del liceo. Hay cierta identidad entre las ideas del héroe de la novela (Samuel Cramer), además de una similitud en el tipo de vida de ambos.

⁷Ibidem p. 55

⁸BAUDELAIRE. Diarios Intimos, op. cit. p.43

⁹SARTRE, J.P. op. cit. p. 65

El héroe es "le plus égoïste, le plus sensuel, le plus gourmand"¹⁰, adora los muebles viejos, las ropas elegantes, la pintura moderna. Las representaciones artísticas tienen un lugar importante en su vida.

A los 25 años el joven héroe a perdido las ilusiones en la "Jeune-France": a vivido intensamente, ha leído muchos libros y se encuentra totalmente desorientado. El amor es la esperanza que se ha visto mas cruelmente deshecha "Tout amour fait toujours une mauvaise fin"¹¹

De este cuadro surge uno de los elementos que habran de repetirse en sus obras: el tedio, la absoluta falta de interés por la vida, el Spleen.

El hombre moderno padece de un aburrimiento crónico, sin embargo hay que entender dicho taedium vitae en términos de desesperanza, se trata ante todo de una profunda melancolía.

De hecho, en La Fanfarlo, este extraño libertino no ha podido encontrar una satisfacción completa, ni siquiera en el placer artístico. Se encuentra tan cerca del materialismo absoluto como del idealismo absoluto pues pese a todo aún cree en lo imposible.

¹⁰"el más egoísta, el más sensual, el más glotón"

¹¹"Todo amor termina siempre en una desgracia"

Independientemente de que se acepte o no la interpretación de Sartre, es importante señalar que la soledad y el Spleen serán signos constantes en la vida y la obra del poeta, quien constantemente habrá de deslizarse entre la actitud de víctima y el deseo de verse a si mismo como verdugo.

La relación que establece con su medio siempre será conflictiva, en gran medida como resultado de sus actos. De aquí partirá el mito del Poeta Maldito, mismo que será desarrollado algunos años mas tarde por Rimbaud y Verlaine. Nunca podremos saber con exactitud hasta que punto él mismo forjó esta imagen a conciencia. Lo cierto es que el resentimiento que sentía hacia los hombres de su tiempo fué una constante.

En los Diarios Intimos señala:

"Las Naciones -como las familias- tienen grandes
hombres a pesar suyo. También hacen todo lo
posible para no tenerlos"¹²

¹²BAUDELAIRE. Diarios Intimos op. cit. p. 20

PARIS SE TRANSFORMA

Baudelaire nació en París en 1821 y murió en esta misma ciudad en 1867. Durante este periodo Europa entera cambió su fisonomía.

Desde los últimos años del siglo XVIII y al comienzo del XIX comienza a conformarse lo que conoceremos como la Europa moderna. Dicho proceso, lejos de ser continuo y uniforme, se caracterizó por una serie de revoluciones y cambios más o menos dramáticos. "A través de una serie de rupturas, una Europa moderna se fue desprendiendo de un orden antiguo, cuyos elementos databan de la Edad Media, y a veces de la Antigüedad o de la Prehistoria"¹³.

Dentro de este periodo es importante señalar algunos momentos específicos cuyas consecuencias se extendieron rápidamente en el tiempo y en el espacio. Se trata de la revolución tecnológica y económica de Inglaterra, y de la revolución política y social en Francia.

En el caso de la revolución tecnológica, resulta evidente la irrupción de nuevos mecanismos tanto en la producción como en la distribución, mismos que conllevarán una transformación violenta de las relaciones en el ámbito social, es decir, se trata de la transformación violenta de la estructura existente por una estructura "moderna".

¹³BERGERON op. cit. p. 2

En el caso francés, la Revolución significa un punto central en cuanto al surgimiento de un nuevo concepto de sociedad, de una transformación que el Iluminismo llevará a todos los ámbitos de la vida humana.

Sin embargo es importante señalar que la revolución se sitúa como un primer punto de un proceso más general. Habría que señalar, en la misma línea pero temporalmente más adelante, la revolución del 48 y la Comuna de París. Estos tres puntos trazan entonces el camino que lleva desde el surgimiento del Iluminismo al ascenso de la burguesía al poder, y de ahí al surgimiento y caída del poder popular de la Comuna.

Si bien cada uno de ellos reviste características específicas fundamentales, en conjunto constituyen los momentos esenciales en la conformación de una "Francia moderna".

"La Revolución francesa, las guerras prolongadas y la expansión territorial o política que de aquellas se derivaron determinaron la aparición de un nacionalismo moderno".¹⁴

Baudelaire vive inmerso en éste proceso, nace cuando los cambios violentos ya han comenzado, y muere cuatro años antes del surgimiento de la Comuna.

¹⁴Ibidem p.6

"Los años comprendidos entre 1789 y 1848 constituyen indudablemente el marco cronológico donde se desarrollan en Europa las consecuencias de la revolución francesa .(...) La Francia revolucionaria e imperial ofrece ante todo la imagen de un pueblo que se ha constituido como nación al abatir el feudalismo".¹⁵

En términos generales podemos considerar que Baudelaire presenció el surgimiento de la vida moderna en sus mas diversos aspectos. Como parisino, además, le correspondió presenciar la transformación casi absoluta de la urbe.

De hecho el aspecto actual de Paris se debe básicamente a la reestructuración llevada a cabo durante el Segundo Imperio. Dicha reestructuración fue dirigida por el Prefecto de Paris: el barón Georges-Eugène Haussman, a partir de 1859. Casi toda la antigua ciudad medieval, con sus calles estrechas y retorcidas, fue derribada.

Obedeciendo a razones políticas evidentes, se planearon bulevares que "(...) permitirían que el tráfico circulara por el centro de la ciudad, pasando directamente de un extremo a otro (...) estimularían una enorme expansión del comercio local a todos los niveles, contribuyendo así a sufragar los costes municipales de la demolición, las indemnizaciones y la construcción. Apaciguarían a las masas dando empleo a miles de trabajadores -en ciertos momentos hasta la cuarta parte de la mano de obra de la

¹⁵Ibidem p. 5

ciudad- en obras públicas a largo plazo, que a su vez generarían miles de nuevos puestos de trabajo en el sector privado. Finalmente crearían corredores anchos y largos por los que las tropas y la artillería podrían desplazarse efectivamente contra las futuras barricadas e insurrecciones populares"¹⁶

Fueron creadas las principales arterias de la metrópoli en forma de círculos concéntricos y avenidas rectas, transversales, que unían los extremos de la urbe. Se tendieron nuevos puentes sobre el Sena mientras que el Louvre y la Opera fueron terminados.

Como parisino del siglo XIX, Baudelaire vive fascinado la transformación de la gran urbe. Pero hay que aclarar que su fascinación es ante todo sorpresa y deslumbramiento. Admira la nueva belleza que se va creando, pero no ignora la contraparte que esta implica en la vida de sus habitantes. "Mientras Baudelaire trabaja en París, las obras de modernización proseguían a su alrededor, sobre su cabeza y bajo sus pies (...) Baudelaire nos muestra algo que ningún otro escritor ve tan bien: como la modernización de la ciudad inspira e impone a la vez la modernización de las almas de los ciudadanos"¹⁷

Ama y odia a su ciudad, y la historia de su vida estará marcada por sus romances y sus traiciones. Así, la ciudad misma se descubre como una auténtica flor del mal.

¹⁶Ibidem p. 150

¹⁷BERMAN, M. op cit. p. 146

Considera que, si hay un personaje que encarne la modernidad como ninguno otro, ese es el peatón que intenta sobrevivir diariamente transitando por las calles en ebullición de una realidad que cambia sin cesar.

Con el crecimiento de la metrópoli el hombre moderno comienza a ser un extraño en su propio medio. Transita por las calles como una sombra rodeada de sombras. Ya nadie conoce al vecino, y a aquel rostro que vimos pasar, seguramente ya no lo volveremos a encontrar. De aquí surge el conflicto central del poema "A une Passante" de Les Fleurs du Mal, donde se relata un amor a primera y última vista que surge de una presencia que desaparece entre la multitud:

"La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse
une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans mon oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! -Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,¹⁸
ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!"

18 BAUDELAIRE Les Fleurs du Mal, p. 122

Este hombre solitario, arrojado a la modernidad, obligado a deambular por las calles sin rumbo fijo, es el espíritu del París baudeleriano. Y de entre todos ellos, aquel que se entrega a conciencia a este deambular, que hace de su vagabundeo conciente el alma de su vida cotidiana, el verdadero *flâneur*, es la imagen de su vida y de su obra.

La ciudad, por otra parte, alcanza su máxima riqueza de matices durante la noche: lo urbano nocturno, bañado de una luz artificial, totalmente novedosa, lo nocturno urbano, pleno de sorpresas, donde los seres marginados se atreven a salir, poco a poco, hasta posesionarse de las calles, de los barrios, de la ciudad entera. Es aquí donde el artista puede comenzar a trabajar: son estos sus elementos, su materia prima, el tema de sus poemas.

EL POETA MALDITO

"Existe-t-il donc une Providence diabolique que prépare le malheur dès le berceau, -qui jette avec prédéditation des natures spirituelles et angéliques dans des milieux hostiles, comme des martyrs dans les cirques?"¹⁹

Preso en un mundo enloquecido, Baudelaire trata de encontrar un lugar y una razón para la existencia humana. La relación que establece con el mundo en que vive es violenta en extremo. Vive la mayor parte de su vida como un inadaptado, o más aún, como un ser que se niega, conscientemente, a integrarse a su medio, que se rehusa a adoptar el molde que le ha sido asignado. De ahí vendrá el rechazo de la sociedad de su tiempo y su imagen de poeta maldito.

Su posición ante la vida, desde la infancia, es de profunda rebeldía.

¹⁹BAUDELAIRE Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres op. cit. p. 19

¿Existe entonces una Providencia diabólica que prepara la desgracia desde la cuna -que lanza con premeditación a las naturalezas espirituales y angélicas en medios hostiles como los mártires en los circos?

Ataca al mundo en que vive, aunque lo ama profundamente. Por ello, surge constantemente en él el remordimiento. La figura que con mayor claridad representa esta relación es su madre: como a ella, ama y desprecia al mundo y a la humanidad.

Es a partir de este elemento que se creará la leyenda de los Poetas Malditos. Algunos años después de la muerte de Baudelaire, otro poeta de la modernidad francesa, Paul Verlaine, se encargará de propagar la imagen del escritor que se ha liberado de toda limitación, que se ha liberado a sí mismo al precio de ser hereje y maldito para el mundo de su tiempo.

"L'étude de Verlaine sur Baudelaire est pénétrante et enthousiaste. Il l'admire parce qu'à ses yeux l'auteur des Fleurs du Mal incarne l'artiste libéré de toute contrainte".²⁰

Por su parte, para poder liberarse del papel de víctima, Baudelaire se vuelve contra el mundo y lo desprecia; para librarse del papel de verdugo, busca la culpabilidad. Finalmente, para librarse del sin sentido de la vida, del eterno aburrimiento (Spleen), busca la dimensión heroica del hombre moderno.

²⁰PETITFILS, P. Verlaine op. cit. p. 53

El estudio de Verlaine a cerca de Baudelaire es penetrante y entusiasta. El lo admira porque, ante sus ojos, el autor de Las Flores del Mal encarna al artista liberado de toda restricción.

Sin embargo dentro de esta realidad caótica sólo a través del cinismo más descarnado se puede declarar que el hombre moderno es heroico.

Con su miseria y su trivialidad, en su transcurrir cotidiano, el hombre se afirma como hombre, como creador y como víctima, como guía y también como criatura indefensa que se precipita hacia el abismo arrastrada por las fuerzas que él mismo ha desatado. Pero ante todo, como criatura capaz de encontrar belleza y vida aún sumergido en el fango; como criatura capaz de suspirar y seguir luchando hasta el último momento por conquistar un pedazo de luz y eternidad en este mundo.

2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE SU OBRA:

Baudelaire ha pasado a la historia principalmente por su obra poética, sin embargo su trabajo teórico es también importante, especialmente sus ensayos de crítica de arte.

La clasificación de su obra presenta diversas dificultades.

No existe ninguna clasificación propuesta por el poeta mismo, quien durante su vida no logró publicar más que dos libros (además de algunas traducciones): Les fleurs du mal y Paradis artificiels. El resto permaneció inédito, en borradores, o impreso fragmentariamente en revistas y periódicos.

Por otra parte su obra poética (en especial Las Flores del Mal) fue reescrita o reestructurada en varias ocasiones. Las primeras versiones distan mucho de las últimas, no sólo en extensión, sino aún en la interpretación de la vida que manifiestan. Hasta cierto punto pueden ser consideradas como nuevas producciones.

También, en diversas ocasiones, fue publicada la misma obra (o una nueva versión de la misma) bajo diferentes títulos. En ocasiones se debía simplemente a la necesidad de presentar un texto aparentemente inédito para lograr su publicación, en otras, sin embargo, el cambio en el título obedece a una profunda revisión por parte del autor de los elementos que en ella se presentan.

Han sido varios los intentos por reagrupar y clasificar la producción baudeleriana. Posiblemente la clasificación más manejable es la realizada por J. Crèpet. (Ver Bibliografía).

Si bien presenta algunos inconvenientes, permite ubicar cada texto dentro de un contexto más amplio, en función del tipo de obra de que se trate.

Se clasifica tanto obra poética como crítica en seis grandes grupos de la siguiente manera:

El primer grupo correspondería a la novela La Fanfarlo, escrita en 1847, y que representa la vida del poeta durante su juventud.

El segundo corresponde a los dos libros de poemas. Se trata de Las Flores del Mal, de las que existen tres diferentes ediciones: la de 1857, la de 1861 y la de 1868. Se incluyen también los poemas agregados en la edición póstuma.

Los Petits Poèmes en Prose fueron publicados en 1869. Esta obra también fue editada bajo los títulos de Spleen de Paris y Poèmes Nocturnes.

El tercer grupo corresponde a su obra crítica. Los diversos ensayos son agrupados a su vez en tres volúmenes (la agrupación es debida en su mayor parte al poeta mismo). Se trata de Les Paradis artificiels, editado en 1860 y 1869; Curiosités esthétiques de 1869 y L'art Romantique de 1869.

El cuarto grupo se conforma por las traducciones, en su mayor parte, de las obras de Edgar Allan Poe, mismas que fueron realizadas entre 1856 y 1865.

El quinto grupo corresponde a documentos que no fueron escritos expresamente para su publicación, fundamentalmente su correspondencia y el conjunto de notas destinadas a conformar los Diarios Intimos. Estas últimas habrían de ser publicados bajo alguno de los siguientes títulos: Mon Coeur mis à nu, Suggestions, o Fusées.

El último grupo comprende conformado las obras inconclusas o artículos aislados. Entre ellos destacan la introducción a la traducción de obras de Poe: Edgar Poe, su vida y sus obras y los Nuevos comentarios sobre Poe; los ensayos Pauvre Belgique, y el proyecto del drama El borracho

Por otra parte, se puede dividir la obra en dos grandes periodos cronológicos, definidos por elementos de tipo autobiográfico.

La primera etapa comprendería desde sus obras de juventud hasta 1851. Se trata de una etapa donde *l'art pour l'art* es fuertemente criticado.

A esta etapa pertenecen La Fanfarlo y algunos poemas de Las Flores del Mal.

Dentro de este periodo es importante resaltar algunos momentos importantes en la vida del poeta.

Comienza a escribir desde el Liceo, a donde es enviado por su padrastro. Al ser expulsado de esta institución inicia el periodo que es narrado en La Fanfarlo.

Se trata del joven rebelde que recrimina constantemente a su madre por haber contraído matrimonio nuevamente, rechazando al segundo esposo (General Aupick) y a todo lo que éste representa; es el comienzo de la etapa de Dandy.

La madre y el General Aupick, preocupados por el comportamiento del joven, le envían a un viaje a la Isla Mauricio con la finalidad de distraerle y "alejarse de malas compañías".

Baudelaire parte contra su voluntad, y este viaje "a los mares del sur" marcará profundamente la obra baudelariana. De dicho viaje datan algunas de las Flores del Mal, y de ahí surgen algunos de los símbolos e imágenes predilectas del poeta.

Este será, por otra parte, el viaje más largo que realizará en toda su vida, y en su obra lo exótico estará siempre relacionado con las imágenes de estos días.

Después de su regreso conoce a Jeanne Duval, una bailarina mulata de un cabaret parisien, quien habrá de ser la compañera de toda su vida (pese a una ruptura temporal), y que estará presente en su obra como uno de los "tipos femeninos" que más le obsesionaron.

Jeanne representará para él el tipo ideal de Flor del mal, la mujer bella y esencialmente demoniaca.

La familia del poeta, preocupada por la forma como él gasta la herencia paterna, decide crear un "Consejo judicial" mediante el cual Baudelaire pierde la posibilidad de disponer de su "pequeña fortuna". Solamente recibirá una cierta cantidad que le será entregada cada mes a través de M. Ancelle. Este será también una figura importante en su vida, situado como intermediario entre el poeta y su madre, representará la expulsión del paraíso de la infancia.

La segunda etapa (1851-57) está marcada principalmente por dos elementos.

Uno de ellos será la ruptura con Jeanne Duval y el encuentro con Madame Sabatier, de quien hará una musa inspiradora, misma que le llevará a un nuevo tipo de idealismo, a un reencuentro con la belleza en la que la poesía "a son but à elle et ses moyens à elle"²¹

El otro será el descubrimiento de Edgar Allan Poe, a quien considerará "un model et même un frère spirituel".²²

Considera que Poe es uno de los genios solitarios que la sociedad repudia especialmente, impugnándole por vicios que su persecución le ha impuesto.

²¹ "Tiene su objetivo y sus medios en sí misma"

²² "Un modelo y un hermano espiritual"

En cuanto a su producción, se trata de la etapa de madurez del poeta, a este periodo pertenecen la mayor parte de sus Críticas de arte, las traducciones, los ensayos y los poemas en prosa (que fueron publicados póstumamente).

Se trata del desarrollo de elementos que, en su mayoría, estaban ya planteados desde la etapa anterior.

Es una etapa de enfermedad, soledad y desamparo, mismos que le han dado, más allá de los años, la imagen de víctima y poeta maldito.

MELANCOLÍA Y SPLEEN: SIGNOS FATALES

"La vida solo tiene un encanto verdadero:
el encanto del juego. Pero ¿y si nos es
indiferente ganar o perder?"²³

Baudelaire vive preso en una profunda soledad. Se siente abandonado en un mundo caótico y sin sentido, busca una razón de ser para el hombre, y una tristeza absoluta se apodera de su alma. Siempre predominará en él el temperamento melancólico.

Siente que el hombre ha sido expulsado del Edén, aunque dicha expulsión sea vista desde distintos aspectos.

En este punto podemos comenzar a construir un punto de enlace entre Baudelaire y Walter Benjamin, quien algunos años después habrá de retomar este elemento. Para ambos el Estado melancólico se inicia como una profunda nostalgia por el Estado de Gracia anterior a la Caída. Sin embargo la melancolía baudeleraiana será más profunda puesto que él, a diferencia de Benjamin, no cree en la posibilidad de la llegada del Mesías.

En ambos el Paraíso estará asociado, en la vida personal, al Estado de Gracia de la infancia. El niño vive en un mundo aparentemente estable y seguro en el que ejerce su particular e ingenua capacidad de percepción. El llegar a la vida adulta corresponde a la Caída: el niño es arrojado a la vida personal, a partir de este momento el Paraíso le será negado.

²³BAUDELAIRE Diarios Intimos p. 19

Baudelaire jamás podrá adaptarse plenamente a la vida adulta, y nunca perdonará a su madre; él se considerará inocente, víctima y mártir.

Por otra parte siente que la humanidad entera corre hacia la nada. El hombre vive luchando constantemente para sostener una existencia que no tiene razón de ser. La vida cotidiana se tinte de tristeza y monotonía (Spleen), de aburrimiento y de soledad.

Este será el signo de la poesía baudeleraiana, y su influencia estará presente en la obra poética francesa de los siguientes años. Pero el poeta transitará constantemente del deseo de caer hasta el fondo del Spleen, o luchar desesperadamente por encontrar una razón, un anhelo y una esperanza.

El melancólico, por otra parte, será siempre capaz de ver más allá que el común de los seres humanos. Solo para él los objetos cotidianos se presentan como verdaderos signos, plenos en su capacidad de evocación. En esto coincidirá, una vez más, con Walter Benjamin.

En este terreno las alegorías tendrán un papel central por poseer una gran capacidad de evocación. Mas adelante Walter Benjamin elaborará un estudio sobre la alegoría y su relación con el temperamento melancólico. Para dicho ensayo considerará, entre otras, la obra de Baudelaire.

Benjamin identificará al melancólico con el coleccionista, pues ambos trabajan sin cesar en la construcción de un arsenal de recuerdos.

La vida cotidiana adquiere por ello, para el melancólico, un valor fundamental. Solo de ahí puede surgir la salvación o el abandono, la grandeza y la miseria se encierran en lo cotidiano. Baudelaire comparte esta opinión, y postula que todo poeta debe crear a partir de la vida plena, pródiga en detalles, colmada de trivialidades, insustituible precisamente por su calidad de presente.

Coincidiendo con Benjamin, apunta que sólo el melancólico es capaz de reconocer lo que hay de único y esencial en los objetos cotidianos. En ellos subyace el pasado, la capacidad de evocación es una de sus características fundamentales, es por ello que encierran un sentido atribuido.

ALEGORÍAS Y CORRESPONDENCIAS

"He encontrado la definición de lo Bello, de lo para mí bello. Es algo ardiente y triste, una cosa un poco vaga, que abre paso a la conjetura (...)"²⁴

Baudelaire consideraba que la vida en la tierra no es sino un reflejo de lo que ocurre en el cielo... o en el infierno. A cada acto, a cada ser y a cada objeto que existan en la tierra le corresponde un equivalente celestial o satánico. Cada objeto es un signo, cada palabra un enigma, cada paisaje, emoción o deseo es él y otros a la vez.

Su poesía estará saturada, entonces, de signos, alegorías y correspondencias. La utilización de éstas, al igual que en Benjamin, va mucho más allá de un recurso meramente formal: implica cierta toma de posición y una determinada forma de ver la vida.

Por otra parte considera, al igual que Walter Benjamin, que la alegoría es la herramienta idónea para expresar el temperamento melancólico.

²⁴BAUDELAIRE Diarios Intimos p. 24

El melancólico ve en lo cotidiano mundos que van más allá de lo inmediato, y los expresa a través de las alegorías.

El verdadero melancólico sabe o intuye que a cada imagen le corresponden otras muchas, y trata de expresarlas en las alegorías. Podríamos considerar que la elección estilística del poeta no surge de la elección de las herramientas literarias por la función de éstas, sino del reflejo, de la correspondencia poética de su alma.

LA TENTACIÓN DEL ABISMO

"Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau
plonger au fond du gouffre,
Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!"²⁵

Para Baudelaire nada es tan seductor como el abismo. Busca sumergirse a plenitud, sin complejos ni compromisos; sumergirse hasta el fondo en todas las direcciones.

Para él, en el ser humano habitan todo el tiempo dos tendencias opuestas, una hacia Dios y otra hacia Satán. Ninguna es mejor que otra, y el ser humano, si quiere reivindicarse como tal, debe abandonarse a ambas para sumergirse hasta el fondo, sin importar si se trata del Cielo o del Infierno.

Sólo así se podrá recuperar la integridad del hombre, sólo así se respetará la esencia dual de lo humano.

Cabe señalar que no se trata, a la manera del libre albedrío cristiano, de dejar al individuo la libertad de elección entre el bien y el mal. Baudelaire propone la no elección, en tanto ésta implica rechazar un extremo en favor del otro. Solamente la

²⁵BAUDELAIRE, Les Fleurs du Mal

Queremos, tanto este fuego nos quema el cerebro

sumergirnos en el fondo del abismo,

Infierno o Cielo ¿Qué importa?

Al fondo del abismo para encontrar lo novedoso

aceptación voluntaria y consciente de los polos opuestos puede permitir al hombre recuperar su identidad plenamente.

Es decir, su opción por el mal no implica la determinación de arrojarse hacia el infierno abandonando el impulso natural hacia lo divino: propone aceptar el mal y la tentación del infierno a la vez que se acepta la búsqueda de lo bueno. Lo esencial será mantener las tendencias opuestas, siempre y cuando se llegue hasta las últimas consecuencias en ambos sentidos.

CONTRASTES Y FRAGMENTACIÓN

En el contexto de la búsqueda de los extremos resultan fundamentales las relaciones entre parejas de contrarios, tales como noche-día, víctima-verdugo, etc.

Su atractivo radica no solamente en el hecho de representar polos opuestos, sino en que la existencia de uno es necesaria para definir al otro: no hay noche sino en función del día, solo la víctima puede permitir al verdugo realizarse como tal, etc. Esta relación fascina a Baudelaire pues implica la necesidad de la integración de ambos.

De ahí se deriva su inclinación por la belleza melancólica o maldita: la Alegría no por fuerza excluye la belleza, pero "aunque se les pueda encontrar juntas, la alegría es una de sus mas vulgares acompañantes, mientras que la melancolía es así su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de no concebir (...) un tipo de belleza donde no haya dolor"²⁶

Otro tipo de extremos son los que pueden ser integrados en un mismo personaje. Por ejemplo, en el Poema "El Albatroz" de Les Fleurs du Mal, muestra en este animal las características del

²⁶BAUDELAIRE, Diarios Intimos, p. 24

poeta moderno: las enormes alas que le permiten volar son las que le impiden correr sobre la cubierta de los barcos; la gente común no es capaz de apreciar su don, y se burla de la torpeza del poeta en la vida cotidiana.

Como el albatroz, son mágicos los personajes que pueden integrar el vuelo y la caída, el triunfo y la derrota. Son el rostro más puro de la humanidad, y la verdadera integración de extremos es la obra que debe plantearse el hombre moderno.

El contraste, por otra parte, tiene el don de sorprender.

La sorpresa tendrá entonces un valor fundamental. Es el modo de salir de la monotonía, el conjuro que libera al hombre moderno del aburrimiento.

De ahí que lo deforme, puesto que tiene la capacidad de sorprender, encierre en sí mismo un poco de belleza. La sorpresa encerrará un gran valor en términos formales.

El afán baudeleriano por reintegrar los polos opuestos va más allá de la búsqueda de belleza en la maldad o de parejas de opuestos integrados. Busca también integrar, a nivel formal lo permitido con lo negado, lo viejo con lo nuevo, lo anhelado con lo temido. Para ello, comienza con su propio instrumento de trabajo: el lenguaje.

Educado dentro de la tradición de la burguesía de la época, conocía a la perfección la utilización del francés más refinado. Desde adolescente se destacó por su dominio del idioma.

En sus poemas éste lenguaje es ultrajado (enriquecido) por la inserción de frases y palabras tomadas del francés más turbio y arrabalero de la época.

Su constante fluctuación entre poesía y prosa durante el periodo de juventud se resuelve en la madurez con la búsqueda de lo que denominó la "Prosa poética".

Con los Poèmes Nocturnes comienza un género nuevo. Los seis poemas aparecidos bajo éste título el 24 de agosto de 1857 son el comienzo de lo que habría de llamar "Poemas en Prosa". En la primera introducción expresa la intención de los dichos poemas:

"Quién de nosotros en sus días de ambición no
soñó el milagro de una prosa poética, musical,
sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y lo
bastante golpeada para adaptarse a los
movimientos líricos del alma"²⁷

Se trata de poemas cortos donde busca la unidad a través de imágenes en las que se conforma un ritmo especial debido a la

²⁷ BAUDELAIRE, Pequeños Poemas en Prosa, (Introducción), p.11

elección sonora de las palabras. Algunos de sus Poemas en prosa existen también en verso; se trata de "Le crépuscule du Soir", "L'invitation au Voyage" y "Hémisphère dans une chavelure".

En ellos encontramos nuevamente el interés baudeleriano por la reintegración de elementos que se encuentran separados por tradición. En este caso, por reintegrar prosa y poesía.

Así pues, la superposición de elementos tradicionalmente opuestos (o cuando menos inconexos) será una característica constante en sus escritos, fundamentalmente en su obra madura.

DROGAS Y SUBCONSCIENTE. SURREALISMO

En Baudelaire la experiencia de las drogas es fundamental. Considera que son un medio para alcanzar la "experiencia artística", y le fascina la forma como el mundo interno del hombre logra surgir de las profundidades con toda claridad. Los "demonios internos" se presentan y muestran un mundo diferente del cotidiano.

Baudelaire se encuentra aún lejos de la noción de subconsciente, misma que será desarrollada posteriormente por Nietzsche y Freud; sin embargo es ésta la fuente que trata de encontrar a través de las drogas.

Mas adelante Walter Benjamin habría de seguirlo en esta búsqueda. Ambos experimentaron esencialmente con Opio y Haschisch. Las experiencias con éstas drogas son los temas centrales de los Paradis Artificiels, de Baudelaire, y de Haschisch, de Benjamin.

Los Paradis Artificiels aparecieron en 1860; estaban conformados por dos ensayos :el Poème du Haschich (publicado en 1858) y Un Mangeur d'Opium (publicado en 1860).

En ambos se narra la experiencia polivalente de las drogas, en las que vemos al protagonista emerger del abismo para ascender hasta las alturas, y una vez más sumergirse en lo profundo, tal vez para prepararse para un nuevo ascenso.

El título muestra claramente la opinión de Baudelaire respecto a los estupefacientes: una vez que el hombre ha sido arrojado del Paraíso de la infancia, sólo las drogas son capaces de procurar al hombre el Paraíso durante su vida en la tierra, regalan al hombre todo lo que anhela. Sin embargo, como todo lo artificial, tienen algo de falso, de engañoso, y tarde o temprano, acabarán por mostrar su verdadera naturaleza.

En los Pequeños Poemas en Prosa apunta:

"En este mundo estrecho, lleno de repugnancia, un sólo objeto que conozco me sorpre: la botella de láudano: vieja y terrible, ay, como todas las amigas, es fecunda en caricias y traiciones"²⁸

Por otra parte, para la teoría de la creación artística baudeleriana, el subconsciente (aunque, como se mencionó con anterioridad, nunca utiliza un término similar) ocupa un lugar central.

El verdadero artista debe dejar que los "demonios internos" surjan libremente, pero debe tener también las herramientas necesarias para captarlo y plasmarlo en un objeto exterior.

²⁸BAUDELAIRE Pequeños Poemas en Prosa op cit p. 18

Las drogas tendrán un papel fundamental en la búsqueda de símbolos opuestos, pues las parejas de signos deben surgir de las profundidades del alma del poeta, y dichas profundidades se muestran con claridad a través de las drogas. En ésto coincidirá también Walter Benjamin.

La búsqueda interna emprendida por Baudelaire ha sido asociada con frecuencia a los orígenes del surrealismo debido al interés que manifiesta por el subconsciente, por considerar que la tarea del poeta se debe concentrar en la búsqueda de los "demonios internos", y por declarar que estos, como tales, tienen un valor fundamental.

La intención de integrar opuestos respetando sus contradicciones es el inicio de la técnica de montaje, característica del surrealismo. Esta técnica será retomada también por Benjamin, quien la aplicará a su estudio del París del siglo XIX.

En su "Discurso en el Congreso de Escritores" André Bretón no dejó de considerarlo como una de las principales fuentes del surrealismo:

"(...)Estas obras, que, en poesía, hoy son las de Nerval, Baudelaire, Lautréamont y Jarry, y no las pretendidas obras clásicas (...) siguen teniendo ante todo la calidad de anunciadoras, y la luz que difunden aumenta de tal manera que de nada serviría a los poetas de nuestro tiempo intentar hurtarse a su influencia determinante"²⁹

²⁹ BRETON, A. Manifiestos del surrealismo, p. 267

Baudelaire plantea, como lo harán mas tarde los surrealistas, que los sueños y las drogas constituyen un camino hacia el interior del hombre.

Su interés por describir las experiencias con drogas lo sitúan también dentro de ésta línea. En este contexto, como se mencionó con anterioridad, un punto central lo representa el Poema del Haschisch.

Sin embargo la influencia de Baudelaire hacia los surrealistas no se sitúa únicamente en la dimensión formal. El contenido de la obra Baudeleriana es también fundamental. En el primer Manifiesto del Surrealismo Breton señala a Baudelaire como "surrealista en la moral"³⁰

³⁰BRETON. Op. cit. p. 46

3. ALGUNOS SIGNOS DEL UNIVERSO BAUDELERIANO

Como se vió con anterioridad, el interés baudeleriano por las alegorías y las correspondencias es una característica fundamental.

En sus poemas existe una marcada predilección por ciertos signos, o parejas de ellos.

Se trata, generalmente, de elementos opuestos o de naturaleza incompatible. Coincide con Benjamin al considerar que al forzar a elementos distantes a conjuntarse, se produce un momento mágico. Poseen una fuerza evocadora y de revelación que no es posible encontrar por otro medio.

Por la importancia de estas parejas de signos para la comprensión de su obra, algunos de ellos se presentan a continuación.

EL SOL Y LA NOCHE

El Sol es uno de los signos que primero se configuran en la obra baudeleriana. En las primeras Flores del Mal, aparece constantemente.

Generalmente es asociado a los momentos de paz interior, especialmente a la infancia. El sol es capaz de ennoblecer todo aquello que toca, sin mancillarse jamás, siempre acompaña las aspiraciones hacia la belleza.

Sin embargo representa también, y por las mismas razones, lo efímero del bienestar. El Sol dará paso a la noche inevitablemente, y es en función de ella que su luminosidad puede surgir.

A diferencia del Sol, que generalmente es evocado en relación con la naturaleza, la noche siempre es pensada en función de la ciudad. Esta será una coincidencia con Walter Benjamin, como veremos mas adelante para ambos lo moderno estará asociado a lo urbano, y con frecuencia a lo nocturno.

La ciudad alcanza su máxima riqueza de matices durante la noche: lo urbano nocturno, bañado de una luz artificial, totalmente novedosa. Lo nocturno urbano, pleno de sorpresas, percibe el momento en que los seres marginados se atreven a salir, poco a poco, hasta posesionarse de las calles, de los barrios, de la ciudad entera.

Es aquí donde el artista puede comenzar a trabajar: son estos sus elementos, su materia prima, el tema de sus poemas.

Los Poemas en Prosa llevaban, en un primer momento, el título de Poemas Nocturnos. En ellos se muestra también la ambivalencia de la noche.

La noche es, en un primer momento, lo opuesto al sol. Representa la inquietud del alma, las angustias y las perversiones.

Sin embargo no hay que olvidar que la belleza de la maldad es aún mas atractiva y enigmática que la de la bondad. El abismo de la noche es mucho más sugerente y tentador. Su potencial poético es mucho mayor que el del día.

MULTITUD Y SOLEDAD

ENCUENTRO CON POE

Al igual que Benjamin considera que la soledad será el signo que mejor defina la existencia del poeta.

El poeta es condenado a la soledad, es el constante extranjero, el desadaptado, el condenado por su mundo y por su tiempo. Sin embargo la soledad no siempre le llega desde el exterior: a la soledad se le busca y se le aprecia, se la lleva en el alma, para poder conservarla aún dentro de las multitudes de la gran ciudad.

Existen distintos niveles de soledad, que generalmente se relacionan con niveles de autosacrificio. En sus diarios, explícitamente, define tres rangos o tipos de solitarios: el condenado a muerte, el suicida y el inadaptado.

En el primer caso la sociedad impone una barrera entre la víctima y el resto de los hombres.

La soledad es un estigma impuesto desde el exterior, sin embargo la posibilidad de diferenciarse del común de los hombres sitúa al condenado a muerte por encima de ellos.

El condenado a muerte ha dado un paso hacia adelante (aunque no sea voluntariamente); se encuentra mucho más cerca del abismo que el resto de la sociedad, y es por ello que su vista alcanza terrenos que a los otros les son negados.

El condenado a muerte puede ser considerado como el poseedor de un secreto que jamás revelará.

Es por ello que aunque finalmente se le concediera el perdón, el condenado a muerte no podría reintegrarse a la sociedad: "Un condenado a muerte que al ser fallado por el verdugo fuese liberado por el pueblo, retornaría al verdugo"³¹.

El suicida será un personaje ejemplar, es aquel que se lanza hacia el mas profundo de los abismos. Su soledad comienza desde el anhelo de la Caída, y le aparta de la humanidad aún en la imagen que pueda conservarse de él.

Por la importancia que tiene en relación a la búsqueda de la muerte, se le volverá a analizar más adelante.

Finalmente, el inadaptado reviste un encanto especial. Está representado en un primer momento por el artista y el vagabundo. El inadaptado que se sumerge en las multitudes logrará integrar una de las parejas de símbolos más importantes: Masas y Soledad.

A partir de este personaje se define la verdadera soledad, la soledad del alma. Esta será inevitablemente el signo del hombre moderno.

³¹BAUDELAIRE Diarios Intimos op. cit. p. 4

Con el crecimiento de las ciudades el hombre comienza a ser un extraño en su propio medio. Transita por las calles como una sombra rodeada de sombras. Ya nadie conoce al vecino, y aquel rostro que vimos pasar, seguramente ya no lo volveremos a encontrar.

El hombre vive solo, rodeado de desconocidos, y mientras más gente lo rodea, mayor es su soledad. Su desafío a la ciudad será siempre único y personal.

Este hombre solitario, arrojado a la modernidad, obligado a deambular por las calles sin rumbo fijo, es el espíritu del París baudeleriano. Y de entre todos ellos, aquel que se entrega a conciencia a este deambular, que hace del vagabundeo conciente el alma de su vida cotidiana, el verdadero *flâneur*, es la imagen de su obra y de su vida.

Las multitudes, por su parte, son el signo de la ciudad moderna, nunca antes el individuo había tenido la posibilidad de ser un solitario en compañía, y son precisamente las multitudes las que le permiten pasar inadvertido.

Es en las multitudes parisinas donde puede surgir el amor narrado en "A une passante" de Las Flores del Mal, mismo al que

Walter Benjamin habría de referirse tiempo después: "El encanto del habitante urbano es un amor no tanto a primera como a última vista"³²

Este elemento va a transformar la vida del individuo hasta lo más profundo, pues se generará en él una desconfianza cada vez mayor hacia todos los desconocidos que le rodean cotidianamente.

Al igual que Benjamin, considerará que las multitudes son un signo distintivo de la modernidad: son la causa de la soledad, son el elemento que determina con mayor fuerza la vida cotidiana del hombre moderno, sin embargo también son consecuencia de dicha modernidad, del afán organizativo de los últimos tiempos.

Así pues, Baudelaire busca rescatar al nuevo habitante de las ciudades como personaje literario resaltando el heroísmo que implica vivir en la gran ciudad.

Continuando con la búsqueda de la soledad, y la soledad como característica del hombre moderno, apunta: Hay gentes que no pueden divertirse más que en rebaño. El verdadero héroe se divierte solo".³³

³²BENJAMIN, W. Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo op. cit. p61

³³BAUDELIARE Diarios Intimos p. 48

Hay que señalar que la soledad siempre estará cerca de la muerte. Ausencia, muerte y soledad son elementos que se mantienen muy cerca uno del otro.

Podemos entender ahora algunos de los elementos por los que, para Baudelaire, Edgar Allan Poe era fundamental: simboliza al poeta solitario, al hombre moderno, al único escritor que ha sido capaz de aprehender la esencia demoníaca de la vida moderna, y el carácter heroico del ciudadano común.

Ambos comparten algunas obsesiones. Es por ello que, desde su primer contacto con la obra del escritor norteamericano, intentó aproximarse a él para librarse de la soledad y el abandono.

Sus lazos con Poe le alejan de la soledad en el momento en que significan el encuentro con otro ser que comparte sus angustias y temores más profundos. Al desplazar la soledad, Poe le aleja también de la muerte.

Cabe señalar que durante algún tiempo Baudelaire pudo sostenerse con el producto de la venta de sus traducciones de las obras de Poe, pues con la venta de sus propios libros nunca lo hubiera logrado.

No hay que olvidar que la etapa de mayor aproximación a Poe data de la época en que éste ya había muerto. Poe fascina a Baudelaire, entre otras cosas, porque ha abandonado la existencia cotidiana para sumergirse en el más enigmático de los abismos.

Por último, en el intento de salvar la misión del escritor de la gratuidad, Poe significó un punto de apoyo central.

Como señala Sartre: "(Baudelaire) Se hizo justificar, consagrar, por escritores del pasado. Fué mas lejos pues anudó lazos de amistad con un muerto. Su larga relación con Edgar Poe tiene como objetivo profundo acceder a esa orden mítica"⁵. Poe era importante precisamente porque había muerto: mientras Poe vivía no era sino un cuerpo vago como el suyo, una vez muerto los nombres de poeta y mártir se le aplican sin problema.

LA MUERTE

"J'aspire à un repos absolu et à une nuit continue (...) Je rien savoir, ne rien enseigner, ne rien vouloir, ne rien sentir, et encore dormir, tel est aujourd'hui mon unique vœu. Vœu infâme et dégoûtant, mais sincère"³⁴

La muerte será siempre la mas grande de las tentaciones. La única salvación y el peligro mas grande, el principio y el fin.

Todo se dirige a la muerte, es ella quien da sentido a la vida, y quien acaba con ella. Es el mas profundo de los abismos, la duda mas grande del hombre. Representa sus anhelos y sus temores como nadie mas los puede representar.

La obra poética de Baudelaire estará marcada por su relación con el abismo. Medio siglo después Walter Benjamin lo señalará como una de sus mayores virtudes:

"La beauté particulière des premiers vers de tant de poèmes de Baudelaire: émerger de l'abîme."³⁵

34BAUDELAIRE Proyecto de Prefacio a Las Flores del Mal

"Yo aspiro a un reposo absoluto y a una noche continua (...) no saber nada, no enseñar nada, no querer nada, no sentir nada, y quizá ni dormir, tal es hoy mi único anhelo. Anhelo infame y desagradable, pero sincero.

³⁵BENJAMIN, W. Zentralpark op. cit. p. 211

Ansía la muerte pese a que, según algunos biografos, su única tentativa de suicidio parece haber tenido más elementos teatrales que convicciones profundas, pero le teme por sobre todas las cosas.

El suicidio será siempre un gesto heroico, pues representa la decisión del hombre por lanzarse al fondo del abismo a cualquier precio, de reivindicar la soledad a cambio de la promesa de eternidad. El hombre que se suicida ha hecho un pacto a ciegas.

Señala "para el hombre no hay mas que una novedad radical, y es siempre la misma: la muerte"³⁶.

³⁶Idem

EL CIELO Y EL INFIERNO

Baudelaire recibió una educación cristiana desde la infancia, y nunca dejó de creer en la existencia de Dios. Sin embargo su relación con la Iglesia y la liturgia está marcada por choques constantes.

Necesita de Dios para poder establecer vínculos (sea como hereje, víctima o mártir) con el absoluto. Necesita sentirse ligado, no importa el tipo de vínculo, a lo eterno e inmutable.

Tomará siempre como marco de referencia a la moral cristiana, y es a partir de ella que define lo bueno y lo malo. Nunca se plantea juzgar nuevamente lo que es el bien y el mal, simplemente busca la aceptación de ambos de manera paralela. En los Diarios Intimos señala: "Aunque Dios no existiera, la religión seguiría siendo divina y santa"³⁷

Así pues, necesita creer en la moral cristiana, y necesita que sus contemporáneos la compartan, para poder, entonces, declararse hereje y sacrilego. Reconoce la autoridad del cristianismo con la finalidad de engrandecer sus pecados.

³⁷BAUDELAIRE Diarios Intimos, p. 13

Para él, el hombre se define por su tendencia hacia Dios y hacia Satán, por ello, es necesario que ambos existan.

Es importante señalar que la figura de Cristo prácticamente no aparece en el universo baudeleriano. El hombre está solo y desamparado ante el poder de Satán. Es él, en su individualidad, quien habrá de establecer un vínculo sin intermediarios con el bien y el mal.

Es cierto que considera posible establecer un cierto equilibrio entre las dos tendencias esenciales, entre el deseo de ascender y el placer vertiginoso de la Caída, sin embargo el equilibrio siempre será frágil, y marcará indeleblemente la esencia de lo humano.

Nunca ha dejado de creer en la fuerza de los rezos, sin embargo en él la plegaria está mas cerca de la búsqueda del conjuro y de la magia, que del acto cotidiano de aquel que se siente de antemano protegido por fuerzas externas.

Quizá podría considerarse que la religión en él conserva la esencia del cristianismo, aunque ha cambiado de sentido, pues no trae más al hombre la buena nueva de una redención futura. El hombre, en la cosmovisión baudeleriana, no puede definir su razón de ser en términos de un Plan Divino y general, sino en función de su vida real, fugaz y contradictoria, en términos del hombre mismo.

Como se mencionó anteriormente, tanto el cielo como el infierno ejercen una fascinación absoluta. Es importante repetir que no se trata de una elección moral entre el bien y el mal. Mas aún: no se trata de una elección. No debemos preferir un extremo por encima del otro, sino la integración de los opuestos.

A la imagen que comúnmente se presenta de Baudelaire como aquel poeta que optó por la maldad, habría que contraponer la imagen de aquel que también buscó el absoluto en la bondad y en la belleza.

No le interesa la maldad más que en contraposición a la bondad. No le interesa el infierno por la maldad que pueda contener, sino por su carácter de absoluto. Por lo tanto, el infierno le interesa tanto como el cielo, y ante todo le interesa el binomio que conforman.

El pecado juega un rol fundamental en la autodeterminación del hombre. La gran libertad del hombre proviene del pecado, es decir, la posibilidad de optar por el mal. Y optar por el mal, además del valor intrínseco que encierra, permite al hombre transitar del papel de víctima al de verdugo, del de mártir al de hereje, etc.

Por ello el pecado sólo es valioso cuando se opta conscientemente por el mal. En este sentido, la Culpa es una parte esencial del pecado: el hombre que peca es aquel que ha optado por el mal, y busca sentirse culpable. A través de la culpa el hombre afirma su individualidad con respecto al absoluto (Dios).

En este contexto el Pecado Original es un punto central, casi mágico, en la entrada a la libertad. La Caída es el nacimiento de la humanidad, y el pecado es el lazo mágico que une al Paraíso con el Infierno.

Por otra parte, el sufrimiento aparece frecuentemente como un medio de purificación. El dolor, entonces, corresponde al pecado en tanto ambos representan, respectivamente, medios de ascenso y descenso.

El mártir y el pecador poseen la magia del movimiento hacia el abismo, por ello Baudelaire consagró gran parte de su vida a pecar y a sufrir.

La Caída, si bien implica la expulsión, también representa la entrada en la vida verdaderamente humana. El ser humano es tal a partir de la expulsión, de la iniciación en la vida individual y solitaria. Solo a partir de la caída el hombre puede realizarse como tal: la bipolaridad del hombre requiere de su porción de maldad y de tristeza, solo en su lucha por lo cotidiano puede ser héroe.

La Caída, entonces, representa el lanzamiento hacia el abismo y el comienzo de la humanidad. Una característica esencial del Paraíso baudeleriano es su asociación con el Estado de Gracia de la infancia.

El Paraíso encierra el sentimiento de una comunión total con el ser. Está situado en un tiempo mítico indefinido. Corresponde a un período anterior a la existencia de la vida humana como tal. Al ser arrojado a la individualidad, el Tiempo Sagrado se detiene y da inicio al Tiempo profano.

Durante su vida, el hombre buscará constantemente el medio de regresar al tiempo sagrado. Las drogas son un intento en este sentido, pues dan al hombre la ilusión de volver al tiempo original, sin embargo, simultáneamente, el tiempo profano sigue deslizándose bajo sus pies.

El acceso al absoluto se busca no solamente a través de la ascensión, sino también por la caída, por lo tanto los instantes mágicos de comunión y de reingreso pueden lograrse por la búsqueda del mal, o por el bien, por la muerte o el sufrimiento, por el pecado o a través de la belleza.

De cualquier forma el hombre no puede acceder al tiempo mítico más que unos instantes. Es una criatura perenne y su vida estará marcada por el paso irremediable del tiempo. Sin embargo lo

efimero de la vida humana es lo que dá valor al presente, lo que engrandece la vida cotidiana y la actitud heroica del hombre común.

Baudelaire señala en este sentido que la "teoría de la verdadera civilización. No está ni en el gas, ni en el vapor, ni en las mesas giratorias. Está en la disminución de las huellas del pecado original". El desarrollo técnico conlleva el progreso solo en cuanto es capaz de disfrazar la gratuidad de la existencia humana, o más aún, lo injustificable de su existencia.

4. LO MODERNO:

Baudelaire experimenta la modernidad como la entrada violenta del afán de organización.

Se trata de reestructurar la vida del ciudadano, de darle un nuevo orden, una funcionalidad. Cada vez más las actividades del hombre deberán estar destinadas a una función específica, comprendida dentro de un plan general y cuidadosamente determinadas.

Sin embargo dicho afán organizativo origina el caos: el sin sentido absoluto de las masas que deambulan frenéticamente, los edificios que caen para ver surgir, en el París apacible, nuevas e inmensas construcciones de vidrio y acero. La ciudad se vuelve aséptica y funcional, fría e inhumana.

La organización se centrará, a partir de ahora, en el trabajo. La producción será el nuevo idolo, la religión oficial de la urbe. Nada será juzgado más drásticamente que aquello que atente contra el crecimiento productivo y la reestructuración: el vagabundeo solitario y la meditación melancólica serán el enemigo número uno.

En razón de este nuevo eje de la vida, cada vez más la ciudad aparecerá como un gran mercado. Las calles se llenan de comercios,

de escaparates, de pasajes comerciales. Aún el deambular por la ciudad deberá ser interpretado como el transitar por el mundo de las mercancías. Para apoyar al ímpetu transformador, a la vida productiva y funcional, el día irá ganando terreno a la noche, lenta pero sensiblemente.

Las criaturas de la noche se irán replegando poco a poco en tiempo y espacio. La ciudad estará, cada vez más, dividida en sectores determinados por una función específica. Los bares, burdeles y cabarets quedarán claramente delimitados, y a los seres que los habitan se les negará el acceso al resto de la ciudad.

Se van creando, paulatinamente, nuevos "personajes". Se trata de nuevos tipos y arquetipos del ciudadano moderno. Cada uno tiene su función, su manera de vestir, e incluso su destino definidos de antemano.

La ciudad funciona como un enorme teatro donde cada quien sabe el papel que debe representar, donde los espacios de acción de cada personaje están predeterminados, y dentro del cual todos los actores deberán cumplir, al final de la obra, su destino.

Este es, quizás, el elemento dramático de la obra, pues el destino de los personajes es, casi sin excepción, profundamente trágico. O quizá, para hacer justicia, habría que señalarlo como un destino tragicómico, pues no deja de haber cierta comicidad en el ser que lucha desesperadamente contra sus propias criaturas.

Dentro del gran teatro de la urbe moderna, para Baudelaire, el artista lleva el papel protagónico, y no porque su actividad sea fundamental, sino precisamente por lo contrario: al artista es al único al que le será permitido, dentro de la nueva organización, dedicar su vida a esfuerzos inútiles e improductivos, sólo él podrá sentarse en el proscenio a observar el caos frenético en el que se debate la humanidad.

Sin abandonar el escenario podrá ser un observador. Sólo a él se le permitirá llevar un doble juego: ser protagonista y espectador al mismo tiempo. Lo "único" que se le pide a cambio es que dedique sus esfuerzos a cantar las glorias de la modernidad, que inserte sus creaciones al mercado que se ha establecido, y que no pretenda cambiar en lo mas mínimo lo que observa.

Esta es la razón de la profunda ironía que recorre la obra baudeleriana. El poeta se ha situado al margen de la acción, observa como el ser humano se debate en un torbellino desenfrenado, y lo compadece.

Ama al hombre moderno, le reconoce su ímpetu heroico para lo intrascendental, pero también lo odia, está lleno de resentimiento por el lugar marginal que le ha sido asignado. Enfermo de melancolía y soledad se debate entre el amor y el odio hacia sus conciudadanos.

LA MODERNIDAD

Pese a la importancia que reviste en su obra el concepto de modernidad, Baudelaire pocas veces habló de "la modernidad" o "lo moderno" en términos generales. En su obra estas ideas son expuestas con referencia a "la vida moderna", "el arte (o el artista) moderno" y "el hombre moderno".

Este tema será tratado, algún tiempo después, por algunos de los miembros de la Escuela de Frankfurt, con la que Benjamin estuvo en estrecha relación. En particular, Jürgen Habermas, el último heredero de esta Escuela, señala a Baudelaire como el inicio de la modernidad estética:

"El carácter de la Modernidad estética adquiere perfiles nítidos con Baudelaire y su teoría del arte, influida por E.A. Poe. Crece con las corrientes vanguardistas y alcanza su culminación en el Café Voltaire de los Dadaístas y los Superrealistas"³⁸

En Baudelaire, la idea de modernidad se expresa principalmente en tres campos:

Por una parte busca identificar lo que pueda ser considerado moderno en su vida cotidiana, de ésta forma da cuenta de los cambios del París del siglo XIX y de los elementos que comienzan a ser característicos de la vida cotidiana.

³⁸HABERMAS, J. Ensayos Políticos p. 267

En un segundo nivel intenta presentar lo que es la modernidad de manera general. La modernidad de todas las épocas, la que da verdadero sentido a la vida, la que da al hombre la posibilidad de ser héroe.

Por último, trata el tema de la modernidad dentro del contexto de la creación artística. Es posiblemente en este terreno donde el término está mas profundamente cargado de un sentido valorativo: solo el arte moderno es arte verdadero, y solo aquel artista que sea capaz de distinguir y rescatar lo moderno de su tiempo podrá crear una obra de arte capaz de trascender, "capaz de devenir antigüedad".

Baudelaire considera que en toda época de la historia de la humanidad ha existido una modernidad determinada. Es decir: la modernidad no está definida en función de un tiempo específico, sino en la relación que, en determinado momento, el hombre establece con su destino, que es único e inmutable.

Esta idea será desarrollada posteriormente por Jürgen Habermas, quien expondrá la relación entre lo clásico y lo moderno. Para él la modernidad establece siempre una relación secreta con lo antiguo, pese a que el espíritu de lo moderno niega constantemente todo lo que se reputa como permanente.

Para Habermas: "La 'modernidad' expresa siempre la conciencia de una época, con contenidos cambiantes, que se pone en relación con la Antigüedad para concebirse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo"³⁹.

Baudelaire comparte esta idea al considerar que existe una modernidad para cada época. Considera que sólo aquellos que fueron capaces de percibir la especificidad de su tiempo crearon obras modernas, que ahora pueden ser consideradas clásicas.

El hombre no puede cambiar el desarrollo de la historia, pero puede percibirlo, impregnarse de él a fondo. De la aceptación de las transformaciones constantes de la vida cotidiana surgen las creaciones humanas verdaderamente modernas. Así, sólo aquel que pueda percibir la modernidad específica de su época podrá trascender.

Según Habermas, es ésta la causa del carácter destructivo del espíritu moderno de todos los tiempos.

El hombre moderno busca su esencia precisamente en lo históricamente más determinado. Considera, al igual que Baudelaire, que es la vida cotidiana con sus detalles

³⁹HABERMAS, J. Ensayos Políticos p. 266

aparentemente insignificantes, lo que da valor a cada época. El espíritu de lo moderno rechazará violentamente todo lo que tenga pretensiones de permanente.

Otro miembro de la Escuela de Frankfurt, W.T. Adorno, señala:

"Los signos de la destrucción son el sello de autenticidad de la modernidad; aquello mediante lo cual se niega desesperadamente la armonía de lo permanentemente igual; la explosión es una de sus constantes. La energía antitradicionalista se convierte en un torbellino devorador. En esta medida, la Modernidad es un mito autodestructivo cuya atemporalidad se convierte en la catástrofe del instante que rompe la continuidad temporal"⁴⁰

Para Baudelaire, la modernidad es la forma específica como se manifiesta el transcurrir del hombre hacia su destino. Mas tarde Habermas señalaría:

"Por Moderno se entiende ahora sólo aquello que ayuda a dar expresión objetiva a la actualidad espontáneamente renovada del espíritu de la época. La signatura de estas obras es lo nuevo, que aparece superado y depreciado por la innovación del próximo estilo. Pero mientras que lo que está meramente de moda remite al pasado y pasa pronto de moda, la Modernidad conserva una relación secreta con lo clásico".⁴¹

⁴⁰HABERMAS, J. Ensayos Políticos, p. 268

⁴¹HABERMAS, J. Ensayos Políticos p. 267

Baudelaire sabe que no tiene sentido tratar de aferrarse a una época determinada; que el paso del tiempo es inevitable, y el hombre solo puede realizarse como tal al aceptar el instante preciso en el que vive, al comprender las características específicas de su tiempo y asumir que su existencia es temporal y determinada por el entorno en el que habita.

El hombre debe, ante todo, aprender a amar su tiempo, su presente cotidiano, la fracción de existencia a la que tiene acceso en el camino hacia un destino ineluctable. Para Habermas es éste el signo de lo moderno y es también el origen de la nostalgia, que obsesionó a Baudelaire:

"En la valoración de lo transitorio, de lo fugaz, de lo efímero, en la celebración del dinamismo se manifiesta la nostalgia de un presente lapaluto e interrumpido".⁴²

⁴²HABERMAS, J. Ensayos Políticos p. 267

EL ARTE MODERNO

Baudelaire vive una época de constante transformación. Para él resulta fundamental comprender la naturaleza de dichos cambios y adecuarse a la nueva realidad.

Los principales signos de la época serán temas constantes en su obra: la soledad, las masas, el desarrollo técnico, la pérdida del aura del artista, etc.

Intuye que su época es el inicio de la caída hacia el abismo. La ciudad moderna exige cada vez más al individuo la parcelación de sus actividades. El hombre no es ya capaz de administrar su tiempo, la vida cotidiana comienza a acelerarse progresivamente, cada instante debe ser entregado al mito del Progreso, nada escapa a su voracidad.

Comienza a incorporarse de una manera cada vez más definitiva al engranaje de la producción. El hombre moderno es lanzado hacia la soledad, y ésta será en adelante el principal signo de su existencia.

Baudelaire se empeña en amar su época, en encontrar la dimensión heroica del hombre moderno, y busca desesperadamente la forma de redimirla. Para ello necesitará del arte.

La posición de Baudelaire respecto a la función que desempeña el arte en determinada sociedad cambió radicalmente durante los primeros años de su producción crítica. Transitó de la defensa ferviente del *art pour l'art* a su crítica igualmente apasionada.

Este es nuevamente un punto de coincidencia con Benjamin. En la mayor parte de la obra madura de ambos el arte desempeña un papel central. Es un medio insustituible en el camino a la salvación del hombre, aunque por distintas razones.

Para Baudelaire el único ser capaz de salvar a la humanidad del sin sentido de la modernidad será el artista.

Identifica dos conceptos de artista. El artista -en el sentido limitado- es aquel que no se sumerge en la vida cotidiana. Su trabajo es falso, pues pretende partir de lo abstracto (una idea distanciada de lo cotidiano) para crear una nueva abstracción.

El artista verdadero parte siempre de la realidad, es por ello que al cambio constante de la realidad debe corresponder una transformación permanente en el arte.

El verdadero artista no puede ser más aquella figura etérea y pura que se veneraba en los años anteriores puesto que debe entregarse plenamente a la ebullición de la vida moderna. Por el contrario, Baudelaire plantea que debe terminarse el culto al artista que se sitúa por encima de lo común y ordinario: el artista debe abandonar su aureola para poder atravesar las calles enloquecidas de la gran ciudad.

En los Pequeños Poemas en Prosa Baudelaire hace decir al poeta:

" (...) Hace un momento, al cruzar el bulevar apresuradamente y al brincotear en el lodo, a través de este caos móvil donde la muerte llega a galope por todas partes al mismo tiempo, la aureola, en un movimiento brusco, cayó de mi cabeza al fango del macadam. No tuve valor para recogerla. Juzgué menos inconveniente perder mis insignias que romperme los huesos. Y además -me dije- algo malo que pase no está mal. Puedo pasearme ahora de incógnito, perpetrar acciones viles, y dedicarme a la crápula, como los simples mortales"⁴³

El arte tendrá, a partir de ahora, una función redentora. Es el medio de lucha que el hombre moderno ha elegido. Sólo a través de él podemos liberar la belleza oculta que existe en nuestro transcurrir, y solo a través de él la belleza específica de nuestro tiempo puede trascender.

Es por ello que el arte debe surgir siempre de lo habitual, de la vida del hombre común (que siempre será heroica).

El artista no puede desdeñar todo lo inmundo de la realidad, por el contrario, es ahí antes que nada donde debe buscar la esencia de la humanidad, y no porque la esencia de la humanidad sea inmunda, sino porque es justamente de ahí de donde emana su sentido heroico, y el arte debe estar siempre al servicio de la heroicidad humana.

⁴³BAUDELAIRE, Ch. Pequeños Poemas en Prosa p. 108

EL HÉROE

En el tiempo que a Baudelaire le ha tocado vivir, en su modernidad específica, no solamente el artista es lanzado a la vida de mártir y de héroe. También el hombre común comparte este signo.

El poeta ama al hombre moderno y le reconoce su ímpetu heroico para lo intrascendental. Pero también lo odia, se siente arrojado del mundo de los seres comunes, apartado de la humanidad a la que tanto ama.

El caracter heroico del hombre moderno será el punto central en el que se apoyará para intentar salvar a la humanidad de la gratuidad, para darle una razón de ser. El hombre solo puede ser heroico en una situación adversa, por ello solo tras la Caída el hombre puede aspirar al heroísmo.

Benjamin retomará esta idea; en sus ensayos sobre Baudelaire señala que, según el poeta: "El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica"⁴⁴.

⁴⁴BENJAMIN, W. Iluminaciones II, Poesía y capitalismo p. 92

Baudelaire concibe su tiempo como una nueva era mítica, pródiga en héroes que se enfrentan a una existencia marcada por el peligro y el sacrificio. Solo que esta vez el hombre se encuentra abandonado a su suerte: no hay Dios alguno que le proteja, no hay salvación posible como no sea en el instante preciso del peligro, o tal vez, en la muerte.

Dentro del contexto de la creación artística es donde logra, más que nunca, consolidar su dimensión heróica.

Walter Benjamin señala a este respecto que "Baudelaire ha conformado su imagen del artista según su imagen del héroe"⁴⁵.

Es posiblemente en este terreno donde el término está mas profundamente cargado de un sentido valorativo: solo el arte moderno es arte verdadero, y solo aquel artista que sea capaz de distinguir y rescatar lo moderno de su tiempo podrá crear una obra de arte capaz de trascender.

Considera que cada vez más el artista se ve oprimido por su tiempo, pues es obligado a ajustarse a un determinada demanda, en vez de cumplir la función de generador de necesidades en el hombre. El artista, además, se ve obligado a integrarse en la nueva organización, y solo tiene posibilidades de sobrevivir si se convierte en su propio empresario.

⁴⁵BENJAMIN, W. Iluminaciones II. Poesía y capitalismo p. 85

Esta idea no surge solamente de la observación de los cambios en la organización de la nueva forma capitalista de producción de arte, sino de la experiencia real y personal con la que se enfrentó durante toda su vida.

Aconseja a los jóvenes poetas que se administren como lo hacen los grandes empresarios, sin embargo él nunca lo logró, y la publicación de sus obras, mientras él vivió, estuvo marcada por constantes fracasos.

Sin embargo, el verdadero artista moderno es, pese a todo, un héroe consagrado a su tiempo. Es el que se entrega sin condiciones a su presente para rescatar lo que tiene de único e irrepetible.

El verdadero artista ama los abismos, nace de los torbellinos y trabaja incesantemente. Sabe que el arte es producto del trabajo diario, aunque no niega la existencia de la inspiración.

Se debate noche y día tratando de arrancar a la calle su belleza específica.

El verdadero artista busca en el bien y en el mal, en la belleza y la inmundicia, siempre y cuando esté impregnada de destellos de presente. Y una vez habiendo reunido el material, el artista se concentra en la tarea de la integración. Supremo

alquimista de todos los tiempos, el artista debe encontrar el modo de llegar a lo mas profundo de los abismos para después reincorporarlos en una obra de arte concreta y especifica.

Es entonces cuando la magia se concreta, y a través de su cración el hombre reencuentra su integridad, su esencia primigenia.

Para semejante labor el artista necesitará la fuerza de los grandes heroes de la antigüedad; deberá debatirse contra todo tipo de monstruos y enfrentarse a todos los peligros. El artista lo sabe, y se prepara largamente, con todo cuidado, en el desarrollo de una técnica excepcional: la rapidez de ejecución y capacidad de percepción son sus armas esenciales.

El verdadero artista es el único ser capaz de salvar a la humanidad, el Mesías y el Salvador de todos los tiempos.

Es esta una diferencia básica con respecto a Walter Benjamin: para Baudelaire el artista debe redimir al hombre y solo en él está la posibilidad de salvación. Para Benjamin la función del artista será también esencial, pero sólo a manera de invocación, de llamada al verdadero Salvador.

El Mesías baudeleriano no puede terminar nunca su obra. Debe haber artistas consagrados a su tiempo en cada momento de la

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

historia de la humanidad. No bien ha terminado el artista su obra específica cuando el mundo se ha transformado nuevamente, y debe entonces reiniciar la lucha.

A la manera de Prometeo, el artista debe entregar sus entrañas cada mañana como castigo por haber dado al hombre la luz que ha sabido robar. Y cada mañana debe rehacer la luz, y rehacerse a sí mismo sabiendo que su lucha no terminará nunca, y que los hombres difícilmente apreciarán su sacrificio.

EL PROGRESO: CARRERA HACIA LA NADA

"Perdido en este pícaro mundo, a
codazos con las multitudes, soy como
un hombre fatigado cuyos ojos no ven
más hacia atrás, en la profundidad de
los años, que desengaño y amargura, y
hacia adelante no más tampoco que una
tormenta que no contiene nada nuevo,
ni dolor ni enseñanzas"⁴⁶.

La visión baudeleriana del Progreso se caracteriza esencialmente por la inevitabilidad. Se trata de una aceptación, tal vez un poco cínica, de lo ineludible.

Baudelaire no cree en la posibilidad de que, algún día, se frene el curso del Progreso. Este es posiblemente uno de los puntos que más lo alejan de Benjamin, quien se aferra firmemente a la creencia de la llegada del Mesías y el fin de la era del "progreso".

Baudelaire expresa su visión del progreso en los Pequeños Poemas en Prosa en estos términos:

⁴⁶BAUDELAIRE citado por BENJAMIN, W. en Iluminaciones II. Poesía y capitalismo p. 109

Charlamos también del Universo, de su creación y destrucción futura; de la gran idea del siglo, es decir: del Progreso y la Perfectibilidad, y a grandes rasgos, de todas las formas de infatuación humana"⁴⁷

El poeta se negará a rendir culto a los Dioses del Progreso, pero tampoco estará dispuesto a atacarlos. Su posición se podría considerar como la aceptación cínica de un proceso hacia la nada.

En los Diarios íntimos apunta "teoría de la verdadera civilización. No está ni en el gas, ni en el vapor, ni en las mesas giratorias. Está en la disminución de las huellas del pecado original". El desarrollo técnico conlleva el progreso solo en cuanto es capaz de disfrazar la gratuidad de la existencia humana, o más aún, lo injustificable de su existencia.

Baudelaire se siente desamparado en el mundo en que le ha tocado vivir. Su sensación de abandono será compartida, posteriormente, por Walter Benjamin, y es esta coincidencia de anhelos y temores lo que le llevará a identificarse con el poeta. Cabe aclarar que para Benjamin, Baudelaire será siempre un héroe más que un mártir.

Baudelaire se incorpora al culto de lo nuevo, busca las innovaciones a toda costa, trata de encontrar lo nuevo en cada dimensión de la vida cotidiana, sin embargo no se engaña con respecto a las promesas que el mundo moderno hace al hombre común.

⁴⁷BAUDELAIRE. Pequeños Poemas en Prosa p. 74

En los Diarios Intimos señala también:

"¿Hay algo mas absurdo que el Progreso, puesto que el hombre, como lo demuestra la vida diaria, es semejante o igual al hombre, es decir, siempre está en estado salvaje? ¿Qué son los peligros del bosque y del campo comparados a los conflictos y choques diarios de la civilización!"⁴⁸

Sabe que la humanidad se dirige hacia el abismo, pero eso no disminuye su amor por lo novedoso. Progreso...¿para qué? no es más que un torbellino irrefrenable que no lleva a ningun lado, pero, eso sí, cada vez más de prisa. Es un huracán que el hombre ha desatado y no puede ya frenar, inútil intentarlo. Entonces... a que vienen tantos esfuerzos por detenerlo o propagarlo, para qué atacarlo o defenderlo. Lo único realmente sabio sería aceptarlo con el cinismo que sólo se puede permitir aquel que sabe que parte sin remedio hacia la nada.

Finalmente señala que la ruina de una civilización no se manifiesta por la crisis de sus instituciones, sino por el envilecimiento de los corazones. La técnica y el progreso no definirán por sí mismos el valor de lo humano. No es ese el camino hacia la salvación.

⁴⁸ BAUDELAIRE Diarios Intimos p. 47

5. ULTIMAS PALABRAS:

El Progreso no es ni bueno ni malo. Es inevitable y lleva a la humanidad hacia el vacío. Sin embargo: ¿no es precisamente eso lo que Baudelaire busca?

¿No está marcada su vida y su obra por la constante búsqueda de los abismos? ¿No será tal vez éste el medio para alcanzar la unión mítica con el absoluto?

Definitivamente no aprobaría jamás el desarrollo técnico por las razones que la humanidad apunta comunmente. Pero tal vez sí lo hará al concebirlo como un camino vertiginoso hacia la perdición, como el medio más certero para lograr perpetuar la Caída, que comenzó una vez con el Pecado Original.

Podríamos considerar que su posición es neutra en tanto no existe aprobación ni rechazo al progreso. Sin embargo, puesto que plantea el arrojarse sin prejuicios hacia el abismo, y es precisamente el abismo lo que se presenta ante la humanidad, podemos considerar que acepta con gusto esta carrera hacia la nada.

Evidentemente no es el único camino, aún hay varias puertas por abrir, diversos abismos a los que el individuo puede arrojarse. El artista moderno nos plantea un camino de salvación, y, ¿porque no?, también el suicida.

Baudelaire muere en 1867 dejando tras de sí una imagen de lo moderno que habría de perdurar muchos años más. En un homenaje ante la tumba del poeta, Theodore de Banville lo retrató así:

Aceptó al hombre moderno íntegramente, con sus debilidades, sus aspiraciones y su desesperación. Así, fué capaz de dar belleza a paisajes que en sí mismos no tenían belleza, no haciéndolos románticamente pintorescos, sino sacando a la luz la parte de alma humana oculta en ellos; de este modo reveló el corazón triste y a menudo trágico de la ciudad moderna. Esa es la razón por la que ha obsesionado, y obsesionará siempre, las mentes de los hombres modernos, y los conservará cuando otros artistas los hayan dejado fríos⁴⁹

La sombra de Baudelaire se proyectaría sobre los poetas del siguiente siglo. Comienza con él el mito de los Poetas Malditos, que habría de continuar con Rimbaud, Verlaine, Corbière y Malarmé, y que marcaría la poesía francesa incluso hasta el movimiento surrealista.

⁴⁹BERMAN p. 130

H. Lemaitre considera que la influencia de los Poetas malditos habrá de extenderse por un siglo:

"Les Poètes maudits, selon la formule célèbre de Verlaine, deviennent, parce qu'ils sont maudits, des poètes qui maudissent: ainsi naît, déjà avec Baudelaire, et pour connaître pendant un siècle une fortune inouïe, cette poésie de la malédiction subie, assumée et retournée"⁵⁰

Sin embargo la influencia de Baudelaire se extenderá mucho mas allá del terreno de la poesía. El espíritu moderno que se inaugura con Baudelaire continúa su marcha vertiginosa y transforma el mundo en los años siguientes.

Tan solo veinticinco años después de la muerte de Baudelaire habría de nacer Walter Benjamin. Benjamin trasladará la obsesión baudeleriana del campo de lo artístico al del análisis.

⁵⁰ LEMAITRE, H. La Poésie depuis Baudelaire, p. 9

Los Poetas Malditos, según la célebre fórmula de Verlaine, se transforman, puesto que son malditos, en poetas que maldicen: así nace, ya con Baudelaire, y para tener durante un siglo una fortuna inaudita, esta poesía de la maldición sufrida, asumida y devuelta.

III. WALTER BENJAMIN:

1. EL CONTEXTO CULPABLE:

"El hombre es un engañado nato y la vida un contexto culpable. Por eso el ángel de la historia es un hereje que hace el futuro de espaldas"⁵¹.

Benjamin nació en 1892, tan solo 25 años después de la muerte de Baudelaire. También a él, como a los poetas malditos, lo alcanzará la sombra del poeta, y también él compartirá sus obsesiones. Benjamin extenderá la obsesión baudeleriana del terreno de la literatura al del análisis.

El hecho de que Benjamin haya nacido tan solo unos años después de la muerte de Baudelaire (aún en el siglo XIX) resulta particularmente interesante, puesto que lo ubica como un punto de enlace entre Baudelaire y nuestro tiempo.

Benjamin compartió la sorpresa por lo nuevo que caracterizó al mundo baudeleriano, pero también vivió el holocausto de la persecución nazi a los judíos y las dos guerras mundiales: Benjamin compartió el horror de los hombres de nuestro siglo al vislumbrar el poder de destrucción del ser humano.

⁵¹BENJAMIN, W. Iluminaciones II, Op. Cit. p 5 (Prólogo)

Benjamin fue cercano a Baudelaire, pero fue también un miembro de la escuela de Frankfurt, cuya vigencia en el análisis del mundo actual es aún importante.

En el transcurso de la vida de Benjamin las ciudades continuaron su desarrollo, el culto a lo moderno cobró nuevas víctimas. La arquitectura basada en el vidrio y el acero siguió ampliando su dominio. Las actividades humanas emanadas de la rememoración (como el arte mismo) cedieron el paso a la vocación innovadora.

Cuando Benjamin murió se encontraba ya muy lejos el tiempo en el que el mundo profesaba con entusiasmo su fe en el progreso.

El hombre común tuvo que adaptarse cada vez más a una realidad siempre cambiante. Sin embargo el proceso no resultó nada sencillo. Respecto al París del siglo XIX Benjamin señalaría:

"La multitud de la gran ciudad despertaba miedo, repugnancia, terror en los primeros que la miraron de frente"⁵².

La infancia de Benjamin corresponde aún a este periodo. Para él resultaba particularmente significativo haber nacido en el siglo XIX. Lo que habría de suceder en los años siguientes resultó radicalmente diferente.

⁵²BENJAMIN, W. Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo p. 146

Benjamin pertenece a la generación que presenci6 lo que Steiner denomina la "erupci6n de la barbarie de la Europa moderna"⁵³.

Entre la muerte de Baudelaire y el nacimiento de Benjamin se cierra el ciclo de revoluciones que, como se mencion6 en el capitulo anterior, comienza con la revoluci6n francesa, continuando con la revoluci6n de 1871 para culminar su desarrollo con la Comuna de Paris.

Esta 6ltima signific6, para miles de ciudadanos del mundo entero, la esperanza m6s grande en el momento del triunfo y el desencanto absoluto al momento de la derrota. Este cambio c6sico instant6neo en los valores del hombre constituye tambi6n el comienzo de un nuevo proceso.

El ciclo de las revoluciones nacionales ha terminado para dar paso al periodo de violentas transformaciones mundiales. En este nuevo periodo habr6 de perderse paulatinamente no s6lo la fe en el progreso, sino a6n la fe en el humanismo y en el hombre.

La Primera Guerra Mundial, sin lugar a dudas, transform6 la idea que la humanidad tenia de s6 misma. Este fen6meno, cualitativamente distinto de cualquier guerra anterior, oblig6 a la humanidad a abandonar sin transici6n muchos de los sueos que durante siglos habia formado el humanismo.

⁵³STEINER, G. Lenguaje y Silencio p. 15

Benjamin resultará profundamente marcado por este suceso, y la imagen que habrá de formarse de la humanidad mantendrá como constante el recuerdo de esta experiencia. Para él, la Primera Guerra Mundial conformará lo que habría de llamar su "arsenal para la rememoración".

Benjamin sabía que, después de la guerra, el hombre había perdido algo para siempre. Para él, la guerra empobreció a los hombres en un sentido mucho más amplio y profundo de lo que generalmente se acepta.

En el ensayo Para una crítica de la violencia señaló:

"Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó, acaso, que la gente volvía emudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos"⁵⁴

Los años que siguieron a la guerra no fueron mejores. La simple posibilidad de una nueva guerra, con las persecuciones y el exterminio, resultaba ya insoportable. En los años de entreguerra Benjamin comenzó a desarrollar la idea del suicidio.

Gershon Scholem, quien mantuvo con Benjamin una correspondencia constante durante estos años, señaló:

⁵⁴BENJAMIN, W. Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia p. 112

"Es evidente que Walter había contado a menudo con la posibilidad de un suicidio y lo había preparado. Estaba convencido de que una nueva guerra mundial (...) conllevaría el fin de toda civilización"⁵⁵

En 1940, al frustrarse su intento de cruzar la frontera francesa huyendo de la persecución nazi, Benjamin decidió quitarse la vida. Los funestos acontecimientos de los años siguientes habrían de darle la razón.

⁵⁵SCHOLEM, G. Correspondencia op. cit. p. 295

2. DIVERSIDAD DE FUENTES:

Para Walter Benjamin, la fragmentariedad y la pluralidad fueron signos constantes, tanto en su vida como en su obra. Sus escritos estarán caracterizados por un afán sin fin por asumir diversas corrientes y tendencias, si no para integrarlas arbitrariamente, al menos para conciliarlas rescatando sus contradicciones.

Uno de sus principios fundamentales consistió en respetar el curso natural de las ideas. Para Benjamin resultaba esencial respetar la autonomía de cada una de ellas, desarrollar ideas autónomas hasta hacer surgir de ellas las contradicciones, y reconocer a éstas contradicciones su derecho a existir, conquistándolo paso a paso en todos los ámbitos de la realidad.

En Benjamin coexisten dos líneas fundamentales. Por una parte el "impulso sociológico", la intención de establecer un sistema explicativo con una relativa coherencia y cierto "rigor". Este momento correspondería principalmente a lo que Steiner denomina la labor del crítico.

A partir de este elemento se marcará una diferencia fundamental con respecto a Baudelaire. El poeta francés se caracterizará, ante todo, por una sensibilidad esencialmente

artística. Tenía necesidad de expresar lo que vivía y sentía, su esfuerzo estuvo encaminado antes a lo expresivo que a lo explicativo. Su interpretación de la realidad, aún en los textos de crítica, partirá de una excepcional percepción de los cambios de su tiempo. Pese a ello no intentará presentar un análisis sistemático que pudiera parecer alguna teoría de análisis social específica.

Benjamin buscará en los mismos temas que Baudelaire, sin embargo el elemento crítico estará siempre presente, el impulso original será primordialmente analítico.

En Benjamin hay también otro elemento fundamental: un impulso místico que busca, más que una explicación, una razón de ser para la vida del ser humano, la intención de encontrar una meta que justifique el devenir de la vida humana.

Esta línea tendrá también un desarrollo importante. Benjamin se encontrará en la línea que divide al crítico del escritor. Dicha ubicación se logrará en virtud del desarrollo de un estilo, como se verá mas adelante.

Las corrientes o Escuelas cuya influencia se encuentra en la obra benjaminiana pueden ser agrupadas en torno a cuatro elementos principales.

En un primer momento consideraremos su relación con la tradición mística judía, cuya influencia fue muy temprana.

Posteriormente se considerará la influencia del marxismo, especialmente a través de Brecht.

Pierre Missac señala:

"Teólogos y marxistas (...) entre estos dos extremos su ambición consistía, más que en elegir, en conciliar, en aferrarse a ambas en lugar de debatirse entre ellos, en descubrir una complementariedad de los inconciliables".⁵⁶

El contacto con los miembros de la Escuela de Frankfurt, pese a las distancias que los separaron, tuvo también consecuencias importantes.

Por último señalaremos el efecto puntual de algunos filósofos y poetas occidentales sobre la obra de Benjamin. Estas cuatro corrientes alcanzaron cierto equilibrio, pese a las numerosas contradicciones que existen entre ellas.

Sin embargo, encontrar ese punto de equilibrio no fué nada fácil; su vida estuvo profundamente marcada por la lucha entre contrarios.

Hacia 1938 Adorno consideraba que, finalmente, Benjamin había alcanzado una especie de "equilibrio esquizofrénico" entre sus tres principales influencias, representadas a su vez por Scholem, Brecht y la Escuela de Frankfurt. Este equilibrio demostró ser muy frágil, y finalmente su ruptura significó el suicidio.

⁵⁶MISSAC, P. Op. Cit. p. 43

Tres de estos polos distantes se encuentran también representados por cuatro puntos geográficos: la mística en Palestina (Scholem), la marxista en Dinamarca (Brecht) y la Escuela de Frankfurt en Alemania y los Estados Unidos (Adorno).

Sin embargo hay un quinto punto geográfico fundamental y, de hecho, dominante: París. Este es el lugar donde ha venido a buscar a Baudelaire, y de donde se negará a partir, hasta el último momento.

Baudelaire significó un punto clave en la obra benjaminiana. Su obra más importante, la que debía confirmar la posibilidad de conciliar las diversas fuentes de las que partía, sería la reconstrucción teórico-filosófica del París del siglo XIX, en tanto capital del mundo (Passagenarbeit).

La obra debía partir de las arcadas o pasajes comerciales que aparecieron en el París de esa época, y no había nadie que los conociera mejor que Baudelaire quien hizo de ellos, en sus vagabundeos, su espacio vital. Por ello Baudelaire sería su guía, su hilo conductor, su cómplice único. La fuerza del poeta residiría, ante todo, en su capacidad de evocación.

MÍSTICA, MARXISMO Y TEORÍA CRÍTICA

Las tres líneas de fuerza principales que recorren la obra de Walter Benjamin se encuentran claramente delimitadas. Cada una de ellas tiene una especial influencia dentro de un campo o tema determinado, sin embargo, como se señaló con anterioridad, la importancia de la multiplicidad de fuentes no se debe a la integración arbitraria de ellas, sino a la búsqueda consciente de sus contradicciones.

En la obra de Benjamin la historia y la magia ocupan puntos fundamentales, aunque es preciso señalar que elementos tales como la fantasmagoría o la fe representan para él categorías objetivas.

Desde sus primeros escritos, la teología judía ocupó un lugar central. Su interés en ella era, no obstante, muy poco religioso.

Al igual que Baudelaire, está obsesionado por los temas religiosos, aunque la actitud de ambos se aleja totalmente de la del fiel consecuente con su Iglesia. Ninguno de los dos ha dejado de creer en los principios fundamentales de su religión, pero le han dado un nuevo sentido.

Benjamin pretendía un acercamiento secular a la teología. A esta "aproximación profana" la llamaba, junto con W.T. Adorno, una teología invertida o negativa, y consideraba que en ella materialismo y misticismo debían coincidir.

Esta línea de pensamiento tuvo su origen en la relación con Gershom Scholem. Ambos pertenecían a un ala radical de la juventud judía, en donde se conocieron. Comenzaron juntos el estudio de la Cábala y de algunos elementos kantianos.

A diferencia de Scholem, Benjamin buscaba los orígenes de los conceptos místicos en la literatura estética y no en la teológica. La "teología invertida" de Benjamin y Adorno tenía muy poco en común con los trabajos cabalísticos de Scholem, y sus caminos se distanciaron aún más con el inicio de la "etapa marxista" de Benjamin.

El elemento místico resultó especialmente fuerte en sus primeras y últimas obras (las menos marxistas). Los temas más marcados por esta actitud son los relacionados con su teoría del lenguaje.

Es ésta una gran diferencia con respecto a Baudelaire. Para el poeta, el lenguaje seguirá siendo fundamentalmente una herramienta humana, el elemento místico no llegará hasta este punto. El lenguaje no será considerado como un don divino, sino como un instrumento más de la creación humana. Benjamin atribuirá al lenguaje una función que va más allá de su utilización por parte del ser humano; el lenguaje será una creación divina e independiente de las necesidades de la humanidad.

Otro elemento fundamental dentro de esta línea es la fe benjaminiana en el advenimiento del Mesías. Cabe aclarar que su visión del Mesías está tan cercana a la judaica como a la revolución socialista, tan cercana a la idea marxista de socializar las fuerzas productivas como a la de lograr una nueva identidad entre el objeto y la palabra, entre el nombre y el ser.

Se trata, fundamentalmente, de encontrar una razón de ser para la vida del hombre. En esta tarea Benjamin tiene además la dificultad de integrar religión y filosofía. Para Baudeliare dicho problema nunca existió, porque nunca percibió la línea divisoria definitiva entre ambas.

El marxismo, por su parte tuvo una influencia posterior en la obra de Benjamin. No es sino hasta 1924 cuando Benjamin conoce a la actriz Asja Lacis, y a través de ella a Brecht. Ellos representan su primer contacto con el marxismo. A partir de entonces es ésta una nueva fuente que incorpora a las anteriores.

La vertiente marxista habría de situarlo en constante contradicción con Adorno y Scholem; quienes no dejaron de considerar la influencia de Brecht como "muy negativa".

Aunque el tema es polémico, parece ser que su fe en el socialismo terminó tras la firma del tratado de no agresión Nazi-Soviético. Lo que es un hecho es que a partir de esa fecha la influencia marxista en sus escritos disminuye drásticamente, regresando cada vez más al misticismo de sus primeras obras.

El marxismo benjaminiano fue muy poco típico; en gran medida se trata de la aplicación de ciertos conceptos marxistas a temáticas de carácter surrealista o mágico. En este periodo la burguesía es uno de sus temas centrales.

Esta línea es especialmente importante en sus ensayos acerca de la función del artista en la sociedad. El autor como productor es el más claro ejemplo de ello.

El marxismo benjaminiano no tiene un equivalente en Baudelaire. Sin embargo caba aclarar que la posición política de ambos fue frecuentemente cuestionada. Ello se debe, en gran medida, a que partían de una visión de la vida muy poco común a su época. Su acción política fue congruente con su cosmovisión, pero resultó incomprensible para sus contemporáneos.

La influencia de la Escuela de Frankfurt comenzó específicamente a través de la relación entre Benjamin y Theodor W. Adorno.

Entre 1927 y 1928 Walter Benjamin y Theodor Adorno sostuvieron una serie de discusiones que con el tiempo demostrarían ser decisivas en el pensamiento de ambos.

La categorías que Adorno empleó posteriormente para construir su "lógica de la desintegración" fueron tomadas, en gran parte, de Benjamin. Sin embargo ahí donde aquel solo "planteaba las categorías (...) Adorno intentó extraerlas sistemáticamente de las formas tardías del idealismo"⁵⁷

Así pues, algunos de los principios de la dialéctica negativa de Adorno se encuentran en gran medida en los primeros trabajos de Benjamin.

Uno de los elementos que desarrollaron en común fue la idea de una "teología negativa" o "invertida", sobre la que se habló con anterioridad, misma que constituye en punto de partida importante en el desarrollo de la obra de ambos.

También resultó una profunda influencia sobre Adorno el carácter que en la obra benjaminiana se atribuía a los detalles, a los elementos aparentemente insignificantes.

Adorno consideraba que la filosofía debía abandonar los "grandes problemas", pues si bien aparentemente la extensión podría dar cierta garantía de totalidad, la interpretación "se escurre por entre las redes de las grandes cuestiones"⁵⁸

⁵⁷BUCK-MORSS, S. Orígenes de la Dialéctica Negativa p. 142

⁵⁸Ibidem p. 161

Por otra parte la labor del "Institut für Sozialforschung" tuvo también una importante influencia sobre Benjamin.

La labor del Institut y la revista publicada por éste se descubrió como una de las pocas alternativas que la obra benjaminiana tenía para ser publicada, especialmente a partir del comienzo de la vida en el exilio. Esto significó un gran apoyo, aunque significó también, y en no pocas ocasiones, un fuerte condicionamiento en la redacción de los artículos a publicar.

Un claro ejemplo de ello es el proceso de elaboración del trabajo sobre Baudelaire. En un primer momento Benjamin escribió un texto conformado casi exclusivamente por citas; el Institut lo rechazó y para lograr su publicación Benjamin debió reescribirlo haciendo importantes cambios.

Finalmente, tras la muerte de Benjamin, su imagen fue "transformada" por el Institut a través de la selección de las obras que fueron presentadas y de las que, por el contrario, se mantuvieron apartadas temporalmente. Sean cuales fueren las razones para dicha selección, lo cierto es que la imagen global resultó profundamente desmarxistizada.

Con el tiempo vieron la luz algunos textos benjaminianos que rescatan la pluralidad y equilibrio de opuestos de que se habló con anterioridad.

OTRAS INFLUENCIAS. PLATÓN. KANT.

Es importante señalar la influencia de Platón y Kant en la obra benjaminiana. Ambos ocupan un lugar central en su periodo de formación y habrán de permanecer constantemente en su obra.

En una de sus primeras obras, el ensayo acerca del drama barroco alemán, Benjamin intentaba fusionar elementos de Kant y Platón para articular la "experiencia filosófica de la verdad".

La primera parte del libro es dedicada casi con exclusividad a desarrollar la explicación del método con el que se construirá dicha "articulación de la verdad".

En ella se criticaba la naturaleza limitada del concepto de experiencia en Kant, pues a partir de la influencia de Scholem, Benjamin compartía la idea mística de la necesidad de experimentar la materia como revelación.

Distinguía entre el concepto kantiano de experiencia en tanto "conocimiento" y aquello que denominaba "experiencia filosófica", que se refería a la revelación de la verdad.

En el primer caso el sujeto construía el mundo de acuerdo a sus propias estructuras conceptuales, en el segundo caso el sujeto construía ideas cuya estructura era objetiva, determinada por los propios fenómenos particulares, por las "afinidades electivas de sus elementos".

Se proponía lograr sobre bases kantianas la unidad de religión y filosofía. Kant y la Cábala permanecerían en el resto de su obra, aunque en diferentes proporciones y combinándose, posteriormente, con el marxismo.

Es importante señalar la influencia de diversos literatos y filósofos mas o menos contemporaneos. En primer término los escritos teóricos de Goethe, y su amistad con el poeta Fritz Heinle (cuyo suicidio habría de marcar profunda huella); Hölderlin, George y Kafka significaron también puntos importantes.

Como momentos decisivos en su formación, cabe señalar la lectura de Ernst Bloch, Luckacs, Schelling y Fichte, así como de los primeros escritos de Friedrich Schlegel.

3. ELEMENTOS EN LA FORMACIÓN DE UN ESTILO:

Al referirse a los escritos de Walter Benjamin, es difícil encontrar una denominación que pudiese representar el tipo de obras del que se trata.

Sin lugar a dudas existe una parte importante que correspondería a la crítica de arte, o al análisis social, sin embargo la obra benjaminiana se aparta de la crítica o análisis comunes en virtud de ciertas características tanto metodológicas como de estilo.

En Lenguaje y Silencio, George Steiner apunta:

"Al mirar atrás, el crítico ve la sombra de un eunuco. ¿Quién sería crítico si pudiera ser escritor? (...) El crítico vive de segunda mano. Escribe acerca de. Ha de dársele el poema, la novela o el drama; la crítica existe gracias al genio de otros hombres"⁵⁹.

Sin embargo, después de presentar este panorama desolador de la labor del crítico señala que, en ocasiones excepcionales, existe un pequeño conjunto de hombres que pertenecen a la intersección del grupo de los poetas y al de los críticos. Apunta:

⁵⁹STEINER, G. Lenguaje y Silencio op. cit. p. 23

"En virtud del estilo, la crítica puede convertirse en literatura"⁶⁰.

A este pequeño grupo de seres excepcionales pertenece, en definitiva, Walter Benjamin. Sin lugar a dudas, la sombra del poeta se cierne sobre él, particularmente la sombra de Kafka y Baudelaire; sin embargo, como se mencionó anteriormente, su forma de escribir dista enormemente de la crítica convencional.

En su estudio sobre la Escuela de Frankfurt, Martin Jay señala:

"Benjamin se esforzó por dar a sus primeras palabras una riqueza y una resonancia de las que la prosa normal carecía(...) el estilo de Benjamin continuó mas próximo a la prosa evocativa de la literatura artística que al lenguaje denotativo de la filosofía teórica"⁶¹

Podemos considerar que, antes que elaborar un método, Benjamin elaboró un estilo, consolidó una serie de elementos que, más que herramientas metodológicas, corresponden a verdaderos ritos provenientes de la sensibilidad del escritor. Estos principios corresponden menos a la lógica del crítico, que a la

⁶⁰Idem

⁶¹JAY, M. La Imaginación Dialéctica p. 290

pasión y la obsesión, son una idiosincrasia antes que un método de análisis.

Los ritos o principios antes señalados aparecen en cada uno de sus trabajos, son esbozados en sus escritos de juventud, (particularmente en el Origen del Drama Barroco Alemán) y van consolidándose progresivamente. El último texto acabado que se conoce, las Tesis de Filosofía de la Historia, son un claro ejemplo de lo que llamaremos el estilo benjaminiano.

Algunas de las características principales de dicho estilo serán expuestas a continuación.

LA INTERRUPCION DEL DISCURSO

Un elemento característico del estilo de Benjamin es la interrupción del discurso elevada a método de pensamiento.

Esta actitud obedece principalmente a la convicción de que las ideas tienen una cierta autonomía, una especie de vida propia que no debemos tratar de desviar. Es por ello que el desarrollo natural de las ideas conduce por diferentes caminos, en razón de lo cual las contradicciones se presentan como algo natural, como parte de la realidad.

En este punto se marca una importante diferencia entre Benjamin y Baudelaire. El poeta aún cree en la posibilidad de integrar elementos opuestos sin que ello implique necesariamente una contradicción; Benjamin considera inevitable el surgimiento de las contradicciones, pero hace de ellas un elemento de gran valor.

Negar la existencia de la contradicción equivale, para ambos, a traicionar el curso natural de las ideas, implica la unificación de una realidad que no es uniforme. Para Benjamin la importancia de una contradicción reside en su capacidad para contener más verdad que todo un sistema de ideas perfectamente coherente. Para Baudelaire el interés que reside en la magia que se produce por la integración de opuestos.

Es esta la razón que explica la búsqueda, por parte de ambos, de diferentes caminos que surgen de un mismo tema, o que parecen conducir hacia un mismo punto: las coincidencias o contradicciones que de ahí resulten es el verdadero objetivo a alcanzar.

En el caso de Benjamin, esta posición lo llevó a producir, antes que obras completas, series de breves ensayos. En el conjunto de su producción se encuentra solamente un libro completo: El Origen del Drama Barroco Alemán. Una gran parte de sus obras han sido agrupadas bajo el nombre de Discursos Interrumpidos y reflejan claramente la intención arriba señalada.

Por otra parte, Benjamin diferenciaba entre "conocimiento" y "verdad". El primero corresponde a la simple recolección de datos, la segunda, por el contrario, solo se puede alcanzar mediante la "experiencia filosófica", cuya relación con la "experiencia mística" analizaremos mas adelante.

El conocimiento se presenta como una adquisición, la forma en que este se presenta puede variar debido a que la presentación de dicho conocimiento representa un momento secundario, tanto en tiempo como en importancia.

La verdad, por el contrario, posee un caracter autónomo: se presenta a sí misma de manera equivalente (aunque no idéntica) a la revelación mística.

Finalmente, Baudelaire y Benjamin coinciden al considerar que, todo conocimiento, en cuanto recolección más o menos arbitraria de datos, debe contener un poco de contrasentido. Así,

lo decisivo no es la continuidad de conocimiento a conocimiento, sino el salto entre cada uno de ellos, el salto en el que, frecuentemente, se autopresenta una verdad.

Tanto Baudelaire como Benjamin buscan la herejía con la intención de reivindicar el derecho a la contradicción, y la posibilidad de una verdad diferente. Es por ello que la herejía implica la intención de asumir las contradicciones y de imponerlas dentro de un sistema donde tradicionalmente no tiene cabida.

Dentro de este contexto, Benjamin considera que la "herejía" representa una actitud que dá respuesta ética a las quebraduras de todo lo real.

Es decir, se trata del rechazo que surge de una concepción de la realidad en la que las doctrinas tradicionales ya no tienen cabida. Así, su actitud irreverente corresponde más a la creación de una nueva cosmovisión que a la intención atacar la establecida.

Claro está que el hombre siempre crea a ciegas y sobre un terreno imprevisible. Benjamin consideraba que "el hombre es un engañado nato y la vida un contexto culpable. Por eso el ángel de la historia es un hereje que hace el futuro de espaldas"⁶². A través de sus escritos nos invita a participar de dicha herejía.

BENJAMIN, W. Iluminaciones II, Op. Cit. p 5 (Prólogo)

IMPORTANCIA DEL DETALLE

Walter Benjamin, como Baudelaire, centra su atención en los objetos más pequeños, en los detalles aparentemente insignificantes que con frecuencia pasan desapercibidos. Ello se debe principalmente a su interés por rescatar la dimensión real de la vida humana.

Ambos intentarán rescatar al hombre del caos mediante la reivindicación de la vida cotidiana. Cada uno se vale de una herramienta especial; en el caso de Baudelaire se trata de la Flor del Mal, para Benjamin el concepto clave será el aura.

Consideran que es en los detalles donde residen importantes verdades, e intentan rescatar lo particular, lo irrepetible, pues para ellos ésto es lo que verdaderamente conforma la realidad.

En este sentido el interés benjaminiano por la minucia va mas allá de una afición extravagante y es elevada al nivel de método. El detalle se presenta como un elemento perteneciente a lo real pese a que también está dentro del terreno de lo inusual, de lo no esquemático; es precisamente por ello que en él residen verdades irrepetibles.

La Verdad trasciende el objeto mismo, sin embargo permanece adherida a lo particular, ésto le permite estar a salvo de una "abstracta generalización ahistórica".

S. Mosès señala: " 'Accumuler des faits pour en induire des caractères généraux', écrit Benjamin dans la première version de son Introduction (Trauerspiel) c'est masquer la diversité des faits sous l'uniformité de réactions psychologiques stéréotypées, qui ne font que refléter la subjectivité de l'historien"⁶³.

El interés filosófico no debe estar en modo alguno dirigido a lo ahistórico, sino precisamente a lo temporalmente más determinado, a lo irreversible. Busca el modo de trascender los "objetos dados" de modo inmediato, sin abandonar el terreno de la particularidad. (Trauerspiel)

A partir de este elemento "la experiencia filosófica de la verdad" se vincula con la experiencia estética. Como señala Mosès respecto a la teoría del conocimiento de Benjamin:

"La vérité ne nous apparaît que dans la contemplation des phénomènes particuliers, la perception de la vérité est donc conçue par Benjamin sur le modèle exact de l'expérience esthétique: la totalité s'y manifeste sous les espèces du particulier"⁶⁴

⁶³MOSES, S. Op. Cit. p. 130

" 'Acumular datos para deducir características generales' escribió Benjamin en la primera versión de su introducción (Trauerspiel) 'es ocultar la diversidad de los hechos bajo la uniformidad de reacciones psicológicas estereotipadas, que no hacen más que reflejar la subjetividad del historiador' "

⁶⁴Ibidem. p. 134

"La verdad no aparece más que en la contemplación de fenómenos particulares, la percepción de la verdad es, entonces, concebida por Benjamin sobre el modelo exacto de la experiencia estética: la totalidad se manifiesta en ella en el terreno de lo particular"

Por otra parte la riqueza de los detalles reside también en su capacidad evocadora, tan preciada para Baudelaire. Despiertan de inmediato un sin fin de imágenes que se entretejen, son capaces de crear imágenes que hablen desde el presente a una realidad que se sitúa fuera de ésta: son capaces de recrear recuerdos.

El recuerdo es un elemento de una riqueza excepcional, pues sin perder su intimidad forma parte de la "imaginación histórica".

De aquí se desprende también la razón de ser de su afición por el coleccionismo: toda colección es un arsenal de elementos evocativos, y cada uno de ellos tiene un valor que se acrecenta dentro del conjunto. En este contexto se afirma la importancia del aura de los objetos, sobre la que se hablará más adelante.

SUPERPOSICIÓN DE DISÍMILES. SURREALISMO.

Otra característica de la obra de Walter Benjamin es la importancia del momento "inintencional" en el desarrollo del discurso. Es éste un elemento más que, además de constituir una herramienta metodológica, participa en la conformación de un determinado estilo.

Baudelaire, por su parte, nunca fue consciente de la importancia de la inintencionalidad, sin embargo en su obra tuvo también una importancia central. Fue esta intención la que lo llevó a la búsqueda del subconsciente, misma que se encuentra muy cerca de la posición benjaminiana.

Al considerar que las ideas se autopresentan y tienen un desarrollo natural propio, Benjamin considera que resulta fundamental permitir que dicho desarrollo fluya con el mínimo de desviaciones provenientes del exterior. La verdad debe autorevelarse, y el ensayista debe limitarse a hacer el mínimo de comentario a dichos "destellos de revelación".

Esta teoría está ya planteada en el Trauerspiel, y Benjamin continúa desarrollándola a lo largo de su vida.

El dar al momento inintencional una importancia central coincide con el materialismo al considerar que los objetos son la única fuente de verdad, sin embargo esta posición se encuentra aún

mas cerca del materialismo prekantiano que del marxista. A su vez se aproxima a la linea cabalística al relacionar el concepto de conocimiento al de revelación.

La idea de la inintencionalidad de Benjamin se complementa con la técnica de la superposición de disímiles, que había sido desarrollada por Baudelaire con anterioridad.

Benjamin considera que al acercar dos elementos que por su naturaleza se encuentran muy distantes, el "choque de fuerzas" que se produce entre ellos debe bastar para que se produzcan los "destellos de revelación" antes mencionados.

Eso es lo que sucede cuando determinados elementos arcaicos que son presentados a la luz de la modernidad; o cuando, por el contrario, la modernidad que es forzada a presentarse como algo arcaico.

Se podría considerar que la técnica de superposición de disímiles, en cuanto tal, consiste en encontrar dos puntos tan distantes como sea posible, estos deben constituir los extremos de un arco. Una vez encontrados los puntos apropiados bastaría con encontrar la forma de tensar el arco. Mientras más distantes sean los puntos escogidos, tanto mas lejos llegará la flecha. Así pues, los puntos distantes no constituyen una verdad en sí mismos, pero a partir de su relación la verdad se autopresenta.

Es así como podemos entender la intención benjaminiana de escribir un libro constituido únicamente por citas. Si los puntos elegidos son los apropiados, el libro estaría constituido por "destellos de revelación", su gran aportación sería, precisamente, lo que no estuviese escrito, sino el espacio entre una y otra idea, el momento en el que se autopresentaría una verdad.

A esta intención se le ha asociado, en algunas ocasiones, con la técnica del montaje de los surrealistas. Hannah Arendt señala:

"El ideal de Benjamin de producir un trabajo que consistía totalmente de citas, armadas con tanta maestría que podían prescindir del texto acompañante, puede parecernos en extremo extravagante y autodestructivo, pero no lo era, así como tampoco lo eran los experimentos de los surrealistas contemporáneos que surgían de impulsos similares"⁶⁵

Benjamin considera que para lograr que dichos puntos se autopresenten (se revelen) es necesario recurrir a las profundidades del subconsciente: hay que rescatar el momento inintencional para lograr la superposición de disímiles.

Este es nuevamente un punto de convergencia fundamental entre Baudelaire y Benjamin: ambos consideran que el hombre moderno debe hurgar en el subconsciente, volver a tomar el centro de toda reflexión y buscar la interiorización por sobre todas las cosas.

⁶⁵ARENDDT, H. Hombres en Tiempos de Oscuridad op. cit. p. 187

En la búsqueda del subconciente Benjamin siguió los pasos de Baudelaire: además de utilizar los sueños en sus escritos, experimentó con drogas, especialmente (coincidiendo nuevamente con Baudelaire) con Opio y Haschisch.

Benjamin relaciona la experiencia del fumador de opio o haschisch con las experiencias estéticas y filosóficas en tanto comparten el momento inintencional y de superposición de disímiles para obtener una revelación.

En cuanto a la experiencia estética, Benjamin considera que el surrealismo plantea, en el terreno del arte, la misma teoría que él intenta desarrollar: comparte el momento inintencional y la superposición de extremos además de la revalorización de lo aparentemente insignificante.

El principio de montaje propuesto por los surrealistas parecía adecuado al estudio que Benjamin realizaba sobre el París del siglo XIX. Al menos él así lo consideró.

Para Benjamin el surrealismo lograba presentar la verdadera esencia del París del siglo XIX, particularmente el París en constante cambio, el París de Haussman y la modernización, y el París de la revuelta. En sus ensayos sobre el París del siglo XIX señala:

"En el centro de este mundo de cosas está el mas soñador de los objetos: la misma ciudad de Paris. Pero solo la revuelta extrae por completo su rostro surrealista. (Calle vacías de gente, en las que los silbidos y los disparos dictan la decisión). Y ningún rostro es surrealista en el grado en el que lo es el verdadero rostro de la ciudad"⁶⁶

La experiencia humana, en general, y la urbana en particular aparecen compuestas por *shocks*, por fragmentos de *collage* que bombardean los sentidos. Escribió que el surrealismo demuestra "la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa y su transformación en una iluminación profana de inspiración antropológica"⁶⁷

El coleccionismo es una actividad que Benjamin practicó asiduamente y que se deriva de la búsqueda y recolección de elementos aparentemente insignificantes. A su vez, su espíritu coleccionista lo llevó a temas tales como Los libros infantiles, Los juguetes, El coleccionismo de E. Fusch, etc.

En algún momento identificaría la actitud del coleccionista con la del melancólico, que es aquel que se ocupa, más que nadie, de coleccionar recuerdos.

⁶⁶BENJAMIN, W. Iluminaciones I. Imaginación y Sociedad p. 50

⁶⁷Ibidem p. 254

ALEGORÍAS Y MELANCOLÍA

La melancolía es uno de los temas recurrentes en Benjamin, así como una de las características constantes de sus escritos. La alegoría será el elemento estilístico destinado a representarla.

La Melancolía es asociada a caracteres y temperamentos, y es la base a partir de la cual se caracteriza el Saturnismo.

En El Origen del Drama Barroco, Benjamin señala que aquellos que nacen bajo el signo de Saturno son de naturaleza contemplativa y meditabunda; son además especialmente propensos a la tristeza, y debido a ello son capaces de ver más allá de lo presente en los objetos cotidianos.

Para el Saturnino todo objeto es un signo, una evocación o una invitación a viajar a través del tiempo y del espacio.

A ello se debe, también, que los temperamentos melancólicos tengan dones proféticos, pues para ellos, acostumbrados a cuestionar a los objetos más allá de lo inmediato, son capaces de encontrar en ellos indicios de lo futuro.

En otras palabras, el melancólico extrae el aura de los objetos más que nadie, y es capaz de captar lo que un objeto tiene de único y esencial. A partir de ello puede construir una interpretación de la realidad que al resto de los hombres les está negada.

Benjamin se considera a sí mismo dentro del grupo de los nacidos bajo el signo de Saturno. Para él la melancolía se matiza entre la nostalgia por el Estado de Gracia anterior a la caída, y el anhelo por el advenimiento del Mesías.

En relación con el elemento estilístico, Benjamin considera que la herramienta literaria predilecta del melancólico es la alegoría. Lo es, esencialmente, por su carácter evocativo; sin embargo su idea de lo alegórico va más allá de la simple producción de imágenes evocadoras. La utilización de la alegoría implica en sí misma una toma de posición, una manera de ver e interpretar la vida.

La utilización de la alegoría en la obra de Benjamin responde fundamentalmente a su momento místico. Las alegorías que emplea frecuentemente provienen de la tradición teológica judía.

Sus textos más alegóricos son sin lugar a dudas aquellos en los que la influencia cabalística es más evidente. Un ejemplo de ello son sus Tesis de Filosofía de la historia, Sombras breves y Pequeña historia de la fotografía así como su teoría de la no identidad entre palabra y objeto expresada en El Origen del Drama Barroco.

4. TEMAS CENTRALES:

AURAS

En el universo benjaminiano el concepto del aura tiene una importancia central, particularmente en sus obras de madurez.

Es importante precisar que el concepto de aura, referido a los objetos, corresponde a una dimensión real. La búsqueda del aura es uno de los elementos que constituyen el estilo de Benjamin. Sin embargo, aunque su búsqueda corresponda más a una obsesión personal que a un método, el aura de los objetos, no por ello, pierde su dimensión real.

El aura permanece aún si no tenemos conciencia de ella, es decir, es independiente de la conciencia humana. En este sentido su existencia tampoco depende de la voluntad de creación del hombre. Pese a ello, es él el único ser capaz de crear y colmar de aura sus propias creaciones, de transmitir su aura específica a los objetos. Pero ¿qué es propiamente el aura?.

En términos benjaminianos se trata de "Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar"⁶⁸.

⁶⁸BENJAMIN, Discursos Interrumpidos p. 24

El aura está constituida a partir de un momento irrepetible, pleno en su calidad de presente, de único, y que sin embargo es capaz de evocar una dimensión atemporal.

Benjamin considera que "Las cosas tienen aura cuando son capaces de levantar la vista y devolverle la mirada a quien las mira", cuando son capaces de relacionarse con el sujeto, de hablarle más allá de su existencia inmediata.

El concepto de aura es particularmente importante con respecto a la teoría estética de Walter Benjamin. El análisis del aura de las obras de arte es también el hilo conductor de su ensayo sobre La Obra de Arte en la Epoca de su Reproducibilidad Técnica.

Benjamin considera que, aún cuando el aura de la obra de arte proviene directamente del artista, una vez terminada, la obra adquiere una relativa independencia. Su aura es una unidad en sí misma, y deja de depender del autor.

De aquí podemos comprender por qué para Benjamin las obras de arte son los objetos que con mayor fuerza deben poseer un aura, deben ser capaces de levantar la mirada a su interlocutor, de hablarle más allá del tiempo y el espacio que la delimita, de establecer un diálogo con él y con la eternidad.

El aura de las obras de arte, siguiendo la idea expuesta por Baudelaire (y desarrollada posteriormente por J. Habermas) debe surgir de un momento específico, partir de su modernidad específica, es decir, ser plena en su calidad de presente e irreplicable; sin embargo, para poder trascender (para poder devenir antigüedad) debe poseer un aura capaz de responder al interlocutor de todos los tiempos.

Es en éste sentido que el aura de la obra de arte se separa del aura del artista, trasciende el momento específico de su creación y se realiza "la despiadada artimaña del espíritu contra la muerte, la esperanza de sobrepasar al tiempo con la fuerza de la creación"⁶⁹.

⁶⁹STEINER, G. Op. Cit. p. 23

LENGUAJE

El papel del lenguaje se relaciona fundamentalmente con la teoría cognitiva de Walter Benjamin, pero es esencial, también, para comprender su concepción del devenir de la humanidad, de sus orígenes y de sus perspectivas.

La teoría del lenguaje en Benjamin parte de diferentes líneas aparentemente ajenas las unas de las otras. Esto es consecuencia de la búsqueda de diferentes fuentes para analizar un mismo tema, misma que se presentó con anterioridad como uno de los elementos fundamentales del estilo benjaminiano.

El tema del lenguaje es específicamente abordado en sus ensayos La Tarea del Traductor, El Problema de la sociología del Lenguaje, y algunos capítulos del Origen del Drama Barroco.

Posiblemente la línea cuyo desarrollo es más prolongado es la que corresponde a lo que hemos denominado su momento místico, misma que parte de la visión cabalística de la Creación.

Benjamin asocia la creación del mundo al Verbo original. El Estado de Gracia correspondería al momento en que Dios designa al hombre como nombrador de las criaturas del Paraíso.

El lenguaje es, entonces, anterior al ser humano e independiente de él. La creación parte del lenguaje, y toda verdad estará en relación con él. Stéphane Mosès señala:

"Benjamin insiste sur le fait que, pour lui, les idées ne sont pas des images, mais de mots. Comme dans la tradition biblique, la révélation de la vérité n'est pas visuelle, mais auditive"⁷⁰

El nombre que Adán otorga a las cosas y los animales corresponde exactamente a éstos, no son un signo arbitrario, por el contrario, hay una identidad entre el nombre y el ser.

Sin embargo el Estado de Gracia es "razgado por la Caída". El hombre es arrojado del Paraíso, la identidad entre el lenguaje humano y los objetos nombrados se pierde: el lenguaje del hombre ha dejado de ser el lenguaje Divino. El ser humano no es ya capaz de nombrar las cosas por su verdadero nombre.

De ahí provienen todos los males de la humanidad, su incertidumbre y su desolación. Sólomente mediante el advenimiento de un Mesías se podrá recuperar la armonía, la identidad entre el Ser y el Nombre, el Estado de Gracia. Ese es el verdadero fin de la historia, del devenir de la humanidad.

"(...) en la contemplación filosófica desde lo más hondo de la realidad la idea se libera en cuanto palabra que reclama de nuevo su derecho a nombrar. Tal actitud no corresponde, sin embargo, a Platón, en última instancia, sino a Adán, el padre de los hombres y el padre de la filosofía. La imposición adamítica de los nombres está tan lejos de ser mero juego y arbitrio, que llega a constituir la confirmación

⁷⁰ MOSES, S. Op cit p. 135

"Benjamin insiste sobre el hecho de que, para él, las ideas no son imágenes, sino palabras. Como en la tradición bíblica, la revelación de la verdad no es visual, sino auditiva"

de que el estado paradisíaco era aquel en que aún no había que luchar contra el valor comunicativo de las palabras"⁷¹

El lenguaje humano, sin embargo, no por ser imperfecto deja de ser inmensamente poderoso. Nombrar es un verbo cercano a Crear.

El lenguaje tiene una inmensa capacidad de creación, pero también de destrucción. En los Discursos Interrumpidos Benjamin señala:

"(...) la sucedánea satisfacción matriz de hablar debilita la capacidad de acción (...) de ahí la necesidad de silenciar los planes, para no debilitar la posibilidad de su realización. Solo escasas veces se ha tomado tan en serio como merece ese carácter destructivo de la palabra que hasta la experiencia más simple conoce"⁷².

En cuanto a la teoría cognitiva, Benjamin considera que conocer el verdadero nombre de las cosas es conocer su esencia. De ahí que señale: Como nombrador de las criaturas de Dios, fue Adán y no Platón el padre de la filosofía.

Pero el hombre fue arrojado del Paraíso, y al ser herido por la Caída el lenguaje divino se transformó en el balbuceo del actual lenguaje humano, no pudo recuperarse aquel en el que las palabras tendían a los objetos, no pudo ser recapturado el "conocimiento de lo particular encerrado en el nombre(...)"⁷³

⁷¹ BENJAMIN, W. El Origen del Drama Barroco op. cit. p. 19

⁷² Origen del Drama Barroco Alemán p. 146

⁷³ Ibidem, p. 190

SATURNISMO

Como se mencionó anteriormente, el Saturnismo es uno de los temas centrales en la obra benjaminiana.

Además de las implicaciones metodológicas que se señalaron, es importante rescatar la relación que este tema reviste con respecto al conjunto de las categorías que se conforman a través de sus escritos.

El Saturnismo corresponde al temperamento melancólico, que a su vez será asociado al *Spleen* Baudeleriano, a aquel aburrimiento crónico que padece el siglo XIX, extendiéndose hasta el presente de Benjamin.

El melancólico está inmerso en el *Spleen*, pero es el único que toma conciencia de ello. La aceleración del proceso productivo, lejos de romper la monotonía, la extiende y la generaliza. Es por ello que la ciudad es el sitio donde el temperamento melancólico se exagera. Ahí acude el Saturnino, presa del *Spleen* que le oprime, pero que a la vez le brinda los elementos necesarios para la rememoración, para la evocación.

La rememoración, por otra parte, constituye una pieza importante en el proceso cognitivo.

"Articular históricamente lo pasado no significa
conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa
adusarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante
de un peligro"⁷⁴

La rememoración es el complemento de la experiencia vivida. Sin embargo, para que sea posible rememorar, es necesario que el momento evocado sea por completo parte del pasado. Es por ello que la rememoración proviene especialmente de lo muerto.

La reliquia proviene de un cadaver, la rememoración proviene de la experiencia muerta que, por un eufemismo, llamamos la experiencia de vida.

Es por ello que la figura clave de la alegoría del siglo XVII es el cadaver, en la alegoría tardía se transforma en la rememoración. En Zentralpark Benjamin señala: "La remémoration est la relique sécularisée".⁷⁵

La rememoración es, además, el elemento que metamorfosea la mercancía en objetos de coleccionista. De ahí que exista un vínculo indisoluble entre el vagabundo, el jugador y el coleccionista. Ambos se entregan apasionadamente a la creación de un arsenal para la rememoración.

El Spleen es el sentimiento predominante de la modernidad, el saturnino uno de sus personajes clave. El Spleen corresponderá, dentro de este contexto, a la catástrofe en permanencia.

⁷⁴ Zentralpark p. 180

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. Zentralpark Op. Cit. p. 239
"La rememoración es la reliquia secularizada"

EL ARTE

La posición de Benjamin respecto a la función del arte en la sociedad se mantuvo en constante cambio.

En 1928 rechazó expresamente la evaluación del arte en función a sus efectos.

En El Origen del Drama Barroco Alemán señala:

"El arte, por su parte, no puede tolerar el verse promovido en sus obras a desempeñar el papel de director de conciencia ni tampoco puede permitir el hecho de que se preste atención a lo en él representado y no a la representación misma"⁷⁶

Como toda alegoría, en el arte es tan importante la forma como el contenido, lo representado y la representación. El arte no puede ser considerado como una herramienta, no se le puede asignar una función arbitrariamente bajo el riesgo de traicionar su aura verdadera. Posteriormente, bajo el influjo de Brecht, esta postura se diluiría.

Coincidió con Adorno en el sentido de que la solidaridad del artista con el proletariado no puede ser sino mediada. Por otro lado concordaba con Brecht en que el compromiso político es una condición necesaria para el trabajo intelectual válido.

⁷⁶ BENJAMIN, W. El Origen del Drama Barroco Alemán op. cit. p. 94

Las posiciones de Adorno y Brecht se mostraron, muy tempranamente, como irreconciliables. Benjamin habría de fluctuar entre éstas durante toda su vida.

La experiencia estética ocupaba un lugar importante dentro de su teoría cognitiva. Asociaba la experiencia estética a la "revelación" del proceso cognitivo.

Distinguía entre pensamiento (conciencia) y pensamiento acerca del pensamiento (autoconciencia), y consideraba que esto tenía su paralelo en la producción de arte (equivalente a la conciencia) y su crítica o interpretación (equivalente a la autoconciencia).

De ahí seguía que así como en la esfera conceptual son indispensables tanto la conciencia como la autoconciencia, la obra de arte solo se completa al conjuntarse sus esferas equivalentes.

Afirmaba que la tarea del crítico de arte y del filósofo coincidían, pues el primero debía percibir y articular conceptualmente aquella verdad que en la obra de arte solo se encontraba de manera sensorial. Así, como intérprete de la verdad, su actividad coincidía con la del filósofo.

Una vez producida la obra de arte la disociaba de su productor. Consideraba que la porción de verdad que contenía en

ella misma, una vez terminada la obra, era independiente del artista e incluso del proceso de producción.

Es decir, en cierta forma la obra de arte representa una entidad cerrada e independiente, cuya aura propia es independiente de las auras del proceso en que se creó.

Consideraba que el desarrollo de la "modernidad" era un tema particularmente angustioso cuando se le relacionaba con la producción artística de los últimos tiempos.

El arte era afectado en dos líneas principales. La primera se debía a la creciente necesidad de adaptarse a una demanda específica, la segunda se refiere concretamente al proceso de elaboración, que se ve afectado con la posibilidad de la reproducción técnica de la obra de arte, cuyas consecuencias se verán más adelante.

En cuanto a la primera línea que se señaló, coincidía con Baudelaire (Consejos a los jóvenes escritores) al considerar que cada vez más el escritor debe ser su propio empresario.

La producción de arte se ve presionada por la demanda, siendo que en realidad uno de los cometidos más importantes del arte consiste en "provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena".

En su ensayo El Autor como Productor intentaba "desmistificar el culto burgués al artista, quien ya no era un creador sino un productor para el mercado". Aquí vemos nuevamente una coincidencia con la posición de Baudelaire en cuanto a la pérdida de la aureola del artista moderno.

Benjamin, además, era consciente de que Baudelaire había sido uno de los primeros poetas que, al ser lanzados a competir al mercado, había sido consciente de ello. En Zentralpark apunta: "Baudelaire a été son propre imprésario. La perte de l'auréole touche en toute premier lieu le poète".⁷⁷

Otro elemento central en su pensamiento es la reproductibilidad de las obras de arte.

Las obras de arte, desde siempre, han sido susceptibles de ser reproducidas. Sin embargo la reproductibilidad de éstas se ha realizado a muy diversos niveles. En cada caso, algo se ha perdido pues la obra de arte, en cuanto única y presente, posee un valor que no es posible reproducir. El desarrollo técnico, en los últimos años, llevó la cadena de reproducción a grados nunca antes alcanzados. Es posible que el concepto mismo de arte deba cambiar.

Por citar un ejemplo: en el caso de la fotografía ¿Cual impresión deberá ser considerada como la original y auténtica? ¿es que acaso el pedazo de película (que no es sino una etapa del

⁷⁷ BENJAMIN, W. Zentralpark op. cit. p. 221

resultado que el artista quiere lograr) deberá ser considerado como la obra de arte auténtica?

De cualquier forma, si aceptamos como auténtico el arte de la fotografía, el cine o las transmisiones radiofónicas, el aura parece haber desaparecido.

Benjamin apunta "Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra"⁷⁸

En la fotografía, por ejemplo, gran parte del aura del objeto se ha perdido: se ha perdido la calidad de presente en el objeto, misma de la que depende en gran medida el aura. Sin embargo el fotógrafo, al elegir el objeto, el encuadre, etc, ha dado a la fotografía un aura nueva.

Cabe aclarar que el aura que vemos en la fotografía no es la del objeto fotografiado, sino una combinación del aura del fotógrafo, el aura del objeto que logró trascender la fotografía y el aura de la fotografía misma en tanto nuevo objeto y nueva creación.

⁷⁸Discursos Interrumpidos p. 20

A través de la fotografía cierta parte del aura de los objetos que, por lo general, es invisible al ojo humano, logra trascender. En el ensayo Pequeña Historia de la Fotografía señala:

"La naturaleza que había a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. (...) Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que solo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional"⁷⁹.

En cuanto a la utilización de la fotografía para la realización de retratos, Benjamin considera que "En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable"⁸⁰

En este caso la reproductibilidad de la obra de arte ha llegado más lejos. Al alterarse el aura del rostro humano se altera también la forma de percibir el aura de un sujeto a través del objeto que lo representa.

⁷⁹BENJAMIN, Walter. Discursos Interrumpidos op. cit. p. 67

⁸⁰Ibidem. p. 31

Nos relacionamos de diferente forma con nuestros antepasados al atraparlos en fotografías, nos relacionamos de diferente forma incluso con nosotros mismos, se transforma nuestra propia autoconciencia y relación entre nuestras auras.

La fotografía, además, toma un lugar central en la ruptura del anonimato que las multitudes habían permitido. Las primeras fotografías de carácter periodístico hacen aparecer cada "fracción de la multitud" en toda su individualidad.

La reproductibilidad de la obra de arte obedece precisamente a la transformación de las ciudades y a la formación de las multitudes. Al producir nuevas copias de una obra de arte, se cambia la presencia única por la presencia masiva, de esta forma la obra es capaz de salir al encuentro de su destinatario.

En este sentido el arte moderno también reviste un cierto carácter heroico. El arte se lanza en busca de espectadores, y a la vez representa una tentativa por equipararse a la técnica, así como una vez lo intentó el realismo.

Lo que sucede con la fotografía sucede también con la transmisión radiofónica de conciertos o con la generalización de exposiciones de pintura.

Benjamin considera que la contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal y como se generaliza en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que en modo alguno desató solamente la fotografía. Con relativa independencia ésta fué provocada por la pretensión por parte de la obra de arte de llegar a las masas.

BAUDELAIRE POR BENJAMIN

Benjamin considera que existen dos mitos sobre Baudelaire, ambos igualmente falaces. El primero tiene su origen en la actitud del poeta mismo, quien con su actitud de hereje se hizo rechazar por la sociedad de su tiempo. La otra fue creada después de su muerte. Es debida principalmente a los poetas que, con la intención de reivindicarlo, transformaron al hereje, al poeta maldito, en mártir.

Ambos mitos deben desaparecer, pues, por distintas razones, presentan una imagen deformada del poeta francés. En Zentralpark señala:

"Il y a deux légendes sur Baudelaire. La première, qu'il a lui-même répandue, le fait apparaître comme un monstre et un épouvantail à bourgeois. L'autre est née avec sa mort et a fondé sa gloire. Elle en fait un martyr.

Ce niaze théologique mensonger doit être totalement dissipé".⁸¹

Para Benjamin, Baudelaire siempre fue un héroe mas que un mártir. Héroe en el sentido baudeleriano, en tanto artista y

⁸¹BENJAMIN, W. Zentralpark op. cit. p. 214

Existen dos leyendas acerca de Baudelaire. La primera, que él mismo propagó, le hace aparecer como un monstruo o un espantajo. La otra nace con su muerte y ha fundado su gloria. Esta hace de él un mártir. Este niazo teológico mentiroso debe ser completamente disipado.

hombre moderno consagrado a su tiempo y dispuesto a reivindicar la existencia de sus semejantes.

Benjamin estableció una relación de complicidad similar a la que, anteriormente, Baudelaire había establecido con Poe.

Benjamin fue a París buscando a Baudelaire, y se negaría a abandonarlo hasta el último momento.

Fué Baudelaire quien lo condujo a través del siglo XIX, quien le mostró las calles parisinas y le reveló la angustiada transformación de la vida humana, fue él quien le mostró los pasajes comerciales que aparecieron en el siglo XIX y le enseñó a vagabundear entre las multitudes, a matener el ritmo atemporal del *flâneur* en contraste con la aceleración de la ciudad.

En fin, fue Baudelaire quien le mostró los orígenes caóticos de la realidad que lo oprimía, de la modernidad que algunos años después acabaría con la vida del propio Benjamin.

Es por ello, quizá, que la obra en la que se planteaba la reconstrucción teórico filosófica del siglo XIX, la obra de los pasajes (*Passagenarbeit*) resultaba tan importante para Benjamin: en ella buscaba el germen de la modernidad en que vivía, y en donde pensaba encontrar, si no las respuestas, cuando menos las preguntas esenciales al caos de su tiempo.

Comparte también con Baudelaire otras obsesiones: el interés por lo aparentemente insignificante, la búsqueda del subconciente a través de las drogas, el interés por los juguetes y los temas lúdicos en general, su amor por la soledad , especialmente por la soledad en la multitud, el temperamento melacólico y la recurrencia a la alegoría... y su desesperado amor por el hombre volcado en el profundo anhelo de la redención.

5. EL PROGRESO

Benjamin rechazó la idea de Progreso en el sentido tradicional. Partía del "relativismo radical" de sus primeros trabajos, considerando que la porción de verdad de cualquier fenómeno del pasado no es estática ni exterior a la historia, sino mediatizada por el presente, mismo que se encuentra en constante cambio.

El historiador pretende dar a la historia la apariencia de continuidad, es por ello que su juicio sobre el pasado siempre buscará justificar su presente específico.

"Le 'juçment' sur une oeuvre du passé, c'est-à-dire l'apologie, s'efforce de recouvrir, de masquer les moments révolutionnaires dans le cours de l'histoire. Il désire vivement instaurer une continuité"⁸².

De ahí se deriva su postura respecto a la necesidad de hacer en la historia el equivalente a la revolución copernicana.

Es decir: solía considerarse el pasado como un punto fijo y se miraba el presente como un "punto firme" hacia el que se trataba de conducir a tientas el conocimiento, como si se tratara

⁸² BENJAMIN, W. Zentralpark p. 212

El juicio de su obra del pasado, es decir la apología, se esfuerza por cubrir, por ocultar los momentos revolucionarios en el curso de la historia. Desea vivamente instaurar una continuidad

de tierra firme. Ahora se trataría, por el contrario, de "construir la historia hacia atrás", de transformar al pasado en el ángulo dialéctico, situarse al borde del presente y retroceder en el tiempo hacia un pasado siempre cambiante. Esto sin dejar de considerar que el presente se encuentra también en constante transformación.

Stéphane Mosès señala:

"Pour Benjamin, l'instance de l'authentique connaissance historique (...) ne peut appréhender le passé, c'est à dire, saisir le sens qu'il peut avoir pour nous, qu'à condition de partir d'une conscience suralgué du moment présent et de sa signification pour l'avenir"⁸³

En este contexto resulta carente de todo sentido el tratar de hacer cualquier tipo de comparación valorativa entre el presente y algún punto del pasado. El pasado solo puede ser visto desde el presente, la apreciación del pasado será, por lo tanto, mediatizada, relativa y no comparable con el punto fijo en el que nos situamos. Por su parte el presente será también un punto en constante cambio, un instante en movimiento.

⁸³ MOSES Op. Cit. p. 151

"Para Benjamin, la instancia del auténtico conocimiento histórico (...) no puede aprehender el pasado, es decir, retener el sentido que puede tener para nosotros, que con la condición de partir de una conciencia sómamente aguda del momento presente y de su significación para el porvenir"

El presente (o el futuro) no pueden ser considerados independientemente del pasado: "le présent ne prend son sens que par rapport au passé, au plutôt à tel ou tel moment particuier du passé, qu'il prolonge au plus exactement qui se réincarne en lui"⁸⁴.

Ya en el Trauerspiel la historia es presentada como un lugar de "escombros, de ruinas, desprovisto de todo sentido metafísico"⁸⁵.

La historia debe ser considerada como un relato, el cual inevitablemente es creado por los victoriosos. En las Tesis de filosofía de la historia, señala que sólo desde la perspectiva de los vencedores es posible percibir el curso de la historia como unitario y dotado de coherencia y racionalidad. Para los vencidos el panorama es muy distinto; en la historia no se conservan sus luchas y sus derrotas, solamente perduran aquellos elementos que pueden legitimar el poder de los vencedores.

Considera que el historiador se identifica con el vencedor, pues quien quiera que domina es siempre "heredero de todos los vencedores (...) Todos los que hasta ahora han alcanzado la victoria participan de este cortejo triunfal en el que los amos de

⁸⁴Ibidem p. 152

"El presente no tiene sentido mas que en relación con el pasado, o sobre todo con respecto a determinado momento particular del pasado, que él prolonga o más exactamente que se rreincarna en él"

⁸⁵WITTE, op cit p. 88

hoy marchan sobre los cadáveres de los vencidos de hoy"⁸⁶.

A partir de la idea de la historia vista de manera atemporal, el devenir de la humanidad se presenta como una acumulación infinita de cadáveres sobre los que los vencedores se imponen.

Es por ello que para Benjamin el concepto de Progreso debe situarse, en todo caso, sobre la idea de catástrofe. "Que las cosas continúen el curso que llevan, esa es la catástrofe".

Sin embargo, volviendo a la línea mística, puesto que el transcurrir de la historia lleva necesariamente al advenimiento del Mesías y la Salvación, el presente no es interpretado "como un tiempo históricamente vacío y neutro, sino como el instante que tiende hacia un futuro mesiánico".⁸⁷

Es en este sentido que el progreso constituye un transcurrir hacia la salvación, pero no por lo que significa en sí mismo, sino sencillamente porque cada nuevo momento implica un nuevo estado del mundo, y en cada nuevo estado del mundo reside la posibilidad de la llegada del Mesías.

⁸⁶Ibidem p. 223

⁸⁷Ibidem p. 32

Es necesario precisar que la salvación no se presenta como la culminación del proceso del progreso, sino como su interrupción.

Entre los diversos escritos benjaminianos que abordan el tema del progreso, existe uno que resulta particularmente interesante. Se trata del "Angelus Novus" de las Tesis de Filosofía de la Historia.

En dicho texto se hace referencia a un cuadro de Paul Klee que se representa, según el propio Benjamin:

"a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las ajas".⁸⁸

Esa es la actitud con que el hombre del siglo XX contempla el desarrollo y el progreso: impávido, presa de un asombro tal que no es capaz de concebirse a sí mismo como autor del torbellino que se desata frente a él.

Benjamin llama al ángel del cuadro "el ángel de la historia". Este ángel no es exclusivo de su época, aunque es en ella donde el torbellino del progreso ha alcanzado mayor ímpetu.

El ángel de la historia tiene:

⁸⁸ Discursos Interrumpidos, p. 183

"el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies".

Para la historia, el progreso es una "catástrofe en permanencia". Esta es una coincidencia importante con Baudelaire: no ver al progreso como un fenómeno temporal, sino, precisamente, como un caos ahistórico. El progreso no está determinado en función del tiempo; no, al menos, sus características principales.

El ángel quiere detenerse, "despertar a los muertos y recomponer lo despedazado". En la historia hay muertos que logran trascender su momento específico, personas, ideas, momentos que resurgen en el tiempo.

Sin embargo el ángel no logra hacer que los muertos despierten, pues: "desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas".

El huracán que lanza al ángel hacia adelante, que le obliga a continuar el curso de la historia, es el mismo que surge en el momento en el que el hombre es arrojado a la vida propiamente humana, es decir, el huracán responsable del origen de la historia. Dicho huracán es, también, la Caída.

Al ser expulsado el hombre del Paraíso se ha desatado un huracán que lo arrastra alejándolo cada vez más del Edén. El huracán de la Caída es la fuerza que, en adelante, le impedirá regresar.

"Este huracán lo empuja irremoviblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo".

El hombre no puede ya frenar el torbellino que ha desatado.

El devenir del hombre está matizado por el transcurso del tiempo; la catástrofe, sin embargo, es atemporal y ahistórica: los muertos no se sustituyen unos por otros, se acumulan hasta el infinito.

Finalmente Benjamín nos descubre la naturaleza del torbellino, la causa de la caída y del caos:

"Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso".

RELACIÓN AURÁTICA EN LA MODERNIDAD

La "modernidad" ha sido definida desde distintos puntos de vista, ya sean económicos, políticos o sociales. Tomando en cuenta la teoría aurática de Walter Benjamin se podría intentar definir la modernidad en función de la forma como se producen, transforman y relacionan los objetos y las personas a través de sus respectivas auras.

Tal vez esta relación sea más importante y caracterice mejor una era que cualquier otro indicador.

Con el desarrollo industrial se transforma la manera como se producen los objetos cotidianos, sean artísticos o de cualquier otro género.

En sus Pensamientos para un análisis del estado de Europa Central, Benjamin presenta "Las contradicciones en que se ve envuelta la sociedad burguesa y que anuncian su ruina final. La inflación se manifiesta como la realización visible del dominio de la mercancía en las relaciones humanas 'el número se hizo todopoderoso y desintegró el lenguaje' "⁸⁹.

⁸⁹WITTE, op. cit. p. 77

Las auras de la vida cotidiana son transformadas por el progreso, sin que el hombre perciva claramente los cambios operados, las interrelaciones entre los seres y las cosas son trastocadas, pierden su caracter esencial.

Este cambio provoca a su vez una serie de nuevas transformaciones: se transforma el aura de cada objeto, se transforma el aura de aquel que las creó, y se transforma por consiguiente la relación entre el sujeto y el objeto.

El aura del ser humano se modifica debido al cambio del "contexto aurático", se modifican también las relaciones entre las personas debido a la transformación de sus auras respectivas: se crea un nuevo sistema de relación a nivel aurático.

El nuevo nivel de complejidad en la composición del aura exige un nuevo tipo de percepción que el hombre ha desarrollado poco a poco.

Siguiendo esta línea, podemos considerar que la introducción de la fotografía, cine, video, etc. en la vida cotidiana del hombre moderno ha creado un fuerte cambio en su capacidad de precepción de auras.

La necesidad de establecer otro tipo de relación aurática, a su vez, ha transformado su sensibilidad, en ésto se diferencia el hombre moderno del de cualquier otra época.

Benjamin considera como signo de esta era el hecho de que día a día cobra una vigencia irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o en la copia.

"Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible".⁹⁰

⁹⁰Discursos Interrumpidos p. 75

PERSPECTIVAS

Pese a lo que pudiera deducirse de la idea de progreso y modernidad de Benjamin, éste no es pesimista. Por el contrario: de algún lugar misterioso extrae fuerzas para alimentar su fe en el hombre.

El Mesianismo de Benjamin transforma en sus contrarias las cosas viles y despreciadas y las carga de esperanza, es ese el sentido de los Textos de aniquilación que cierran Infancia Berlinesa. "Los diversos aspectos de la destrucción dan al escritor la garantía de que es posible ese paraíso cuya aparición había iluminado su más tierna infancia".⁹¹

Como Baudelaire, Benjamin ama profundamente a la humanidad, y se lanza a la búsqueda desesperada de una justificación, de una razón de ser para su especie.

Así, en sus Tesis de Filosofía de la Historia, poco tiempo antes del suicidio, Benjamin señalaba que los sufrimientos del pasado no pueden ser reparados porque la historia es irreversible. Sin embargo tales sufrimientos son trastocados por la idea de un presente que será definido como punto en movimiento hacia el advenimiento del Mesías.

⁹¹WITTE p. 155

El "hombre político" consecuente con esta posición debe concentrarse "menos en la acción que en reconocer el momento oportuno para lanzar el ataque salvador, es decir, descubrir el carácter ambivalente de la crisis en la que coexisten el más grande peligro y la posibilidad de la salvación"⁹².

Como se señaló anteriormente la Redención marca el fin de los tiempos, no porque se sitúe al final de un determinado proceso o desarrollo, sino porque al irrumpir suspende el transcurrir del tiempo profano. Así pues, la Redención no se sitúa en el futuro, sino en el presente. Cada instante que aparece es potencialmente capaz de contener la llegada del Mesías y de interrumpir el transcurso de la historia.

S. Mosès señala:

"Ce surgissement de l'imprévisible, que Benjamin appelle du nom de Rédemption (...) n'est pas situé quelque part à la fin des temps; au contraire, elle advient (ou elle peut advenir) à chaque instant, dans l'exacte mesure où chaque instant du temps (...) fait apparaître un nouvel état du monde"⁹³

⁹² WITTE p. 103

⁹³ MOSES. Op. Cit. p. 155

"El surgimiento de lo imprevisible, que Benjamin denomina Redención (...) no se sitúa, en algún lugar al final de los tiempos; por el contrario, la redención adviene (o puede advenir) en cada instante, en la medida en que cada instante hace aparecer un nuevo estado del mundo"

Por ello las catástrofes relumbran como el instante potencialmente cercano al momento de la salvación "solo a través de la desesperanza nos es dada la esperanza".

Por otra parte señala que la búsqueda incondicional de la modernidad es lo que está perdiendo a la humanidad. La modernidad en sí es inevitable, Benjamin no tiene para ella, en este sentido un juicio valorativo. Lo moderno llegará tarde o temprano, eso es algo que escapa a la acción humana, sin embargo, señala:

"Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando, una porción tras otra, la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual"⁹⁴

En contraposición a la idea de lo novedoso habría que recordar que, para Benjamin, el concepto de experiencia es fundamental. La experiencia de la vida, en tanto arsenal para la rememoración, es el verdadero tesoro de cada ser humano.

La historia del hombre comienza con la expulsión del Paraíso, el Progreso lo ha ido alejando cada vez más, sin embargo existe la posibilidad de frenar el torbellino, de frenar el transcurso de la historia y volver al Estado de Gracia.

⁹⁴ Zentralpark

Benjamín define el verdadero concepto de revolución como la "Interrupción perversa de la continuidad de la historia. 'Corresponde al género humano que viaja en el tren de la historia hacer el movimiento de lanzarse sobre el freno de urgencia' dar el 'salto dialéctico bajo el cielo de la historia' "⁹⁵

Esa posibilidad, sin embargo, existe sólomente a través de la llegada del Mesías.

No sabemos con certeza cual es el rostro del Salvador, lo cierto es que la obra de Benjamín, así como su vida, se tiñó constantemente de la invocación desesperada al Redentor.

⁹⁵WITTE Op. Cit. p. 223

EL SUICIDIO

"Il n'y a pour les hommes tels
qu'ils sont aujourd'hui, qu'une
nouveauté radicale - et c'est
toujours la même: la mort".⁹⁶

Para Benjamin, como para Baudelaire, la muerte es un enigma constante y seductor.

Aún en la muerte, Benjamin nos dá una clave de su pensamiento: "Solo sobre un muerto nadie tiene potestad". Si bien había perdido el optimismo, nunca abandonó la línea general de sus ideas: el suicidio se presentaba dentro de ese contexto como la única solución. Nos encontramos ante un acto de rebeldía, de invocación desesperada al Salvador.

El suicidio de Benjamin, pese a lo que se podría suponer, no se realiza como un acto de destrucción, sino como un gesto desesperado de salvación y de creación. En las Tesis de Filosofía de la Historia Benjamin escribió:

"El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropezan con muros o con montañas, él ve también un camino".⁹⁷

⁹⁶ Zentralpark Op. Cit. p. 224

⁹⁷ BENJAMIN, W. Discursos Interrumpidos p. 161

La muerte es la portadora del secreto de liberación del hombre, solo a través de ella el hombre se afirma como dueño de su vida.

Muchos años antes del suicidio, cuando el mundo moderno no parecía aún tan desconsolador, Benjamin escribió:

"Lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil. Ese suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. (Es la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones)"⁹⁸

De esta forma Benjamin coincidía, en el momento de la muerte, con la imagen que Baudelaire había dibujado del hombre moderno, aceptaba, a su manera y por sus propias razones, la actitud heroica que el mundo de su tiempo le exigía.

Para Benjamin, como para Baudelaire, el momento de la muerte revestía una dimensión mágica, y era solo a través de ella que el hombre podía acceder a un instante de revelación.

"Son precisamente las imágenes más importantes que nos es dado ver aquellas que se desarrollan en la cámara oscura del instante vivido. Y es toda la vida, tal como esta desfila, según se afirma con frecuencia, ante los ojos de los moribundos o de quienes están en peligro de muerte, la que resurge con exactitud de esas pequeñas imágenes"⁹⁹

⁹⁸ BENJAMIN, W. Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo p.93

⁹⁹ WITTE Op. Cit. p. 149

Así, con el suicidio, Benjamin se lanza hacia lo que él mismo llamara "El último viaje del flâneur"¹⁰⁰

Benjamin nunca perdió la esperanza de la Salvación ni la fe en el hombre. Por el contrario, según su idea de la historia, en el momento del suicidio Benjamin vislumbró un posible instante de salvación, pues, como señala Bern Witte:

"(...) en el mundo de Benjamin la amenaza extrema se revela como única salvación posible."¹⁰¹

Hannah Arendt, quien conoció de cerca los últimos intentos de Benjamin por librarse de la persecución nazi, comprendió la intención creadora del suicidio. A la manera benjaminiana, intenta extraer un poco de esperanza aún de la amenaza extrema:

"(...) aún en los tiempos más oscuros tenemos derecho a esperar cierta iluminación, y dicha iluminación puede provenir menos de las teorías y conceptos que de la luz incierta, titilante y a menudo débil que algunos hombres y mujeres reflejarán en sus trabajos y sus vidas bajo casi cualquier circunstancia y sobre la época que les tocó vivir en la tierra"¹⁰²

¹⁰⁰ BENJAMIN, W. Iluminaciones I. Poesía y Capitalismo p. 185

¹⁰¹ Ibidem p. 155

¹⁰² ARENDT Op. cit. p. 11

CONCLUSIONES

I

A lo largo de la presentación de la obra de Baudelaire y Walter Benjamin se han señalado algunas de sus principales coincidencias. Podemos encontrar el origen de dichas coincidencias en dos niveles.

Algunas coincidencias, evidentemente, se deben a la búsqueda intencional de Benjamin hacia Baudelaire, de su identificación con él. Así pues, ciertos temas desarrollados por Benjamin tienen su origen incuestionable en los trabajos del poeta.

Sin embargo sus afinidades van mas allá. Hasta cierto punto algunas de sus semejanzas son debidas a que ambos comparten una idea obsesiva en torno a la cual giran sus escritos: la búsqueda de una razón de ser para el hombre moderno, de la llave que logre redimirlo del sin sentido del Progreso.

Por otra parte debemos considerar que ambos viven en una época con características semejantes, o aún más: viven en momentos diferentes de una misma era. Baudelaire percibe solamente el comienzo, el surgimiento de los elementos que estaran en apogeo en el periodo en que Benjamin vivirá. Existen, es cierto, grandes diferencias, pero no por ello dejan de pertenecer a lo que podríamos considerar una misma etapa de la humanidad.

Baudelaire percibe el surgimiento de lo moderno, Benjamin por su parte nos señala algunos de los puntos fundamentales de su desarrollo y su caracter destructivo.

En la relación Baudelaire-Benjamin, la principal diferencia es debida al enfoque particular con que cada uno percibe la realidad en que vive.

En el caso de Baudelaire, nos encontramos fundamentalmente ante la posición de un artista; el pensamiento benjaminiano está guiado ante todo por un esfuerzo interpretativo de tipo filosófico.

Es cierto que el trabajo teórico de Baudelaire es también muy importante sin embargo, al parecer, en todo momento es el poeta el que percibe la realidad, aunque el crítico intente sistematizarla.

Benjamin, por el contrario, nunca abandona la posición del teórico. Si bien es un teórico muy poco convencional su objetivo es siempre de caracter interpretativo, independientemente del camino específico que haya decidido seguir.

En resumen: ambos son personalidades poco comunes que comparten, más que un tema, un temor y una esperanza común. Ambos giran en torno al futuro de la modernidad y al hombre moderno.

II

A fines del siglo pasado la humanidad (especialmente Europa occidental) comienza un periodo de desarrollo que se diferencia de los anteriores por características muy específicas:

El hombre, más que nunca, comienza a considerarse a sí mismo como hombre moderno y a marcar una línea divisoria entre su época y las anteriores.

Baudelaire es un claro portador de esta posición. El mismo se nombra artista moderno, niega todo valor al arte que no se autodefina como tal, y postula como única posibilidad de vida digna aquella que corresponde al hombre moderno.

Va aún mas allá: define lo moderno en términos de su momento específico. Identificará las "vanguardias" y corrientes artísticas de su época como las únicas verdaderamente modernas, y otro tanto hará con respecto a la vida cotidiana de todo hombre.

Baudelaire exalta la vida del hombre común, la define como heroica y verdaderamente moderna. Define lo moderno en función de los elementos que conforman su propia vida, las nuevas calles parisinas, los coches, los pasajes comerciales, se convierten en el sello distintivo de la modernidad.

Al hombre común la modernidad le es impuesta desde el exterior, aunque debe aceptarla "voluntariamente". Es arrojado sin transición a la modernidad y debe encontrar los medios para subsistir en el nuevo contexto.

A diferencia del hombre común, el artista debe poner todo su empeño en lograr el acceso a lo moderno. No logrará el acceso a la modernidad sino por el esfuerzo consciente y cotidiano, por la entrega absoluta de su obra al culto a lo moderno.

Baudelaire no pretende negar la historia, pero sí considerarla como un pasado remoto que tiene poca o ninguna relación con el presente cotidiano. Pretende implantar al hombre una imagen totalmente nueva, libre de pasado, refulgente en su carácter de recién creada.

Implanta al nuevo hombre como supremo juez de lo pasado: solo el hombre moderno puede saber cuales son las obras de arte del pasado que merecen trascender hasta la nueva era, sólo él puede investir las con el título de arte verdadero, aunque dejará claramente estipulada la diferencia con respecto al presente al conferirle también el título de "antigüedad".

El hombre moderno no debe ocuparse del pasado. Debe centrar toda su energía creadora en la búsqueda de lo novedoso. Esta será

una importante característica de la "modernidad": se instaura un culto desmedido por lo nuevo.

En Las Flores del Mal Baudelaire lanza la consigna:

"Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau
plonger au fond du gouffre,
Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'inconnu pour trouver de nouveau!"¹⁰³

El hombre estará dispuesto a vender el alma con el fin de lograr el acceso a la modernidad.

Otra característica que cabe señalar es la asociación que se establece entre modernidad y desarrollo técnico.

Baudelaire está consciente de que las transformaciones de su tiempo afectan directamente al ciudadano común en cada momento de su vida cotidiana, sin embargo no por ello deja de asociar la transformación de lo cotidiano al desarrollo técnico.

Por otra parte el nuevo culto a lo novedoso asocia la idea de modernidad (léase desarrollo técnico) a la de Progreso en el sentido de superación del pasado. El hombre moderno considera que ha accedido a una nueva era gracias a la superación del pasado:

¹⁰³ Les Fleur du Mal Op. Cit. p.

considera que el desarrollo técnico implica un mejoramiento, el acercamiento hacia un objetivo, hacia alguna meta que se considera valiosa de antemano.

Por supuesto, en el caso de Baudelaire, el culto al progreso reviste razgos muy particulares. Se trata de lanzarse hacia el Progreso como quien se sabe arrojado ineludiblemente hacia el abismo. Su percepción del Progreso, sin embargo, pese a su caracter fatalista, jamás llega al rechazo.

III

El ímpetu del progreso sigue su curso acelerado para recibir al nuevo siglo con profundas conmociones. No es posible, seguir considerando al Progreso con la ingenuidad de los inicios de la modernidad. Algunas de sus contradicciones se han revelado de manera ineluctable y otras más no tardarán en aparecer.

Es en este contexto que Walter Benjamin retoma el tema de lo moderno. Algunos de los elementos aportados por Baudelaire son recuperados, sin embargo ahora la intención ha cambiado de manera radical. Benjamin se siente asediado por el curso de la historia, los acontecimientos de su tiempo lo arrinconan hasta el suicidio.

En este momento histórico específico cualquier disertación respecto a la modernidad revestirá necesariamente un carácter profundamente crítico. Ha pasado ya el momento en que el artista preveía el desarrollo de lo moderno, es necesario ahora retomar el tema desde la posición del teórico. Benjamin busca en el pasado las respuestas a las preguntas del presente.

Desde los años de la modernidad baudeleriana hasta el tiempo del exilio y la persecución nazi algo se rompió irreparablemente.

IV

Ante la amenaza del nefasto porvenir del ascenso del fascismo, Benjamin decide quitarse la vida. Poco despues su temor parecía más que justificado: la Segunda Guerra Mundial, sin lugar a dudas, cambió la visión que la humanidad tenía de sí misma. El poder destructivo del hombre moderno se reflejó en toda su magnitud.

Los acontecimientos que han venido desde entonces no mejoran la situación. Cada vez más claramente se manifiesta la caída al vacío que Baudelaire vaticinaba, pero ahora no hay razón alguna para creer en las promesas de lo novedoso.

El Progreso no es más que otro hábito de nuestra sociedad, parte de la rutina. Hemos perdido incluso la capacidad de asombro ante lo nuevo.

Nos encontramos en un punto en que la era que se inauguró con Baudelaire ha terminado, pero aún no podemos saber con certeza qué es lo que vendrá.

Los teóricos que, en los últimos años, han tratado el tema de la posmodernidad, sin lugar a dudas, buscan algunas de las respuestas a esta pregunta. Sin embargo, ahora más que nunca, no parece descabellado volver la vista hacia el arte de nuestro tiempo. Quizá sea ahí donde encontremos algunas de las respuestas a las preguntas sobre el porvenir.

BIBLIOGRAFIA

BAUDELAIRE

BAUDELAIRE, Charles Oeuvres Completes, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1963

BAUDELAIRE, Charles. Les Fleures du mal, Ed. Gallimard, Paris, 1974

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe, Ed. Visor, Madrid, 1988

BAUDELAIRE, Charles. Lo cómico y la caricatura, Ed. Visor, Madrid, 1988

BAUDELAIRE, Charles. Diarios Intimos, Premia Editora, Puebla, 1990

BAUDELAIRE, Charles. Pequeños Poemas en Prosa, Premia Editora, Puebla, 1989

BAUDELAIRE, Charles. Paraisos Artificiales, Red Editorial Iberoamericana, México, 1991

BAUDELAIRE, Charles. La Fanfarlo, Ed. Rocher, Munaco, 1957

BENJAMIN

BENJAMIN, Walter. Discursos Interrumpidos I, Ed. Taurus,
Madrid, 1973

BENJAMIN, Walter. Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I,
Ed. Taurus, Madrid, 1988

BENJAMIN, Walter. Poesía y capitalismo. Iluminaciones II,
Ed. Taurus, Madrid, 1990

BENJAMIN, Walter. Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III,
Ed. Taurus, Madrid, 1975

BENJAMIN, Walter. Para una crítica de la violencia.
Iluminaciones IV, Ed. Taurus, Madrid, 1991

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. Un Poète lyrique à l'apogée
du capitalisme, Ed. Payot, Saint-Amand-Montrond, 1990

BENJAMIN, Walter. El Origen del Drama Barroco Alemán,
Ed. Taurus, Madrid, 1990

BENJAMIN, Walter. El Concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo Alemán, Ed. Península, Barcelona, 1988

BENJAMIN, Walter. El Berlín Demónico, Ed. ICAIRA, Barcelona, 1987

BENJAMIN, Walter. Haschisch, Ed. Taurus, Madrid, 1980

BENJAMIN, Walter. Diario de Moscú, Ed. Taurus, Madrid, 1987

BENJAMIN, Walter y Gershom SCHOLEM. Correspondencia 1933-40, Ed. Taurus, Madrid, 1987

OTROS AUTORES

ARENDR, Hannah. Hombres en Tiempos de Oscuridad, Gedisa Editorial, Barcelona, 1990

BENJAMIN, Andrew. The Problems of Modernity, T.J. Press, Padstow-Cornwall, 1989

BERGERON, Louis et al La Epoca de las Revoluciones europeas Ed. Siglo XXI, México, 1991

BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad, Ed. Siglo XXI, México, 1991

BRETON, André. Manifiestos del Surrealismo, Guadarrama, 1981

BUCK-MORSS, Susan. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project, MIT Press, Cambridge, 1989

BUCK-MORSS, Susan. Origenes de la Dialéctica Negativa: Adorno, Benjamin y el Instituto de Frankfurt, Siglo XXI, México, 1981

CANETTI, Elias. Masa y Poder, Ed. Alianza Muchnik, Madrid, 1987

- EIGELDINGER, M. "La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire" en Baudelaire, número especial de la Revue d'Histoire Littéraire de la France, Paris, 1967
- FOSTER, Hal et al. La Posmodernidad, Ed. Kairós, Puebla, 1988
- FRISBY, David. Fragments of Modernity: theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin, MIP Press, Cambridge, 1986
- GALAND, Rene. Baudelaire: poetiques et poésie, Editions A.G. Nizet, Paris, 1969
- HABERMAS, Jurgen. Écrits Politiques, CERF, Paris, 1990
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura Vol. III, Guadarrama, Barcelona, 1979
- JAY, Martin. La imaginación dialéctica, una historia de la Escuela de Frankfurt, Ed. Taurus, Madrid, 1989
- MILNER, Max. Baudelaire: enfer ou ciel, qu'importe, Ed. PION, Saint-Amand, 1967

MISSAC, Pierre. Walter Benjamin, de un Siglo a Otro, Gedisa Editorial, Barcelona, 1988

PACHET, Pierre. Le Premier Venus:essai sur la politique baudelairienne, Ed. Denoël, Paris, 1976

SARTRE, Jean-Paul. Baudelaire, Ed. Alianza Losada, Madrid, 1984

SMITH, Gary et al, Benjamin: Philosophy, aesthetics, history, University of Chicago, Chicago, 1989

VATTIMO, Gianni. El Fin de la Modernidad, Gedisa Editorial, Barcelona, 1990

Acta Poética, n° 9-10, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, primavera-otoño 1989

Revue d'esthétique, nouvelle série, n° 1, CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, y CENTRE NATIONAL DES LETTRES, Toulouse, 1981