



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ESTÉTICAS DEL CALLEJEO:
LAS FIGURAS DE LA BOHEMIA, EL DANDISMO Y LA
***FLÂNERIE* EN EL «BAUDELAIRE» DE**
WALTER BENJAMIN

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
OSMAN SERRANO MARTÍNEZ

TUTOR: DR. MANUEL ANTONIO LAVANIEGOS ESPEJO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., SEPTIEMBRE, 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

GRATITUDES

Este trabajo de tesis se debe a algunas influencias, tanto vitales como académicas, que determinaron de forma decisiva el resultado final de la misma.

Quisiera agradecer, en primer lugar, la amable disposición que mostró el Dr. Manuel Lavaniegos, que coadyuvó para acometer la empresa de escribir mi tesis de maestría. Manuel, muchas gracias por tus lúcidos e iluminadores comentarios; por las pláticas, a manera de cátedras de calada profundidad; por ser paciente a la hora de la entrega de resultados y, en fin, por influir con tu perspicacia característica algunas de las pertinencias teóricas aquí sostenidas.

Después, he de agregar que a la Dra. Silvana Rabinovich le debo una muy puntual revisión de ciertos motivos teóricos, que aquí se presentan. Sus comentarios fueron lo suficientemente decisivos como para terminar de pulirlos a última hora. Aprovecho también para agradecer al Dr. Crescenciano Grave, a la Dra. Erika Lindig y al Dr. Pedro Enrique García Ruiz por concederme leer mi tesis con atención y amabilidad.

Hago asimismo un reconocimiento a la labor desempeñada por el CONACyT, que ayudó económicamente a la redacción de esta tesis, concediéndome el privilegio de disfrutar a lo largo de dos años de una beca para la elaboración de la misma. Tampoco pierdo la oportunidad de agradecer a quienes integran la parte administrativa del Posgrado en Filosofía, de la UNAM, y al espacio instaurado por el seminario de filosofía de la religión dirigido por el Dr. Lavaniegos y la Dra. Lizaola, por hacer más llevadera esta etapa académico-administrativa.

En cuanto a mis influencias vitales, agradezco, en primer lugar, el infinito cariño maternal y la incondicional comprensión de mi mamá, la Dra. Lety: tu decidido ejemplo en la vida y en lo académico ha dado frutos que me acompañarán ahora y siempre. Y a mi papá, Julio César, por sus consejos prácticos, sin los que mi vida sería más caótica: tus muestras de precisión en los detalles de tu actuar han conformado mi carácter ante el vivir. Y a Jesica, por el amor compartido, a través del que, a pesar de los vaivenes de la vida, pasamos por mucho de la experiencia disfrutable: nuestras pláticas diarias acerca de lo bello de lo cotidiano o nuestras aventuras vivenciales me han ayudado a salir avante en mi lucha por la existencia. *Gracias por ser quienes son.*

ABREVIATURAS

En el cuerpo de la tesis, se nombran los títulos de las obras de Benjamin en español. Por su parte, en las notas a pie de página, se citan algunas claves, basadas en los títulos originales, de las obras del autor, que se enlistan a continuación:

- Berliner*: *Crónica de Berlín*
- ChB Ein Ly*: *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*
- Denkb*: *Denkbilder. Epifanías en viajes*
- Der Autor*: *El autor como productor*
- Der Surr*: *El surrealismo. La última instantánea de los intelectuales europeos*
- DP-W*: *El libro de los Pasajes*
- Einb*: *Calle de sentido único*
- Über den Begriff*: *Sobre el concepto de Historia*

Por parte de las obras citadas de Baudelaire, se antepone al título de la obra, en lugar de citar el nombre completo del autor, la siguiente clave: «ChB» (por Charles Baudelaire). Así, por ejemplo:

- ChB, *Las flores del mal*, «El alma del vino», CIV

*El hombre embriagado por una sombra que pasa
lleva siempre el castigo de haber querido desplazarse.*

Charles Baudelaire

*Por doquier se desplegaba, se divertía el pueblo
de vacaciones. [...]
En esos días me parece que el pueblo lo olvida todo,
el dolor y el trabajo; se hace semejante a los niños.
Para los pequeños es un día de asueto, es el horror
de la escuela aplazado veinticuatro horas. Para los
mayores es un armisticio concluido con los poderes
maléficos de la vida, un respiro en la contención
y la lucha universales.*

Charles Baudelaire,
«El viejo saltimbanqui», en *El Spleen de París*

*La carne del trasero es cabalmente el
pecado contra el espíritu santo.
Sólo tienen valor los pensamientos
caminados.*

Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los
ídolos*

*Cada uno de ellos [los caminos de bosque]
sigue un trazado diferente, pero siempre
dentro del mismo bosque. Muchas veces
parece como si fueran iguales, pero es una
mera apariencia.*

*Los leñadores y guardabosques conocen
los caminos. Ellos saben lo que significa
encontrarse en un camino que se pierde en
el bosque.*

Martin Heidegger, *Caminos de bosque*

INTRODUCCIÓN

(I/III)

Pretensión de transterritorialidad: la bohemia

Quien se entrega a la *flânerie* no tiene por qué vagabundear forzosamente en soledad; puede haber compañeros de ruta. Visualizar la figura del paseante urbano como un agente distante de toda posibilidad de compañía supone no entender del todo su papel dentro de la metrópolis moderna. Pues a pesar de ser ese personaje que por lo general se desenvuelve desde su apartamento en medio de la multitud para cumplir con lo suyo, esto no es necesariamente así. Las marchas o manifestaciones populares del s. XX (*v. gr.*, las del Mayo Francés, las del México 68 o contra la Guerra de Vietnam en Estados Unidos) dieron cuenta de la capacidad que puede tener la labor del *viandante ocioso* de poder expandirse entre la multitud misma. La figura de este héroe urbano se desmiembra así y se desperdiga en múltiples figuras andantes. Lo que vemos dentro de estas manifestaciones es a grandes multitudes de gente pulular por el entramado citadino con un rumbo fijo (como en el caso de las movilizaciones de la Comuna de los conspiradores de Blanqui), rasgo del que el *flâneur* parece carecer, pues su caminar es sin rumbo y sin motivo aparente. Lo que se halla en estas movilizaciones, es sabido, son actitudes con un carácter generalmente reivindicativo, lo cual no las contrapone, en principio, con el paseo del andante ocioso. Adolfo Gilly llama a esta capacidad de ocupar el espacio público desde su toma violenta *la ruptura en los bordes*.¹ De manera que ya no solamente es un agente perdido en la multitud quien tiene el poder de dotar de esa nota distintiva de ocio –en el sentido latino del término– que le brinda el paseante al todo social; esas marchas son asimismo enormes deslizamientos intraurbanos en que la multitud misma se opone en lo fundamental a la idea del desplazamiento de personas entendido como transportación de recursos humanos, y la sustituyen por un *paseo gigantesco*, en que bien podemos encontrar una batucada contra la Guerra de Irak o un contingente en silencio irrestricto. Estas notas de resistencia son sin duda resabios contemporáneos de la bohemia parisina de que se ocupó Walter Benjamin y que Karl Marx no dudó en denostar, primero, y enaltecer, después (*vid. infra.*, 3.1). Basta haber sido

¹ Cfr. Adolfo Gilly, «1968. La ruptura en los bordes», en *El siglo del relámpago*, pp. 65-83.

participe de una manifestación para darse cuenta de los avatares que ocurren al interior de ella. Mucho de la función verdadera de una marcha no radica en la obtención efectiva del objetivo planteado; reside más bien en que las fuerzas productivas dedicadas a la reproducción cotidiana del capital dan paso a la suspensión momentánea del engranaje para dotar a las calles de un tramo espacial en el que no acontece el desplazamiento por mor de la satisfacción de necesidades económico-monetarias, sino por una necesidad de fomentar el *otium* en medio de una situación de productivismo imperante.²

En ocasiones, la tarea del paseante urbano también puede camuflarse sin mucho esfuerzo con la condición del exilio. No sería un disparate afirmar que el *flâneur* se mueve como un exiliado *en* la ciudad. Su actitud de no apego hacia ningún lugar determinado y su predilección por pas(e)ar por todos los lugares sin rumbo fijo, no puede sino recordar la situación distintiva del exiliado. Recuérdese que los exiliados son siempre desterrados, vagabundos que perdieron su mundo entero: sus bienes, su trabajo, su medio, sus costumbres, sus certezas de vida, su esperanza de vivir y, constantemente, sus amigos. «Los exiliados son también, tal como un Ulises moderno, viajeros»,³ paseantes transterritoriales. Y todo esto sucede a pesar de que hayan sido forzados a dejar su tierra; son viajeros de todas formas. Están expuestos al aprendizaje y enriquecimiento de su visión del mundo debido al enfrentamiento con otro tipo de experiencias en diferentes latitudes: la menesterosidad de sus condiciones de existencia los obliga al desplazamiento y desacomodo perpetuo de sus costumbres. Ello no quiere decir que el exilio sea un estadio siempre gozoso de aprendizaje feliz; su circunstancia, sometida a la intemperie de la tierra desconocida, llega a ser muchas veces difícil por lo inhóspito de la actitud de quienes siempre han

² Entendamos aquí, y en lo subsecuente, la palabra «ocio» de acuerdo con su raíz en latín: *otium*. Con ese sentido lo utilizaban Séneca (*vid.* «De la brevedad de la vida») y los helenistas. El *neg-otium* vendría a ser toda aquella actividad que *niega* precisamente los ratos de *otium*, dedicados a la contemplación y, en general, a las actividades del pensamiento. De ahí que Aristóteles comience su *Metafísica* asintiendo al hecho de que tan sólo una vez que se dieron por satisfechas las necesidades primarias de la *polis*, pudo propiciarse la actividad contemplativa. Una vez, pues, que el *negotium* satisfizo las bases materiales de reproducción de la vida social fue que el *otium* pudo florecer. En nuestro caso, la apropiación que hacemos de este vocablo sufriría una pequeña adición a su significado de acuerdo al hecho de que las marchas serían *ociosas* porque ponen entre paréntesis las actividades en las que se reproduce cotidianamente el valor de cambio –los «negocios»–, y se da pie al uso del espacio público sin fines predominantemente monetarios; *i. e.*, ociosos.

³ E. Traverso, *Cosmópolis. Figuras del exilio judeo-alemán*, p. 6.

vivido ahí y que sienten, sin otro fundamento que el de un antipático *chauvinisme*, que su estilo de vida se ve amenazado por los recién llegados. Wiesengrund, como le gustaba decirle a Benjamin –y, en este caso, *no* propiamente Adorno– sufrió los embates del exilio; hablando no sólo de su experiencia, no dudó en generalizar el exilio tildándolo de ser vivido como «una vida mutilada». ⁴

El primer capítulo (I) está dedicado a la bohemia, y procuramos dejar en claro en qué medida la bohemia parisina define una prefiguración de la vagancia distintiva del *flâneur* y da paso al mismo, no sin antes pasar por el tamiz del dandismo; nuestra afirmación última es que la condición de la bohemia desemboca en una actividad ociosa en el mejor sentido del término.

(II/III)

Evocar la sensación multiplicada: el dandismo

Con su «discreto estridentismo» (Manuel Lavaniegos *dixit*), el dandismo es una manera de expresar quién eres concentrada fundamentalmente en desconcertar. En su figura prototípica, el dandi, confluyen el espacio y el tiempo muy peculiarmente. Se requiere cierta ocupación de la *espacialidad* a partir del volumen de un cuerpo, en el que forzosamente se coloque la vestimenta; sin cuerpo no hay dandismo. En cuanto a su relación con el fardo del *tiempo*, el dandi no es el bohemio que escapa a su martirio (el del Tiempo), pues se detiene en cada detalle necesario para mostrarse

⁴ Cfr. *Minima moralia* –obra teñida de un tono profundamente melancólico por su condición de estar redactada en medio de una condición de doloroso exilio, que para su autor supuso concebir una «ciencia melancólica» (*traurige Wissenschaft*) por oposición a la manifiesta *joie de vivre* contenida en la gaya ciencia (*fröhliche Wissenschaft*) del pensamiento de Nietzsche–: «Todo intelectual en el exilio, sin excepción, lleva una *existencia dañada*, y hace bien en reconocerlo si no quiere que se lo hagan saber desde el otro lado de las puertas herméticamente cerradas de su autoestimación. Vive en un entorno que tiene que resultarle incomprensible por más que sepa de las organizaciones sindicales o del tráfico urbano; *siempre está desorientado* [...]. A la mayoría de los que suben a bordo les espera la muerte por inanición o la locura» (Adorno, *ibid.*, pp. 13-5; cursivas propias). Es además clara en este texto la influencia que tuvo la visión melancólica de Benjamin –gracias a Baudelaire– del mundo moderno, y de su propia existencia también. No es difícil saber que su recurso a Baudelaire estaba lejos de expresar un mero gustillo literario: ¿delataba éste, más bien, una manera de desahogar cierto presentimiento del destino trágico que su propia existencia tendría al final? Roger Bartra ofrece una resolución ante esto en *El duelo de los ángeles*: «Si algún ángel visionario, de la estirpe que a Benjamin le gustaba convocar, lo hubiese visitado en 1925 y hubiese interpretado los signos y parpadeos de su entorno académico y político [el cual rechazó en ese año su tesis de *Habilitation* que presentó en la Universidad de Fráncfort sobre el *Trauerspiel* alemán], sin duda habría de inmediato llamado al coro angélico para iniciar las labores de duelo por el final funesto que esperaba al filósofo» (p. 97).

bien sea en el salón de arte o en el café. Muy a pesar de la frase del padrino del dandismo, el *beau* Brummell, de que: «Para estar bien vestido, no hay que hacerse notar»,⁵ la actitud dandista medular comporta paradójicamente una alta susceptibilidad de poder ser visto. El hecho de que cuide cada detalle de su vestimenta primero por la pura delectación de sí, no lo exime de su carácter alternativamente exhibicionista, y esto dicho en el mejor sentido del término, *i. e.*, en el de exhibir su elegancia en el terreno de la publicidad. Sólo que esta *elegancia consistente no ser vista* pretende un efecto fugaz, que se difuma cual rayo heraclíteo en el cielo del *taedium vitae*. De ninguna manera podríamos comprender esta figura si no fuera como el *exhibicionista* por antonomasia que cuida no obstante de no ser visto. Tal vez hoy en día la palabra se usa con denostación, pero lo que se quiere poner de relieve aquí es el hecho de que más que esconderse, el dandi se exhibe. Si bien no vive en una «casa de cristal» bohemia cuyo estandarte sea que la discreción es un elemento de la burguesía arribista –el acto revolucionario *par excellence* es para Benjamin, recordémoslo, vivir en una casa de cristal (*vid. El surrealismo*)–, el dandi sí que gusta de ser visto. La expresión en el rostro, sus muecas, el maquillaje, la pipa, el bastón, el pantalón ajustado, los botines, el pañuelo no son sino modos de la sustancia única llamada cuerpo; todos estos accesorios no son sino extensiones de una misma confluencia espaciotemporal; el dandi es así una suerte de «coleccionista del presente». Es también lo que en algún momento soñó el idealismo alemán: es la instancia autoprodutora de sentido que *crea* a sus objetos al momento mismo de conocerlos. Creación y conocimiento de sí no están nunca más distantes en su cuerpo: al momento mismo de crearlos, el dandi conoce a sus objetos, y al momento de conocerlos, los crea; el ritual del maquillaje es la prueba de esta condición poético-cognoscitiva.

En el segundo capítulo (II), reconstruiremos teóricamente la figura del dandi para llegar al escrito en prosa de Baudelaire *El pintor de la vida moderna*, pasando por una concisa caracterización de la actitud del primer dandi, Brummell, que para los fines de nuestro estudio confluye todo en cotejar su figura al final del recorrido

⁵ J. A. Barbey d'Aurebilly, «Del dandismo y George Brummell», en *El gran libro del dandismo*, p. 297.

con la del bohemio. Lo que pretendemos sostener es que el *flâneur* es una sustanciación de la concordancia (discordante) entre bohemia y dandismo.

(III/III)

Despeñarse en la multitud: la *flânerie*

La *flânerie* es una actividad instituida contra el *spleen*. Su distracción distintiva permite que todo quede relegado al buen sabor de boca que deja el darse un chapuzón en la multitud. Al ajetreo que los «demasiado ocupados» (Adorno *dixit*) encuentran en el esquivar a los transeúntes, el *flâneur* le antepone un paseo que sale de sus determinaciones productivistas, e invierte felizmente la consigna del aburrimiento: si estar aburrido es no hacer nada, el *flâneur* eclosiona dicha tesis y encuentra distracción en lo comúnmente reputado como generador del *spleen*. El *flâneur* (el poeta-holgazán) se enamora de una que pasa, pero ello no le impide llegar al punto del hastío con la repetición nauseabunda *ad infinitum* de siete viejos debajo de un cielo iluminado de amarillo opiáceo. Y también sigue, sin afán de acecho, a viejecillas maltrechas que están de luto. No es tan ingenuo en creer traspasar esa fantasmagoría de la vida parisina de que habla Benjamin, pero se halla burlesco en la situación de saberse encenagado en las aguas espesas de lo fantasmal que se antepone al ojo avezado del examinador. El examinador baudelaireano, lo veremos *infra.*, destaca del poeano (que encuentra su máxima expresión en el detective o en el persecutor de *El hombre de la multitud*) en que sabe que el conocimiento cabal de las personas en la urbe no depende del reconocimiento de unos caracteres presuntamente delatores *del* carácter de la persona –lo que implicaría atravesar esa fantasmagoría del carácter–, sino en saber que ni siquiera el conocimiento de sus intereses agota por completo, como lo creía Benjamin, lo que la persona comporta. Charles Baudelaire estaba lo melancólicamente decepcionado de la humanidad que juró escribir unos «libros terribles» en donde descargara toda su iracunda «metafísica del provocador».

El capítulo tercero (III), y último, del viaje que vamos a emprender, termina con la fisonomía del *flâneur*, la cual nos llevará por una vía de acceso que termina en la tríada Poe-Baudelaire-Benjamin, la cual, empero, no es armónica, sino disonante. Se trata más de traición –y presunta complicidad– que de una armónica salida al

parque en un paseo tipo *picnic* en el que los tres se tomen de las manos dando brincos por ahí. Es una relación que en el fondo supone una curiosa lealtad desleal.

El principal aporte teórico del cual puedo congratularme por sostener de manera hasta cierto punto original es que el entrelazamiento de las tres figuras mencionadas –bohemia, dandismo y *flânerie*– se da a partir de la siguiente consideración: que 1) la relación de bohemia y dandismo da como resultado 2) la configuración de la *flânerie*, y que 3) dicha relación no queda enteramente explícita en los textos benjaminianos. Lo que considero que apporto a la discusión sobre Benjamin es el hecho de que lo que llamo las «estéticas del callejeo» muestran modos de ser inscritos en la ciudad, pero que hablan del malestar de la época que a Benjamin le tocó vivir, y que, por extensión es la nuestra. Mi propuesta final es que la crítica filosófica de Benjamin –basada, en este caso, en las figuras mencionadas– encierra, en germen, respuestas provisionales para remediar los estragos que la catástrofe del progreso deja tras de sí.

CAPÍTULO I.

PRETENSIÓN DE TRANSTERRITORIALIDAD: LA BOHEMIA

Y en alguna parte, un cantante rebelde
o un filósofo embriagado de soledad dirá «no».
Una sílaba que contiene la promesa de la creación.

George Steiner, *La poesía del pensamiento*

[E]n el dominio de las artes, la tradición de la protesta, la negación de lo “dado”, subsiste en su propio universo y por su propio derecho. Aquí, el otro lenguaje, las otras imágenes, siguen siendo comunicados, vistos y oídos; y es este arte el que, en su forma subvertida, se utiliza ahora como arma de lucha política en contra de la sociedad establecida, con un impacto que va mucho más allá de un grupo específico, privilegiado o no. El empleo subversivo de la tradición artística está enderezado desde un principio a la *desublimación* de la cultura, es decir, a deshacer la forma estética. “Forma estética” significa el conjunto de cualidades (armonía, ritmo, contraste) que hacen de la obra un todo en sí, con una estructura y un orden propios (el estilo). En virtud de esas cualidades, la obra de arte *transforma* el orden que priva en la realidad. Esta transformación es una “ilusión”, pero una ilusión que otorga al contenido representado una significación y una función diferentes de las que tiene en el universo prevaeciente del discurso. Las palabras, sonidos e imágenes forman otro nivel de la dimensión e invalidan el derecho de la realidad establecida en beneficio de una realidad que aún no llega.

[...]

La búsqueda es de formas en el arte que traduzcan la experiencia del cuerpo (y del “alma”), no como vehículos de la fuerza de trabajo y la resignación, sino como medios de liberación. Se trata de la búsqueda de una *cultura sensual*, “sensual” en tanto que implica la transformación radical de la experiencia y la receptividad sensorial del hombre: la emancipación de esa experiencia y esa receptividad, de una productividad autopropulsada, productiva y mutilante.

Contrarrevolución y revuelta,
Herbert Marcuse

§1.
De la acosmia al microcosmos:
el vagabundaje bohemio excluido *en la ciudad*

El hombre no necesita en absoluto una capital.

Senancour
 (epígrafe que abre «El París del Segundo Imperio en Baudelaire»)

UNA CARACTERÍSTICA IRREBATIBLE DE LA EXPERIENCIA DEL EXILIO ES SU AUSENCIA DE relación con *un* mundo, pues el exiliado no pertenece *stricto sensu* a ninguno. O, dicho de otro modo: la ausencia de mundo –la «acosmia»–, distintiva de la bohemia, es el reverso del «amor por el mundo» que ostenta cualquier orgullo chovinista por la patria. Para Victor Hugo, «todos los rincones de la tierra resultan lo mismo». ⁶ Semejante condición acósmica es sin lugar a dudas el sello distintivo no sólo de los exiliados, sino también de la bohemia. Por su lado, la forma en la que se desenvuelve nuestro *flâneur* en las grandes ciudades no dista mucho de la experiencia acósmica. Podría decirse incluso que el paseante urbano se encuentra como *dislocado* entre las multitudes; siempre está fuera no sólo de sí, sino también de *un* espacio: está fuera de todos los espacios particulares. Ello mismo le hace pertenecer a todos. Los *Weltlose* (seres humanos *sin* mundo) se oponen en lo fundamental a los *Weltbürger* (ciudadanos *del* mundo). Cosmopolita y apátrida no son términos intercambiables. Y resulta, sin embargo, que no sólo puede establecerse una paridad entre la errática tarea del paseante y la condición del exilio –ya sea elegido o por mor de la necesidad– sino que podemos rastrear un caso en la historia en que existió (y sigue existiendo) una capa de la sociedad que antecede, y que sirvió, además, como inspiración para los motivos del paseante solitario que encarna Charles Baudelaire cuando no estaba haciendo poesía: la bohemia.

Nuestra siguiente tarea será la de establecer qué rasgos distintivos de la bohemia pueden servirnos para detectar el surgimiento del paseante urbano (y preguntarnos en el siguiente capítulo en qué medida se relaciona antitéticamente con el dandi). No habremos de hacer una genealogía en la que se detallen las condiciones de

⁶ V. Hugo, *El exilio*, p. 9.

posibilidad del acontecimiento de la bohemia. En su lugar, además de hacer un rastreo historiográfico de los avatares que hubo de ocurrir para que la bohemia surgiera, digámoslo de una vez, en el París de Baudelaire, lo importante será, a un tiempo, establecer *conceptualmente* aquello que hace converger el desarrollo de la bohemia parisina decimonónica con el surgimiento de la figura del *flâneur* (y, previamente, con la del dandi). Como veremos a continuación, el bohemio conserva una actitud muy prototípica del paseante y se encuentra en las antípodas del dandismo. | En este párrafo (§1), nos encargaremos de dar algunas pinceladas, ciertos trazos, que nos permitan esbozar una línea de fuga desde la que alcancemos el avistamiento de un coqueteo entre la condición del exiliado *en* la urbe bajo la forma de la bohemia y la actividad cotidiana de perdición del *flâneur*.

1.1: Una oposición antiburguesa: la bohemia⁷

Si un poeta exigiera al Estado el derecho
de tener a algunos burgueses en su establo,
todos se asombrarían mucho, mientras que
si un burgués pidiera un poeta bien asado,
eso parecería muy natural.

Ch. Baudelaire, *Diarios íntimos*

En *El pintor de la vida moderna*, Charles Baudelaire no duda en clasificar a la modernidad como «lo transitorio, lo fugaz, lo contingente»;⁸ y no se equivoca en lo absoluto. Hablando de la bohemia, en tanto que una figura de la modernidad, lo que observamos en su actitud es una voluntad de conservación irrestricta de lo individual, sin abandonar, empero, la tendencia de pretender ir a lo universal. En el mismo escrito, Baudelaire no deja de lado la tarea del arte de transmitir esa otra parte complementaria de lo transitorio, que es lo inmutable y eterno. La conclusión a la que tenemos que llegar es a que la bohemia es eminentemente moderna de acuerdo con la acepción baudelaireana. O lo que es lo mismo: Baudelaire se perfila como un bohemio parisino al repetir a manera de mantra en «Mi corazón al

⁷ Para el presente párrafo, *cfr.* el apartado de E. Traverso, «Bohemia, exilio y revolución: notas sobre Marx y Benjamin», en *Cosmópolis. Figuras del exilio judeo-alemán*, pp. 53-94.

⁸ ChB, *El pintor de la vida moderna*, p. 22.

desnudo»: «Glorificar el vagabundaje y lo que pudiéramos llamar el *bohemianismo*». ⁹ En su acepción corriente, la idea que se tiene de la bohemia remite a un estilo de vida y a una actitud estética. Hacer de la *aísthesis* una actitud vital ajena a la moral predominante es lo propio de la bohemia. En un mundo en el que se comenzaban a interponer cada vez más las relaciones económicas ante los diversos modos de percibir el mundo, la bohemia parisina se perfiló como un respiro de entre toda la urdimbre de esas relaciones de socialidad que no daban pie a establecer ninguna experiencia directa con el mundo. Por el lado del terreno del pensamiento, cabe señalar que buena parte de los estudios críticos de mediados del s. XX y, en general, mucho de la filosofía que surgió después de la eclosión totalizadora que supuso el sistema de Hegel, dio por sentado, sin reparar mucho en ello, que toda perspectiva del mundo *tenía* que pasar previamente por el tamiz de la cultura. Sea lo que esto signifique filosóficamente, lo sustancial está en entender que, frente al mentado historicismo, se dio pie al surgimiento de muchos modos de concebir el mundo que sostenían como estandarte la valoración de la experiencia vital por sobre cualquier sistema simbólico o filosófico que buscara eliminar todo rastro de inmediatez de la experiencia. Y la bohemia fue una de esas manifestaciones.

Una serie de características que la bohemia exhibía nos dejará entrever lo que la conformó desde sus inicios: el gusto por la vida nocturna (noctambulismo),¹⁰ la

⁹ *Idem*, «Mi corazón al desnudo», en *Diarios íntimos*, LXX.

¹⁰ Benjamin deja registro de esto en *ChB Ein Ly*: «En el apogeo del Segundo Imperio, las tiendas de las calles principales no cerraban antes de las diez de la noche. Fue la gran época del *noctambulisme*» (p. 140). Lo que resulta revelador es, no obstante, lo que anota seguido: «**“La gente”,** escribió entonces Delvaux en el capítulo de sus *Heures parisiennes* [*Las horas parisinas*] cuando nos habla de la segunda hora después de medianoche, **“puede descansar de vez en cuando; se le permite paradas y estaciones, pero no tiene derecho aún a dormir”**» (*idem*). Con lo cual obtenemos un panorama más claro de a quién –y por qué– pertenecían –o se jactaban el derecho de ostentar su pertenencia– las calles: la burguesía dueña de estas tiendas que fomentaban un noctambulismo meramente en pos de la adquisición de mercancías. Ni siquiera el bohemianismo de Baudelaire escapará ante esta condición propia del capitalismo de abarcar todas y cada una de las zonas del despliegue de la vida cotidiana, al quedar reducido, él mismo, a una mercancía que ha menester ofertarse en el mercado de la naciente industria cultural para colocar sus creaciones literarias. Ese mismo espíritu bohemio, empero, lo hará burlar esa implementación sistemática de la valorización del valor de cambio al intercalarse, con su parsimonia propia de *flâneur*, entre los avances acelerados de la sociedad industrial. «El cisne» (*Le cygne*) aportaría una mirada por demás nostálgica ante esto:

Murió el viejo París (cambia de una ciudad
la forma, ¡ay!, más deprisa que el corazón del hombre);
[...]
¡Cambia París! Mas nada en mi melancolía

negativa a buscar un trabajo regular o fijo, la frecuentación de los cafés, los cabarets y los bares populares, una libertad sexualmente ostentosa, una inclinación pronunciada por el alcohol y la experimentación (*Erlebnis*) con las drogas, la repartición comunitaria de los escasos recursos económicamente disponibles y, no menos importante aún, la presencia de cierto sectarismo representado por la conformación de códigos entre una cofradía de iniciados; en suma, el rechazo de las convenciones de la naciente sociedad burguesa en el París del diecinueve; pero, sobre todo –para los fines del presente estudio–, lo importante está en saber que la bohemia rechazaba fehaciente y, en ocasiones, voluntariamente, un domicilio establecido. Y ante cada actitud que la vida bohemia anteponía a las medidas de coerción y control que sobre la población implementó el Segundo Imperio a su llegada, Benjamin expone las dificultades propias que enfrentó Baudelaire, quien sin duda participaba, de una manera ambigua, de este modo de vida:

Desde los días de la Revolución Francesa, una red extensa de controles había ido ahogando entre sus mallas la vida burguesa empleando más fuerza cada vez. La numeración de cada casa constituyó un útil apoyo para el progreso de la normalización. La administración de Napoleón la había hecho obligatoria para París en el año 1805, pero en los barrios proletarios esta simple medida policial encontró de inmediato resistencias; así, del barrio de los carpinteros, el barrio parisino de Saint-Antoine, todavía se dice en el 1864: “Si a uno de los moradores de este arrabal se le pregunta por su dirección, siempre dará el nombre que lleva su casa, pero no el frío número oficial”. *Pero a la larga tales resistencias no pudieron oponer nada al empeño de compensar con un tejido múltiple de los registros la merma de los rastros que comportó la desaparición de las personas entre las grandes masas ciudadanas. Baudelaire se vio tan perjudicado por la nueva tendencia de registro como cualquier pequeño delincuente. Así, huyendo de los acreedores, no quería salir de los cafés y los estrechos círculos de lectura. Llegó a tener a la vez dos domicilios, pero en los días en que vencía el alquiler, muchas veces pernoctaba con amigos dentro de un tercero. Así, callejeaba por la ciudad, que para el flâneur hacía tiempo ya no era su patria. Cada cama en la que se acostaba se había convertido para él en un lit hasardeux [lecho azaroso].*¹¹

se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios,
bloques, andamios, todo se me vuelve alegórico,
y pesan más que rocas mis recuerdos queridos.

¹¹ *ChB Ein Ly*, pp. 136-7 [cursivas/negritas agregadas]. Esta última expresión (*lit hasardeux*) proviene del último terceto del poema de *Las flores del mal* (CI) «Brumas y lluvias» (*Brumes et pluies*) de las *Tableaux parisiens* –en cuya traducción Benjamin depositó sus más profundas esperanzas–, donde

Estos primeros rasgos nos mostrarán más adelante en qué medida el modo de vida bohemio se emparenta con el modo de vida del *flâneur* (*vid. infra*. CAP. III). Entre tanto, digamos que cuando Th. Gautier define a la bohemia como el «amor del arte y el horror del burgués»¹² nos podemos dar cuenta de que, desde su surgimiento, el escape que hubo de emprender la bohemia para intercalarse, perderse, entre la multitud y el anonimato –que comporta en el fondo una clara vocación por la aventura– sirvió por el lado del arte para que los bohemios ostentaran una disposición muy marcada por el arte marginal, que en última instancia estaba dada en función del detrimento de las normas de legitimación de las instituciones dominantes. Enrique López Castellón, en *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, escribe: «Destruyeron en su persona [los bohemios] cuanto podía ser útil a la sociedad, renegaron voluntaria o involuntariamente de todo lo que da a la vida estabilidad y duración, **y hasta llegaron a rechazarse a sí mismos como si hubieran querido extirpar de su ser todo lo que tenían en común con**

el poeta parisino, a diferencia de la tradición proveniente de los trovadores que heredó el romanticismo, presenta a las estaciones del año careciendo de notas propias que se repiten año con año, regenerándose cíclicamente; por eso, a cambio de ello puede cantarles ahí a las «primaveras lodosas», y congratularse de que nada sea «más dulce al pecho que llenan cosas fúnebres» que «adormecer» el dolor «dos a dos, en un lecho azaroso [*lit hasardeux*]». Nos damos cuenta, pues, de que cuando el bohemianismo baudelaireano le canta a las «edades macilentas» en el primer terceto de ese soneto no lo hace sin buscar al final un cobijo. Es, pues, una cuestión cósmica motivada por el azar –y no sólo la situación tediosa de una ciudad del diecinueve – la que provee al bohemio de su lecho. A este respecto, para acompañar la melancolía con que el poeta canta al cosmos, es difícil dejar de anotar la parte complementaria circunstancial que le tocó vivir: la que evoca Balzac en *La gran comedia humana* en 1836, y que Benjamin hace anteceder al párrafo que citamos: «¡Pobres mujeres de Francia, que queríais permanecer desconocidas, mientras que tejéis vuestros amores! Cómo podríais ahora conseguirlo en una civilización que hace anotar en las plazas públicas la salida y llegada de los carruajes, que cuenta las cartas, que las timbra una vez al remitirlas y otra todavía al repartirlas, que provee a cada una de las casas con su numeración correspondiente, con lo que pronto todo el territorio, hasta en sus más mínimas parcelas ... constará completo en sus catastros» (*Modesta Mignon*, en *La comedia humana*, vol. ii, 1967, pp. 71 ss. [citado en *ChB Ein Ly*, p. 136]). Balzac, al igual que Baudelaire, se lamenta ante aquel crecimiento exponencial del empadronamiento de control de la vida parisina (que por extensión es la nuestra) a través del registro catastral de los más sutiles movimientos; el cual, hoy en día, muestra una nueva faceta –aunque enraizada en este proceso descrito por Benjamin/Balzac/Baudelaire– todavía más asfixiante con el «intercambio» –más por mor de una «violenta fuerza sutil» que voluntariamente– de nuestros datos ya no solamente en las comarcas del Estado, sino ahora incluso nos hallamos empadronados dentro de los registros catastrales de las corporaciones multinacionales del neoliberalismo. La raíz griega antigua de «catastro» –*katà stíchon*– no deja duda respecto a cómo se encuentra controlada nuestra situación: «línea a línea».

¹² Cit. en H. Kreuzer, *Die Boheme. Beitrage zur ihrer Beschreibung*, p. 7 (cit. en E. Traverso, *op. cit.*).

todos los demás».¹³ Sentencia con la cual podemos congeniar tan sólo en su primera parte, pues, en efecto, la bohemia fue una potencia artístico-política que buscó destruir todo lo que de útil pudiera ofrecer a la sociedad industrial; no tiene razón, sin embargo, en su conclusión. Al describir Benjamin el proceso de empadronamiento en que se vio envuelta la metrópolis francesa, que obligó a Baudelaire a pernoctar en algún *lit hasardeux* al final de la noche, al ser más fácilmente identificable su ubicación por parte de sus acreedores, lo que en el fondo está depositado es un proceso violentamente sutil (¡bello oxímoron!) que obligó a sus habitantes a buscar medios cada vez más sofisticados para perder su rastro. (Edgar Allan Poe se vio obsesionado por esta condición de las metrópolis modernas). Es por este motivo que López Castellón se equivoca al aseverar que la bohemia parisina hubiese «querido» extirpar todo lo que tenían en común con todos los demás. Es como si presentara a este sustrato de la sociedad industrial como un nido de berreos. Tiene razón en parte, y es que, si bien era ostensible su clara vocación por el grito en lugar de la voz afinada educada en la discusión, ello no era, en primer lugar, por su voluntad; era, en segundo y, sobre todo, por todo ese advenimiento de irrupción del control excesivo y sin límites de los más mínimos deslizamientos que la metrópolis sufrió en el diecinueve.

Añadiendo un poco de historia –y para aportar otro tanto a la discusión de por qué la voluntad antisistémica de la bohemia fue más venida de fuera que de dentro en términos de consecución temporal–, el término de *la bohème* aparece por primera vez en Francia, designando con ello en sentido figurado la condición similar que ciertos habitantes de la gran metrópolis guardaban con los oriundos de Bohemia (y se extenderá después, en el siguiente siglo, al otro lado del Atlántico en el Greenwich Village de Nueva York). Es después de la Revolución, en el contexto de la Monarquía de Julio, posterior a 1830, al alba de la sociedad burguesa, cuya impronta dejara el terreno propicio para que la vida pública, tanto en lo referente a la economía como a los procesos de reconfiguración del ámbito social posrevolucionario, se comenzara a ver dominada por los procesos políticos que emanaban de su clase, que era la propietaria, siendo ella misma la que se consolidaría como la clase dominante

¹³ E. López Castellón, *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, p. 73 [negritas agregadas].

en el París de la Europa en la era del capitalismo industrial, que surge así, pues, aquella subclase: «La bohemia aparece entonces», anota Enzo Traverso, «en donde “la persistencia del Antiguo Régimen” se muestra más débil. [...] Frente al burgués, encarnación de un orden social y político **ya bien encaminado**, el bohemio se erige como **vagabundo de la modernidad**, como figura de la inestabilidad, del desplazamiento, del desorden, en suma, como ‘gitano del espíritu’, según la etimología de la palabra que metaforiza la condición de los verdaderos gitanos que llegaban de Europa Central y sobre todo de Bohemia».¹⁴ Pues si por aquel entonces la aristocracia se encontraba en una situación parentética en las decisiones de la vida pública, la burguesía se postularía cada vez más como la clase dominante; resultaría, sin embargo, que ésta no pudo surgir plenamente sin que se diera «parasitariamente»¹⁵ al mismo tiempo una subcapa que se le contrapusiera. Jerrold Seigel yuxtapone a la bohemia y a la burguesía como excluyentes y codependientes al mismo tiempo en *Bohemian Paris*. Pierre Bourdieu lo hace otro tanto: «**El estilo de vida bohemia, que ha aportado sin duda una contribución importante a la invención del estilo de vida del artista**, con la fantasía, el retruécano, la broma, las canciones, la bebida y el amor en todas sus formas, se ha ido elaborando tanto en contra de la existencia formal de los pintores y escultores oficiales como en contra de las rutinas de la vida burguesa».¹⁶ Su existencia implicaba, pues, desembarazarse de los valores consagrados por la burguesía a partir de una profunda promoción de la independencia del artista y del «hombre» de letras (siendo raros los casos de la mujer –¿por qué no hubo, por aquel entonces, dandis mujeres?, Baudelaire *dixit*–). Pero generando a sus artistas, este proceso generaba a un tiempo a su público. Éste se componía indudablemente de los marginales –y marginados– *de facto* de la sociedad predominante o bien quienes rechazaban/escapaban de sus orígenes burgueses y/o pequeñoburgueses y se entregaban deliberadamente a la vida bohemia, como en cierto sentido ocurrió con Baudelaire. Lo que hay que anteponer

¹⁴ *Ibid.*, pp. 55-6 [negritas agregadas].

¹⁵ Desde la perspectiva burguesa, pues quienes vivían –y viven– «alimentándose y depauperándolos» –sin llegar a matarlos (o sí)– eran, a la inversa, la clase propietaria. Es la misma sociedad industrial la que engendra su depauperación y consiguiente empobrecimiento de la experiencia de que habla Benjamin, y que heredaremos hasta nuestros días.

¹⁶ P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, p. 91 [negritas agregadas].

a todas estas consideraciones es que la bohemia surgió gracias a la aplastante situación en que se encontraba la metrópolis del diecinueve; el suyo es, pues, un grito de disidencia, mas no de berreo simple y llano.

Excursus: «igualdad», bohemia y dandismo.

Ciertamente, no estaría de más tomar un breve *excursus* lingüístico para reparar en el significado de una palabra en inglés que se relaciona parabólicamente con el tema: *peerage*. Su importancia para el presente escrito reside en saber que a la aristocracia británica o irlandesa se le denominaba con sinonimia mediante los términos *aristocracy* o *peerage*. En inglés, el verbo correspondiente al sustantivo *peerage* es *to peer*; si ahondamos un poco más en su raíz, nos daremos cuenta de que proviene del latín *par*, que significa «igual». Sin el error hermenéutico de extrapolar simplemente una significación lingüística al terreno sociopolítico, no está de más hacer la aseveración de que los *iguales* eran precisamente los miembros de la aristocracia: la «igualdad» destellaba, digámoslo así, solamente entre la clase aristocrática. Desplazándonos geográfica y cronológicamente hacia el periodo prerrevolucionario francés, digamos que los iguales no eran todos; o, en otras palabras, la igualdad solamente estaba situada del lado del privilegio heredado de la aristocracia. El resto eran los *otros*, los marginados, los diferentes; eran justamente los que no eran iguales; quienes no pertenecían en Inglaterra al *peerage*, tampoco lo hacían en quienes la aristocracia francesa no podía encontrar a sus iguales, a sus «pares». En español, todavía se conserva el uso idéntico al latín de la palabra *par*. Podemos decir sin problemas: «tú eres mi par» o «estamos hablando entre pares», lo cual tiene el sentido de hermanar la relación de entre quienes se está tratando: hablar entre pares es hablar entre iguales, diríamos. Sabemos, además, que la burguesía posrevolucionaria francesa aplicó traicioneramente la estrategia lampedusiana que reza: «si queremos que todo siga como está, es preciso que todo cambie»,¹⁷ lo que implicó, sin decirlo tácitamente –aunque manifiesto en los hechos–, que los miembros de esa burguesía revolucionaria ahora ostentaban ese

¹⁷ Vid. *El gatopardo*, de Luchino Visconti, filme basado en la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, de donde proviene homónimamente tal designación.

pudor igualitario originariamente aristocrático para aplicarlo en su lugar, en la práctica, exclusivamente a sus propios miembros, los nuevos ciudadanos civilizados.

Y la de la bohemia, sería una estrategia (in)civilizada en tiempos civilizatorios: por lo que abogó su estilo de vida, al menos en su manifestación inicial, fue por el hecho de que no era necesario ser *par* de quien no te considera como su *par*.¹⁸ Pudo ser prescindible para la bohemia apelar a la igualdad irrestricta entre la humanidad entera –ideal ilusorio de la burguesía posrevolucionaria francesa– si por *humanidad* entendemos a la sociedad moderna civilizada que excluye y genera a su propia clase dominada; pues su estilo de vida desapegado de las instancias de validación de las costumbres, refugiándose en el arte, apelaba a construir la vida cotidiana con los recursos que tenían más a la mano entre ellos mismos. En el ímpetu de la construcción de un mundo/otro no se requería estricta e indispensablemente de apelar al arribo a la Utopía plena o esperar el advenimiento del Mesías¹⁹ –con su consiguiente redención–, sino que la salvación de las condiciones materiales de existencia estaba situada aquí y ahora, en los arrabales, en las cafeterías alejadas del buen gusto gourmet, en las tabernas en las que se fraguaron las discusiones entre las visiones anarquistas de Bakunin y el punto de vista del Único de Stirner, y cuyos detractores más incisivos (Marx y Engels) encontraron en sus discursos una mera «fraseología» consistente en contraponer frases a otras frases en lugar de oponer la praxis para demostrar la verdad de una proposición (*vid. La ideología alemana*). Un anhelo impaciente por la utopía –con minúsculas– asediaba sin lugar a dudas a estos indigentes del sentido.

¹⁸ Es conveniente cerrar esta ponderación reflexionando si lo antes dicho nos deja ahondar aún más en las raíces lingüísticas de la palabra *peer*. Nos da qué pensar, verbi gracia, el que provenga de *appear*, aparecer. Elaborando un paréntesis de licencia hermenéutica: ¿qué implicaciones tiene esto en el imaginario de la Europa occidental y, en específico, en el de la bohemia francesa? Borrando los límites entre el francés y el inglés (*i. e.*, borrando la diferencia entre la burguesía británica/irlandesa y la francesa), ¿quiénes tienen el derecho de *aparecer* en el terreno público? Más aún, ¿quiénes están *des-aparecidos* de la sociedad dominante? ¿Existe algo así como *una* sociedad? Todas las respuestas correspondientes tendrían que apuntar al hecho subversivo de que el parámetro de susceptibilidad de *aparición* en el terreno público tiene que ser arrebatado; no es necesariamente algo obtenido después-de, sino algo que se obtiene constantemente con el arrebato continuo del espacio público como tal.

¹⁹ *Vid.* E. Cohen, «Walter Benjamin. Resistencias minúsculas», en *idem* (comp.), p. 6: «Ha llegado el tiempo de un pensamiento de resistencia minúscula, tiempo de reconocer el valor de lo ínfimo, de salvamento a través del detalle, es el momento de una reflexión que irrumpa en medio de nuestra totalidad quebrada».

Tampoco está de más adelantar, por cierto, que la Inglaterra del diecinueve no engendró la figura del bohemio, sino la del dandi, el elegante aburrido: George Brummell. De la misma manera que el bohemio con la burguesía francesa, el dandi inglés marca su distancia con el mundo aristocrático y detesta los valores anquilosados de lo que considera una edad superada: la de la nobleza aristocrática, de la cual no conserva los privilegios, pero sí el gusto y el estilo. A diferencia del bohemio, el dandi nunca osaría manchar su traje elegante en las tabernas o en los cafés de los arrabales, lugares en que la bohemia –Baudelaire entre ella– encontrará su terreno de movimiento natural. El dandi demuestra así un desprecio altivo –una nueva forma de aristocracia– por la muchedumbre y las masas (*vid. infra.*, CAP. II). Basándose en el hecho de que en 1850 Baudelaire proclame que el arte no puede separarse de su utilidad, y pocos años más tarde defendiera por contra la consigna de *l'art pour l'art*, Benjamin anotará que el poeta se esfuerza con su público en hacer una mediación del cambio en sus decisiones de manera similar a como Napoleón III, casi de la noche a la mañana, y a espaldas del parlamento, pasa del arancel proteccionista a la defensa del libre comercio. Siguiendo la paridad que establece (si bien no definitiva) entre Napoleón III y un Baudelaire con actitud decisionista,²⁰ habría que ponderar si más bien en el poeta no opera cierto mecanismo propio de un «aristócrata» en el sentido griego, según el cual la *aristo-cracia* suponía el *gobierno del virtuoso*, del que Nietzsche habla *in extenso* cuando, *v. gr.*, se cuestiona, entre otros lugares, en el *Crepúsculo de los ídolos*: «¿Cómo?, ¿andas buscando?, ¿te gustaría duplicarte, centuplicarte?, ¿andas buscando adeptos? ¡Busca ceros!». ²¹ A este respecto, la actitud baudelaireana estaría más pegada del lado del dandismo que del de la bohemia. En el caso del dandi, el desprecio por la muchedumbre se muestra aristocrático porque se aparta de ella; busca ser visto *en contraste con* ella. Es parte, en cierto sentido, de un tipo de *peerage* instaurado por él mismo, en el cual no busca adeptos, o al menos no necesariamente; busca, más radicalmente dicho, ceros. Para

²⁰ Más adelante (*vid. infra.*, 4.1 y 4.3), hablaremos acerca de cierto *decisionismo estético* que se respira en la actitud dandista de Baudelaire, y de su potestad de defender vehementemente su derecho a contradecirse.

²¹ F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, §14. Muy probablemente el filósofo dionisiaco no hubiera rechistado ante la adjudicación de dandi, pues lo fue muy a su manera: es imposible olvidar su desprecio aristocrático/altivo (de la aristocracia propia de un dandi) por el comunismo.

hacerse una idea de la diferencia en que la bohemia y el dandismo se hallan dentro del todo social, podemos servirnos de citar, para caracterizar a la bohemia, el proceso dialéctico de constitución de la(s) autoconciencia(s) en Hegel, en el que cada una se presenta como mutuamente codependiente hacia la otra; en el interior de la bohemia opera un mecanismo similar por cuanto sus integrantes requieren de una mutua correlación para constituirse como tales. Mientras que en el dandismo es como si dicho proceso se viera sustituido por el de la autoconstitución del *Übermensch* nietzscheano, en el que hay una interpelación casi nula hacia el otro: el dandi es un practicante de la autarquía en el mundo moderno. Dicho esto en una significación de raíz: se trata de un dominio absoluto de sí. Y en Baudelaire esto último no es distinto en ocasiones: «La mayor parte de las veces, en efecto, éste», nos dice Benjamin, «presentará sus opiniones de manera apodíctica, pues lo suyo no es la discusión».²² Esto ocurre, sobre todo, en los escritos teóricos de Baudelaire, quien no siempre se deja llevar por la discusión. (Un paso hacia el *decisionismo estético*).²³

Una vez esbozada esta parte dandista de Baudelaire en que Benjamin repara –y que será discutida más extensamente en el siguiente capítulo–, veremos a continuación, sin embargo, este extraño, aunque fascinante, mecanismo baudelaireano, de naturaleza bicéfala, que lo mismo puede tener un pie puesto en los salones de la burguesía que otro en el arrabal, lo cual muestra su predilección por sumergirse en las multitudes (bohémio), aunque solitario (dandi).

1.2: La *bohème*, sumergida en la multitud

La soledad en compañía –situación muy frecuente en el mundo contemporáneo– puede ser propicia a esta clase de revelaciones. Al principio, el hombre se siente separado de la multitud. Mientras la ve gesticular y despeñarse en acciones insensatas y maquinales, él se refugia en su conciencia. Pero la conciencia se abre y le muestra un abismo. También él se despeña, también él va hacia la deriva, hacia la muerte.

Octavio Paz, *El arco y la lira*

²² *ChB Ein Ly*, p. 92.

²³ Del que, seguramente, Schmitt no se hubiera sino regodeado.

Uno de los primeros logros de Walter Benjamin al reconfigurar críticamente los elementos distintivos de la fisonomía de la bohemia puede notarse cuando sostiene que ésta necesita sumergirse en las multitudes urbanas «como en un inmenso reservorio de electricidad»,²⁴ al igual que el hombre de la multitud del que se habla en *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire. La bohemia necesita de la ciudad –prosigue Benjamin parafraseando el texto mencionado, dedicado a Constantin Guys– como de un «caleidoscopio de imágenes, sensaciones, estímulos». Es curioso notar el paso casi inmediato que da de localizar esas designaciones que Baudelaire atribuye en ese pequeño ensayo al artista de la vida moderna que ve en Guys –y que seguramente ve en sí mismo–, a la caracterización de la bohemia. Es como si Benjamin viera una correlación incuestionable entre el arte moderno por el que Baudelaire abogó y el estilo de vida de la bohemia; y lo que es aún más curioso es que esto no lo profiere a los cuatro vientos, sino veladamente, entre líneas acaso. Artista de la vida moderna y bohemio van de la mano en los territorios limítrofes del mundo aburguesado. (Más adelante –*vid. infra.*, 2.1–, hablaremos de la íntima compenetración a que se ve influida la figura del poeta con la del bohemio, entendida ésta última no sólo como usuaria de los bajos fondos, sino como parte de la conspiración profesional). El punto de esto, por lo mientras, es que su fuente de inspiración –de la bohemia– es lo variado que sale (fuera de) la unidad pretendida de las clausuras/fronteras jurídico-políticas de la ciudad, que tienden a uniformar a la totalidad de lo múltiple de lo ciudadano contraponiéndolo a un exterior –a un entorno de extranjería (la bohemia)– que permite definir la diferencia entre lo propio y lo extraño (de la ciudadanía civilizada). Lo distintivo de la bohemia es que tiende, casi por naturaleza, a disgregar ese elemento pretendidamente unitario; a disolver, por ejemplo, las distintas profesiones, volviendo con ello constatable el que un barrendero pueda ser al mismo tiempo un espléndido acordeonista; se difumina inclusive el límite de la personalidad. Una *multitud* nunca es uniforme en su interior, o al menos no por definición, dado que ella puede verse uniformada y devenir llanamente *masa* (*vid. Canetti*). Si es que pudiera hablarse en todo caso de un rasgo

²⁴ Cit. en E. Traverso, *op. cit.*, p. 57.

unitario que defina a la multitud de la bohemia tendría que ver en todo caso con el esfuerzo por fomentar su radical variedad; y dado que la multitud –no la masa– siempre es variopinta, esto es a su vez lo único que la uniforma: su carácter múltiple. Ese «inmenso reservorio de electricidad» que es la multitud confiere de una potente dosis de energía a la bohemia –al artista incluido– porque ésta ha de tender al hundimiento en la radical diferencia. De manera que aquello que dota de *unidad* a la bohemia son las multitudes diferenciadas; lo propio de la bohemia *son* las multitudes. Sin embargo, el estilo de vida bohemio no se ve atraído por ese inmenso reservorio porque busque disolverse en él (o no solamente porque busque ello), sino que encuentra su inspiración ahí. Únicamente pretende construir su contra-sociedad marginal –su contramodernidad, diría Jorge Juanes²⁵ al abrigo de las multitudes porque éstas se encuentran lejos del silencio que asiente, mudo, y la quietud que inmoviliza sumisamente. Y ni siquiera una vez caída la noche la ciudad deja de contener una multiplicidad potencialmente infinita de espectros. Un desfile evanescente de figuras segregadas pulula por ahí, entre callejuelas, sin un propósito demasiado definido, contraviniendo la prohibición de deambular por la noche, cuyo motivo se enraíza más en una cuestión política relativa a burlar lo que se pretende bueno o malo para el cuerpo. Borrachos, prostitutas, poetas trasnochados, figurillas paupérrimas que no esperan mucho del abrigo ni la tranquilidad que brinda por definición el interior de un hogar a la mitad de la noche; ninguna de dichas sombras permanece sumisamente quietas. Esa nota distintiva de desplazamiento o desacomodo perpetuo es lo que interesa para los fines del emparejamiento del paseante con lo que podríamos denominar el ethos bohemio. La figura del *flâneur*, hija de la bohemia, no solamente surge *ex nihilo* entre los aparadores o los escaparates de los grandes almacenes –como algunos snobs del dandismo lo hacen– o en las boutiques de los pasajes parisinos; tiene también toda una base de existencia fuera de las instancias de validación de la moral tradicional. La actitud de la bohemia interesó a Benjamin no sólo porque ella se viera reflejada en la poesía maldita de Baudelaire, sino que fue determinante por sí misma para la elaboración de la fisonomía *de* Baudelaire y, por extensión, de su poesía. Él más que nadie renegaba de ver una ola

²⁵ J. Juanes, “Vivir a la intemperie: el estallido de la subversión”, en J. Sigüenza (comp.), p. 81.

monótona en la multitud, y lo que supo detectar es que la de Baudelaire, es una poesía bohemia, que busca la variedad, la diferencia, es: «El culto a la sensación multiplicada».²⁶ Es como si la bohemia fuera condición *sine qua non* de la figura de este poeta maldito.

Es Enzo Traverso quien indica al menos dos motivos por los que la bohemia tiene de campo magnético, al igual que el artista de la vida moderna, a la multitud urbana: «Si el bohemio busca la multitud no es para dejarse absorber por ella sino para ocultarse, para convertirla en su envoltura protectora, para inspirarse en ella, para ‘utilizarla’ como una fuente de experiencias estéticas (la *Erlebnis* del *flâneur*) o si no para modelarla, orientarla y convertirla en sujeto consciente (los conspiradores de Blanqui)».²⁷ De modo que la bohemia puede dividirse en dos flancos en la inspiración que busca en la multitud: o bien 1) para «“utilizarla” como una fuente de experiencias o vivencias estéticas» (Baudelaire); o bien 2) para «modelarla, orientarla y convertirla en sujeto consciente (los conspiradores de Blanqui)». Como veremos después (*vid. infra.*, 3.1), Marx y Engels se encargarán en la *Neue Rheinische Zeitung* de hacer un comentario de los informes de los soplones Chenu y De la Hodde en los que hacen toda una caracterización detallada de la bohemia parisina entendida en el segundo sentido, en el de modeladora y orientadora de las multitudes. Cabe aclarar antes que este segundo tipo de bohemia no buscará, sin embargo, adoctrinar al pueblo sin pasar por el tamiz de su propia transformación y un modelamiento recíproco; ésta se trataría de una tercera vía.

A. de Tocqueville esboza en sus recuerdos de la Revolución de 1848, en *Souvenirs*, al socialista como un mero agitador, subversivo del orden moral, adicto a las drogas, el alcohol y la violencia. Y la sociedad conservadora encontrará en la bohemia en consonancia con las multitudes exactamente la misma descripción.²⁸ Hija de la sociedad de masas, la bohemia en el arte no podía existir aún en el s. XVIII

²⁶ ChB, «Mi corazón...», LXX.

²⁷ E. Traverso, *op. cit.*, p. 58.

²⁸ Más atrás, habíamos hablado de los berreos que la burguesía creía avistar en los aspavientos de la bohemia. En un contexto no del todo distinto cualitativamente, Marcuse habla a inicios de los setenta del siglo pasado del potencial del lenguaje obsceno para poner en duda la respetabilidad de la familia burguesa por el simple hecho de evocar sus tabús (*cfr. Contrarrevolución y revuelta*, pp. 91-3).

como una actitud en franca oposición a la entonces embrionaria burguesía, sino más precisamente como un grito de hartazgo en contra de la cada vez más asfixiante tutela a la que poco a poco comenzaba a someter a los intelectuales mediante la proliferación de los instrumentos del mercado del arte, que terminaría convirtiéndose en la industria cultural actualmente existente. La filosofía de aquel entonces (y, sin muchas reservas –pero sí con excepciones–, podría hablarse así de mucho del pensamiento filosófico) no buscaba huir hacia una capilla elitista apartada de lo social, expectante, ni estar contra la sociedad, sino que buscaba que los resultados de sus cavilaciones pudieran generar una transformación de los valores de la sociedad. Y si por aquella época los artistas comenzaron a buscar con mayor frecuencia al mercado del arte, era porque con ello lograban librarse de la aplastante tutela del mecenazgo de la aristocracia de los tiempos pasados. (De ahí que Baudelaire mismo buscará en algún tiempo montar una obra de teatro como vía de sustento y aprovisionamiento de sus medios de existencias elementales, pues su poesía no le fue suficiente para saldar las cuentas con sus acreedores).

Traverso encuentra en la actitud bohemia antiburguesa una aspiración indudablemente romántica. Dicha aspiración intentaba en cada acto restituir las formas de socialidad premodernas en el decurso de la modernidad, pues ante las coerciones del capitalismo industrial (que tenía como pautas el intercambio monetario como única forma de intercambio económico y la racionalidad burguesa que entiende a la razón únicamente como un utensilio dispuesto para el cálculo y la dominación de la naturaleza), la bohemia opone, como anota el filósofo italiano expatriado, un espíritu antiburgués con valores *cualitativos* que diferían drásticamente de los valores *cuantitativos* de ese modo de vida aburguesado. De tal manera, desde la conformación de ese microcosmos comunitario (¿proto-utópico?) se prefiguraba algo así como la comunidad humana universal. «¡Si ellos universalizan el capitalismo salvaje, nosotros universalicemos la resistencia!», podría exclamar la bohemia del mundo. Con ello queda manifiesto que el punto relevante de la bohemia es su irrevocable voluntad de crear una comunidad humana universal a partir de su microcosmos enclavado en coordenadas espaciales específicas. Por ello mismo está influida por una incesante tensión utópica: «[La bohemia es] un lugar asediado por la esperanza, en el que no cesan de elaborarse

proyectos para el futuro (literarios, artísticos y políticos). **Sus miembros manifiestan una insatisfacción irreductible en relación con un presente sin ninguna posibilidad de acomodación**».²⁹ Traverso mismo utiliza la muy acertada referencia al título de una novela de J. Vallés para describir a los miembros de la bohemia como «refractarios».

Es indudablemente un acierto describir así a la bohemia porque, en una de sus acepciones, «refractario» designa a un material que resiste la acción del fuego sin alterarse. Y es que en su condición casi de indigencia –de una indigencia en ocasiones adoptada *qua* Diógenes el Perro–, la bohemia resiste a las inclemencias no sólo del clima en sentido estricto, sino a las de una sociedad que los excluye sistemáticamente. La bohemia no busca apagar ese fuego inclemente –o al menos no lo busca como condición indispensable para conformarse a sí misma–, sino que tiene una vocación de resistencia estoica que rehúsa cumplir su obligación de integrarse enteramente al círculo de reproducción del valor de cambio, y sus consiguientes resultados. Si, de acuerdo con Kropotkin (*vid. su Historia de la Revolución Francesa*), la Revolución logró erradicar casi por completo la institución de la esclavitud en Francia –aunque no así en sus colonias–, la naciente y triunfante burguesía, acomodada ya en el poder, instituyó una nueva modalidad de esclavitud que paulatinamente iría adquiriendo formas más sutiles –y más sofisticadas– hasta nuestros días: el trabajo asalariado. En el cometido de erradicar esta nueva forma de esclavitud, la bohemia no optará únicamente por la vía del cambio revolucionario de las condiciones materiales de existencia, sino que abogará por un talante que sin muchos miramientos podríamos denominar como auténticamente estoico. Su actitud *outsider* proviene de su condición de *outcast*. Si la bohemia se aparta de las vías institucionales de validación de la moral, de la creación artística, de la reflexión, es porque *previamente* la sociedad de la industria aparta a ese sector de lo social. Y el grito de consigna de la bohemia no será por la *re*-conciliación, sino por su *auto*-conformación desde el exterior de ese ámbito que la excluyó. Hay que evitar concebir, no obstante, dicha actitud en el sentido de *reacción*; es más apropiado, en cambio, considerarla en el sentido de *resistencia*. Con ello, la bohemia deja de ser

²⁹ E. Traverso, *op. cit.*, p. 60 [negritas agregadas].

vista como una actitud que «no le quedó de otra» más que vivir fuera de la sociedad. ¡No! La bohemia constituye sus propios medios de existencia a partir de sí misma, y no a *causa de* no encontrar otra salida. Busca, por el contrario, *su* propia salida. Se trata de la reivindicación del derecho de rebelión como sagrado por parte de la humanidad en cualquier latitud del globo terráqueo. Históricamente, esto encontrará uno de sus primeros nudos fecundos en la autogestión del anarquismo. No por nada Traverso detectará un notorio egotismo en la bohemia: ese prurito de hablar de sí mismo tendrá que darse así porque el temperamento individualista será una táctica de conservación de la propia persona en un mundo hostil; lo relevante es que «se trata del individualismo del artista y del intelectual preocupado por preservar su personalidad, no del individualismo postulado por los filósofos liberales clásicos, el del propietario o el consumidor».³⁰ Evítese en lo posible, entonces, pensar el *statu quo* opresivo/enajenante como *causa* de la actitud estoica de resistencia de la bohemia; eso implicaría concebir con miopía la historia. Es infructuoso entender que la bohemia fue el *resultado* de la burguesía como si ésta fuera condición *sine qua non* de aquélla porque, visto retrospectivamente, fue necesario que el hecho de la bohemia en su conjunto aconteciera en la germinal sociedad burguesa. Decir que la burguesía es la causa de la bohemia sería sostener justamente una actitud burguesa por cuanto la bohemia estaría delegada a un plano secundario, destacando a un plano depositario a la burguesía, de tal modo que ésta se perfilaría como la instancia proveedora de sentido de aquélla; pero lo mismo ocurriría con lo contrario. Quizás sea mejor concebir a la bohemia y a la burguesía como *sucesos* ocurriendo de manera *codependiente* y *simultánea*, como ya lo habíamos adelantado con Seigel, aunque esta codependencia sea siempre antagonica, y en ningún sentido cooperativa.

³⁰ *Idem.*

§2.

En la frontera de la *intelligentsia* y los bajos fondos

A medida que algunos de los actores principales de la historia se alejan de nuestra mirada –los políticos, los pensadores, los empresarios, los generales–, un inmenso reparto de actores secundarios, que habíamos tomado por meros figurantes en el proceso, ocupa el primer plano dentro de la escena.

Edward P. Thompson, *Making History*

AHORA LO IMPORTANTE SERÁ PONERLES ROSTRO A LOS INTEGRANTES DE LA BOHEMIA. EN este contexto, hay que traer a colación el poema de Charles Baudelaire de *Las flores del mal* «A una transeúnte» (*À une passante*), el cual será desmenuzado no obstante más adelante (*vid. infra.*, 9.1). En este soneto, Baudelaire poetiza sobre la atracción que le generan las grandes ciudades: la posibilidad del encuentro en una urbe cada vez más laberíntica hace surgir la misma imposibilidad del reencuentro con la inolvidable mujer de «pierna de estatua». (Por eso Benjamin lo distingue como «amor a última vista»). Hay un personaje que la ve pasar, y queda maravillado por la fastuosidad que la transeúnte impone en la sordidez de la calle al levantar su falda para cruzar de acera. Aullando en torno suyo la calle –ese inmenso reservorio de electricidad multitudinario–, inquiere si el reencuentro con ella será de nuevo posible: «¡En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso *nunca!*»,³¹ responde sin más la transeúnte. El destello de la posibilidad de haberse amado mutuamente nos recuerda a las mujeres que «se nos hubieran podido entregar» de las Tesis *Sobre el concepto de Historia*, de Walter Benjamin; al reencuentro asintótico que esperaba el berlinés entre las generaciones pasada y la presente, el del parisino parece anteponerse en alguna callejuela de París. En esto difieren en cierto sentido Baudelaire y Benjamin al aceptar el tono de esperanza que tiñe todo tiempo presente. Mientras que uno lo ubica en el encuentro fortuito, el otro lo estría, y lo relega en esta ocasión al futuro: es hacia el futuro adonde tiene que apuntar el heliotropismo de las flores. Sólo que las flores enfermizas de Baudelaire no apuntan en el sentido del sol. Ellas apuntan

³¹ ChB, «A una transeúnte» (*À une passante*), en *Las flores del mal*, XCIII.

unas a otras sin uniformidad de sentido o hacia la inauguración de un nuevo tipo de uniformidad: la del *ennui*, que con su sombra alcanza a evanescer cualquier resplandor venido de una trascendencia supraterrrenal. Y a ello responde el grito de guerra que proclama Baudelaire: «Hay que estar siempre ebrio», nos dice en su pequeño poema en prosa «Embriagaos», de *El Spleen de Paris*. En suma, es la actitud dandista mezclándose de modo *sui generis* con la del bohemio: la *embriaguez en el detalle* es lo importante. Las uvas fermentadas de Dioniso están desperdigadas por sobre la totalidad de lo existente, todo lo viviente y todo lo cultivado por la mano humana; no cabe pretexto alguno para no estar ebrio, pues *la verdad es el delirio báquico en el que ningún miembro deja de estarlo* (Hegel, *PhG, dixit*). | Lo que sigue (§2) es un intento por retratar a esos miembros que nunca dejan de estar ebrios, esos miembros que no esperan la aprobación de nadie para ingerir la verdad báquica de la metrópolis.

2.1: «Criminales, vagabundos, putas y artistas»³²

Nada de lo anterior debe de hacernos pensar que la bohemia evita a toda costa elaborar demandas reivindicativas para sí misma; sólo que evita hacerlo en una forma jurídica circunscrita al Estado-nación. Decíamos, pues, que el individualismo de la bohemia no se cifra en el del tipo del liberalismo, sino en el del artista que marca, a contracorriente, sus propias pautas de resignificación del sentido, que hunde sus raíces acaso desde la transmisión de una lejana herencia de la autarquía helénica de raigambre socrática. Si, de acuerdo con la distinción en latín de los pensadores medievales, hablamos de las modalidades *de dicto* y *de re*, las transformaciones que la bohemia pretende vendrían a ser más propiamente *de re*, no *de dicto*; o, al menos, evitan esperar a la proclama de la ley para instaurarlas. La salvación está aquí y ahora, en la certeza sensible, no en el saber absoluto, diríamos para comulgar con cierto resabio hegeliano. Si la bohemia es incapaz, pues, de «reconocerse en las fronteras del Estado-nación»,³³ en su condición de excluida, la

³² Esta expresión proviene del poeta libertario de origen palestino, Erich Mühsam (*cf.*, E. Traverso, *op. cit.*, 66).

³³ *Ibid.*, p. 60.

bohemia reivindicará sus derechos sin el apremio de esperar a la validación legal del aparato jurídico estatal.

¿Cuáles son, entonces, las premisas del espíritu del capitalismo que el ethos bohemio «invierte»? Básicamente, nos dice Traverso, todos sus rasgos fundamentales, descritos por Max Weber en la *Ética protestante y el espíritu del capitalismo*: ética del trabajo, ascesis intramundana, conducta de vida moderada y virtuosa, racionalidad productiva, búsqueda de un beneficio estable y continuo; son exactamente «invertidos» por el ethos bohemio, con su desprecio por la valoración *qua* valoración del dinero, su moral antiproductivista y antiutilitaria, su existencia precaria, su inclinación por la aventura, su gusto por el exceso, su repulsa al decorado y la respetabilidad burguesas, su culto de la libertad, su existencia desordenada y su rechazo de cualquier coerción exterior. Sería del todo atinada la lista previa de contraposiciones que la bohemia antepone al espíritu del capitalismo si no fuera por un detalle en apariencia insignificante: la utilización de la palabra *invertir*. Y es que lo importante del asunto está en saber distinguir si el proceder del ethos bohemio – que sin dudas se encuentra en las antípodas de la naciente sociedad burguesa– busca una *in-versión* meramente mecánica de todos los rasgos liberales o si busca, mejor dicho, *sub-vertirlos*. Podría parecer nimio detenerse en una distinción así; el hecho es que la bohemia no aboga simplemente por sustituir unos rasgos por otros de la sociedad capitalista; sino trastornarlos, dejándolos en la medida de lo posible alterados, trastornados en la praxis.³⁴ El problema que resultaba de esto desde sus inicios era si no algún día se tendría que volver programática esta actitud anticapitalista. Es decir, ¿en qué punto la antivaloración de la bohemia no hubo menester convertirse en un modo diferente de valorar? ¿El punto está, pues, en valorar diferente o en dejar de valorar?

³⁴ De esto se trató hasta cierto punto la tarea que en el mismo siglo hubo de emprender Nietzsche: la transvaloración de todos los valores. Dicho movimiento de contraposición a los valores clásicos de la historia de la metafísica no tenía como finalidad establecer una valoración que se opusiera exteriormente a ésta, sino elaborar un trastocamiento de la totalidad de los modos de valoración en la manera de pensar de la metafísica hasta ese momento vigentes. El prefijo «trans» juega aquí un papel determinante del mismo modo en que el prefijo «sub» modifica el sentido entre subvertir e invertir. Así, la sustitución subversiva del ethos bohemio de los rasgos constitutivos de la burguesía es, en cierta medida, una transvaloración de los valores por aquel entonces vigentes de dicha clase dominante.

Dejando la brecha abierta, dígame por lo mientras que esta alteración de la tabla de valores burguesa se da en al menos dos instancias: en el arte y en la política. Sus manifestaciones suelen ser diversas, pero básicamente todas confluyen en dos figuras subversivas: el conspirador profesional y el poeta/artista maldito. A la primera figura le corresponde acentuarla con un dejo de anticapitalismo romántico –por su vocación a restituir formas precapitalistas en el decurso de la modernidad capitalista–, mientras que la actitud de la segunda muestra un estilo de vida transgresivamente estético –que confluye en la conformación de manifestaciones en el arte de contenido no conformista o que desafía la tarea impuesta por la modernidad al artista de entregar productos meramente disfrutables que transmitan una representación de la realidad tal cual es–. Si bien ambas figuras son diferentes, no lo son incompatibles. Es singularmente precisa la nota de Traverso al respecto: la bohemia, nos dice, «**delimita su espacio en la frontera entre la *intelligentsia* y los bajos fondos**».³⁵ Es a J. Seigel a quien se le debe una caracterización extremadamente específica de los bohemios:

[E]sta clase de individuos cuya existencia es un problema, la condición un mito, la fortuna un enigma; que no tienen ninguna vivienda estable, ningún asilo conocido; **que no se encuentra en ninguna parte y que encontramos por todas**; que no tienen un solo puesto, y ejercen cincuenta profesiones; la mayoría de los cuales se levanta por la mañana sin saber adónde cenarán por la noche; ricos hoy, hambrientos mañana, dispuestos a vivir honestamente si pueden y de otro modo si no lo logran.³⁶

El rasgo distintivo que engloba todas las características enlistadas es que esta capa oscilante entre los bajos fondos del llamado malvivir o la delincuencia y los genios desconocidos u olvidados, no puede vivir fuera de la sociedad burguesa, aunque tampoco ocupa ningún lugar preciso dentro de ella. En el texto de Traverso, aparece la referencia del sociólogo Honigsheim, que interpretó a la bohemia como un grupo de «desclasados». Y no podía quedar más acorde esa distinción, pues el rechazo de la economía monetaria por parte de la bohemia no está dado en virtud de una reivindicación explícita con contenidos teórico-filosóficos bien delimitados, sino que

³⁵ *Ibid.*, pp. 62 y 63 [negritas agregadas].

³⁶ J. Seigel, *Paris bohème*, p. 14 (citado en E. Traverso, *op. cit.*, p. 62). [Negritas agregadas].

es, sobre todo, una actitud ante la vida: un estilo de vida; más precisamente: un ethos. De manera que la repartición comunitaria de los bienes disponibles no estaba expectante ante el advenimiento de la redención de un Mesías, sino que esa «*débil fuerza mesiánica*» (*schwache messianische Kraft*) de la que habla Benjamin en la segunda de sus tesis *Sobre el concepto de Historia*, atrae a esa ráfaga de aire que se respira *in situ*, día con día, en una suerte de *areté* de la utopía. En las antípodas del correcto funcionamiento de las leyes del mercado –que no *del* mercado mismo–, la bohemia reparte anticapitalistamente los bienes disponibles a pesar de que sea posible que el día de mañana –no digamos ya en un futuro lejano– no haya disponible ni siquiera un mendrugo de pan. La filosofía de la Estoa y el hedonismo epicúreo no podían relucir extemporáneamente de la mejor manera en el diecinueve sino *resistiendo* a las inclemencias del mundo y *disfrutándolas* plazeramente al mismo tiempo. Semejante consigna es indiscutiblemente la de la bohemia.

¿Dónde viven, entonces, estos parias desclasados? ¿A qué se dedican? O, en su defecto: ¿se dedican a algo en absoluto? Viven en habitaciones de alquiler, mudando incesantemente de domicilio, cual nómades modernos, escapando acaso de sus acreedores, como Baudelaire. En su condición de *exiliados interiores*, los bohemios comienzan a acondicionar su espacio urbano como un punto de confluencia extraterritorial (transterritorial) que, a pesar de estar circunscrito al París decimonónico, extenderá sus raíces –o, mejor dicho: sus antirraíces, su desarraigamiento– a todo el siglo siguiente. El éxodo de mayor alcance cuantitativo (de alcances bíblicos, dirá Traverso) de la comunidad judeo-alemana en el siglo pasado o el desplazamiento de los republicanos españoles después de la Guerra Civil son la prueba tangible de que un cierto «ethos bohemio» acecharía el mundo, siendo la *bohème* parisina un anuncio anticipado de los expatriados del siguiente siglo y también del nuestro. La atmósfera a-pátrida creada por las condiciones de vida de la bohemia propiciará una transterritorialidad en la que se instaura un espacio que escapa «a la opresión política, a las normas de comportamiento y a las convenciones morales».³⁷ Más adelante, Traverso continúa su retrato de la bohemia; esta vez de manera demasiado cruda –y no por ello carente de una profunda franqueza–

³⁷ E. Traverso, *op. cit.*, p. 64.

establece un rasgo determinante de esta capa social de desclasados: los «desenlaces más comunes [de la bohemia]», nos dice, «[...] son la Academia o el hospital, y algunas veces la morgue».³⁸ En efecto, la misma condición de formar parte de la bohemia no podía ser sino transitoria, fugaz, contingente; sería en extremo difícil andar por mucho tiempo entre ella. ¡Nada habría más paradójico que semejante peripecia! Esto se comprueba en otra referencia a Honigsheim en la que Traverso señala la afinidad que emparenta indirectamente al intelectual judío de las grandes ciudades con el bohemio, pues –comúnmente excluido de la academia y desprovisto, por lo tanto, de ingresos fijos– él mismo tiene que volcarse sobre el oficio del literato, ese miembro/usuario de los bajos fondos de la *intelligentsia* cuyo discurso no está validado oficialmente por la academia en un principio, y que, a fuerza de perseverancia, logra posicionarse ocasionalmente dentro del discurso oficial académico si es que antes no va a parar, como habíamos dicho, a la morgue.³⁹

³⁸ *Ibid*, p. 65.

³⁹ Como, por cierto, le ocurriría a nuestro judío-no judío protagonista: Benjamin.

§3. ¡A las barricadas!

EN SU LABOR DE RETRATAR A LA BOHEMIA, TRAVERSO SE SIRVE DE UNA ANOTACIÓN MUY atinada respecto de su carácter político describiéndolo como *pendular*. Esto debido a que en ella podemos encontrar lo mismo a vagabundos, putas, soplones, policías infiltrados del gobierno en turno, pero no menos a artistas infravalorados o a genios desconocidos rayando en la locura. Y dado que no tiene ningún programa político bien establecido ni ideales a los cuales traicionar, es factible que alguna parte de esos genios o artistas malditos terminen siendo asimilados por la ignominia. Su precariedad económica y su extrema fragilidad social los obliga precisamente a venderse al mejor postor y traicionar a su misma gente. Ese sector menos favorecido dentro de la misma bohemia será la que servirá de soplones al gobierno o la que permitirá la infiltración de los polizontes, como Chenu y De la Hodde. Vale la pena pensar en la ventaja que implicaría para la academia el desplazamiento inverso o al menos la inclusión de ciertos motivos –que Bolívar Echeverría detectará en la fiesta– de la bohemia dentro de sus aulas e institutos.⁴⁰

Encontraremos también, sin embargo, un núcleo con límites difusos –pero factible de ser detectado– de rebelión política en franca oposición antiburguesa: los conspiradores profesionales. Un halo de rebeldía siempre rodeará a la bohemia porque esta parcela de excluidos sociales no será nada más el nido de la *decadencia*; o en todo caso, su *cadencia* característica estará marcada por la arritmia de un grito reivindicativo contra el capitalismo industrial y, posteriormente, el neoliberalismo. (El crimen organizado como rebelión será utilizado asimismo por sus detractores para tildar a todos los miembros de la bohemia de delincuentes). Dicha caracterización será atestada no tanto –o no sólo– por las pinturas de Courbet o los poemas de Baudelaire, sino de manera sumamente detallada por las memorias de dos espías infiltrados de las sociedades republicanas: Adolphe Chenu y Lucien De la Hodde. | En seguida (§3), pasaremos a revisar este segundo tipo de ethos bohemio.

⁴⁰ Cfr. B. Echeverría, «De la Academia a la bohemia y más allá», en *Modernidad y blanquitud*, pp. 115-113, un capítulo magnífico en que el autor localiza los motivos que las vanguardias artísticas del siglo pasado hundieron en la existencia festiva que define a la bohemia.

3.1: La alquimia de la revolución: «trabajo no asalariado sino apasionado»⁴¹

La revuelta y solamente la revuelta
es creadora de luz, y esta luz no
puede tomar sino tres caminos:
la poesía, la libertad o el amor.

André Breton

La caracterización tan fina que Walter Benjamin hace de la bohemia de París es no obstante muy variopinta, tiene muchas aristas que no representan una fotografía en la que sean perfectamente discernibles sus diferentes figuras. Puede pensarse en las pinturas de Pollock para darse una idea de lo que Benjamin hace para dar cuenta de lo que fue *la bohème*. Y esto no porque se niegue en absoluto a presentar una figura objetual de esta subcapa social; los puntos de cruce son, más bien, diversos, no conducen a caminos claros y distintos.⁴² Lo mismo pueden aparecer sus miembros

⁴¹ El título del párrafo proviene de la frase de Fourier de que el levantamiento de las barricadas corresponde a un: *Travail non salarié mais passioné* (cfr. *ChB Ein Ly*, p. 96).

⁴² Vale la pena cuestionarse una vez más por qué para Adorno el texto que estamos tratando, «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» –que Benjamin no logró publicar en vida, y que fue rechazado por el *Institut für Sozialforschung*, a condición de una radical reescritura de su estilo–, solamente presentaba los hechos sin pasarlos por el tamiz de una teorización más profunda, o bien, *especulativa*. Lo que habría que poner sobre el tapete es si Benjamin trató, en primer lugar, de llegar a estos efectos, pues, ¿no se trataba para él más de una táctica detectivesca en la que lo primordial era juntar las piezas *sueeltas* no para dar una cohesión sistemática *última*, sino para mostrarlas tal cual son, de manera similar a como un coleccionista presenta sus objetos de determinada manera para que estéticamente digan algo sin *de*-mostrarlo? (En alguna parte del proyecto sobre los *Passagen* –siguiendo lo que él denomina «montaje literario»– admite no tener nada que decir, sólo que mostrar). Se trata de una pura mostración de las piezas sueltas de un rompecabezas, de un *collage*; sólo que en este caso el misterio a resolver es una ciudad, unas calles, modos de expresión del carácter que muestran en última instancia un modo de habitar la ciudad; códigos que dicen mucho más que una proposición teórica tajante sobre ellas (cfr. lo que dice Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* sobre el relato corto de su admirado E. A. Poe *El hombre de la multitud*, en el que un hombre convaleciendo metafóricamente detrás del cristal de una cafetería –quien más que analizar fríamente desde su asiento fisiognómicamente a la multitud que pasa, se transporta al pensamiento mismo de los transeúntes– revive saltando detrás del rastro de un viejo con rasgos demoniacos toda la noche sólo para confirmar que ese personaje no iba camino a ninguna parte, pero tenía prisa de llegar. Se trata de un puro desgaste de energía que se contrapone a cualquier perspectiva posible de productivismo especializado, que incluso puede encontrarse en el arte. A Baudelaire esto le sirve para referirse al *hombre de mundo* –por contraposición a las «*inteligencias de pueblo, cerebros de aldea*»–: esa curiosidad *del amabam amare* agustiniano. Y Walter Benjamin no actúa sino análogamente que el hombre de la multitud: al igual que aquél, no se dirige a ninguna parte, pero se dirige a todas; sólo que éste se pasea, curioso, por entre los pasillos de la Biblioteca Nacional de París; no busca clausurar la interpretación del sentido de la poesía de su admirado Baudelaire, y a pesar de eso se convertiría, con esa falsa modestia que a Cortázar le daba pena admitir, en el mejor crítico literario alemán que ha dicho palabra alguna sobre el poeta).

representados como los «alquimistas de la revolución» (vía: Marx-Engels) que una sarta de parias desclasados. Más que dar cuenta o retratar el movimiento en sí de la bohemia, lo que el berlinés hace es construir alrededor (y a partir) suyo toda una configuración de significado altamente revolucionaria. Tan es así, que consideró necesario para su tratamiento de la «fisonomía de Baudelaire» acometer el estudio de los conspiradores profesionales que pulularon en París durante el Segundo Imperio. Para lograrlo, de entre todas las referencias que usa, la más importante será la que dedica a un informe de 1850 que Karl Marx y Friedrich Engels prepararon para la *Neue Rheinische Zeitung*,⁴³ dedicado a reseñar extensamente las obras de los soplones parisinos encubiertos por el gobierno en turno del Segundo Imperio, Adolphe Chenu y Lucien De la Hodde: *El nacimiento de la República en febrero de 1848* y *Los conspiradores*, respectivamente.

Esta referencia a los comentarios que sobre los informes mencionados vertieron Marx y Engels –bajo cuya pluma la bohemia aparece retratada con énfasis en una ambigüedad que se representa, por un lado, conteniendo el bullicio más profundo de la insurrección revolucionaria francesa, pero asimismo como uno de los bastiones de la contrarrevolución bonapartista– implicaba para el berlinés hablar de la semejanza que guarda el poeta parisino con el tipo político que representan los conspiradores profesionales: «Su existencia», afirman los redactores de la gaceta, «oscilante en lo individual, más dependiente del azar que de su acción, las irregularidades de su vida, cuyas únicas estaciones fijas eran las tabernas de los vinateros –centros de cita de los conjurados–, sus inevitables tratos y contactos con toda clase de personas muchas veces dudosas, les coloca en ese círculo vital que en París se llama *la bohème*».⁴⁴ De acuerdo con como Marx y Engels los retratan, puede ubicarse en esta época un cierto tipo de trabajo «no asalariado, sino apasionado»: el trabajo de conspirador. Y el suyo consistía, en términos básicos, en el derrocamiento de la burguesía. A este respecto, para semejante cometido había quienes se consagraban a dicha labor solamente como un trabajo de medio tiempo, pero también hubo

⁴³ Periódico democrático originario de Colonia. Marx y Engels lo convirtieron en un observatorio privilegiado de los acontecimientos revolucionarios de la Europa del s. XIX.

⁴⁴ *ChB Ein Ly*, p. 91.

quienes se dedicaron a él de tiempo completo. Se ejecutó entonces la división del trabajo en conspirador de medio tiempo y de tiempo completo;⁴⁵ a estos últimos se les conocía como la bohemia en París. Para estos conspiradores profesionales que conformaban la bohemia, «la única clave del éxito de la revolución es la buena organización de su conjura»,⁴⁶ cita Benjamin a Marx-Engels. «Ocupados así en tales proyectos», continúa Benjamin en su referencia a los autores del *Manifiesto comunista*, **«no tienen otro fin que el inmediato de derribar sin más el gobierno existente, despreciando al tiempo en lo más hondo la ilustración teórica de los trabajadores** respecto a sus intereses como clase».⁴⁷ Estos conspiradores profesionales evadían, según esta visión, la organización política de la clase proletaria; olvidaban «concientizarla», conformar su conciencia de clase; se concentraban, en cambio, en la conjura radical del sistema existente mediante la organización de «milagros revolucionarios» (Marx-Engels *dixit*): haciendo explotar bombas incendiarias, cometiendo regicidios, organizando motines que entre menos fueran premeditados de acuerdo a un plan racional, mejor funcionarían; era como derrocarían al gobierno. Los conspiradores profesionales, continúan Marx-Engels, eran siempre los primeros en levantar las barricadas, a tal grado que la construcción de éstas se halla en el centro de la propuesta conspirativa como tal. No sobra anotar que, en las jornadas de la Revolución de Julio de 1830, se levantaron 4000 mil de estas barricadas. En realidad, es un proceso de fetichización de la barricada.

Lo sustancial de esta caracterización para Benjamin es que las **«naciones políticas de Baudelaire no van nunca tampoco más allá de las de estos conspiradores profesionales»**.⁴⁸ Y es que Baudelaire se jacta de lo que Benjamin titula la «metafísica del provocador»,⁴⁹ pues hasta él mismo personificaría tal actitud

⁴⁵ Lo paradójico/contradictorio para Marx-Engels (*i. e.*, Benjamin), será que incluso para el derrocamiento del gobierno existente hubo de ejecutarse la división del trabajo, actividad que la bohemia pretendía dejar de lado.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁷ *Idem* [negritas agregadas].

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 93-4 [negritas agregadas].

⁴⁹ La razón de por qué Benjamin denomina «metafísica del provocador» (*vid. ChB Ein Ly*, p. 92) a la actitud de Baudelaire en las jornadas revolucionarias de 1848 nunca es explicada directamente. Leyendo entre líneas, sin embargo, podemos entresacar la aseveración de que para Benjamin esta actitud está anclada en una concepción sobre *lo que es*, apuntando que eso que *es*, es susceptible de

al blandir un fusil por las calles de París en febrero de 1848 al grito de «¡Abajo el general Aupick!», incitando su fusilamiento, quien sería embajador de Francia ante el Imperio Otomano y España⁵⁰ (más adelante, *vid. infra.*, 6.1, hablaremos acerca de la adopción de esta actitud provocadora en el dandismo baudelaireano). Un rasgo más de la fisonomía de Baudelaire que recogería, según Benjamin, de los conspiradores profesionales es el *culte de la blague* (el culto a la broma) en cuyo representante tiene él mismo sus primeros nudos fecundos, tal y como puede comprobarse en una entrada de sus *Diarios íntimos*: «**Podría tramarse una hermosa conspiración a fin de exterminar completamente la raza judía**». Benjamin califica a su sentido del humor como «humor macabro», que también tendrá intrincados nudos en su relación con las mujeres y particularmente con sus amantes. Esta «metafísica del provocador», como la llama Benjamin, significaba para Baudelaire echarse a la humanidad en contra suya: «Si alguna vez», escribe en una carta a su madre fechada el 23 de diciembre de 1865, «recupero el rigor y la energía que a veces he tenido, airearé mi cólera presente en unos libros terribles. **Lo que quiero es poner a toda la raza humana contra mí**. Ese placer me resarciría».⁵¹ Como es claro, el poeta no se consideraba a sí mismo un paladín de la bonhomía ni de la corrección política.⁵²

No todo en Baudelaire es relajo, empero. Él mismo encontró magia en la construcción de las barricadas. De acuerdo con Benjamin, esto sólo sería posible porque desconocería las manos que las levantaron. Es como si Benjamin situara a Baudelaire en un cierto punto de exterioridad, de expectación, de admirador en la lejanía del espacio que se maravilla de la «magia de las barricadas». Es como leer al blanquista Gustave Tridon: «Oh, fuerza, reina de las barricadas, ...tú que brillas en el resplandor y en la revuelta ... es hacia ti hacia quien tienden sus encadenadas

ser moldeado y, lo que es más importante aún, dis-locado, alterado, en la medida de lo posible. En suma, la metafísica del provocador es una actitud inconforme con un estado de cosas aplastante, que se presume de inalterable; la provocación está en subvertir las claves adormecidas de una experiencia empobrecida en pos de un despertar provisional, aún así sea sólo para volver a soñar con el *spleen* de lo moderno.

⁵⁰ Quien sería asimismo su tan despreciado padraastro.

⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

⁵² Otro exponente de este tipo de humor tendría una gran cristalización en George Sorel, a quien Benjamin se dirigiría en su texto *Para una crítica de la violencia (Zur Kritik der Gewalt)*, siendo en gran parte una contestación a este último.

manos los prisioneros».⁵³ El blanquismo pudo haber tenido ese efecto embriagante en la visión baudelaireana del París de la Revolución de Julio:

Al final de la Comuna [nos dice Benjamin], **el proletariado, como animal herido de muerte en su guarida, buscó refugio tras la barricada.** [...] Tal como lo escribe el más reciente historiador estudioso de la Comuna, estos obreros **«prefirieron al encuentro en campo abierto las batallas en el barrio... si así tenía al fin que ser, prefirieron encontrar la muerte tras los adoquines formando barricadas de una de las calles de París»**.⁵⁴

Como dijimos, los conspiradores profesionales fueron los primeros en levantar las barricadas en la Comuna: «De hecho, la barricada está en el centro del movimiento conspirativo como tal, teniendo en todo caso a su favor la tradición revolucionaria».⁵⁵ En un fragmento de la *Arenga a París* que iba a concluir *Las flores del mal*, Baudelaire no se retira de la ciudad sin evocar asimismo sus barricadas: **«mágicos adoquines, que como fortalezas se alzaban a lo alto»**.⁵⁶ Charles Baudelaire quedaría representado bajo el oficio de relator del hecho del movimiento conspirativo, un fotógrafo con un lente inaudito. Benjamin es, sin lugar a dudas, duro con el poeta maldito; no era un simple hagiógrafo; en tanto le adjudica la valoración de «mágicas» a las barricadas porque nunca abandona su papel expectante. «Mágicas» son dichas piedras, dice el berlinés, «por cuanto el poema de Baudelaire no conoce las manos que las pudieron poner en movimiento».⁵⁷ No todo es, sin embargo, como lo ve Benjamin. Lo cual nos invita a pensar un poco sobre el tópico de hasta qué punto el lenguaje (y en específico aquellos puñados de palabras que conocemos como poemas), nos brinda un acceso privilegiado a la experiencia –que en este caso se trata de la conexión de la vivencia que como paseante tuvo Baudelaire en 1848 y la situación revolucionaria del levantamiento de las barricadas en la Comuna–, pero cómo asimismo el lenguaje es un filtro que limita la recepción de la misma experiencia, pues parece ser que Benjamin mismo exhorta a recibir a la experiencia desnudamente. Parece como si fuera insustituible la experiencia misma

⁵³ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 96 [cursivas/negritas agregadas].

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 97 [negritas agregadas].

⁵⁷ *Idem.*

de haber construido piedra sobre piedra, adoquín sobre adoquín las barricadas frente al hecho poético de evocarlas. Creemos, sin embargo, que tampoco debería de caerse en el simplismo de decir que la poesía limita la experiencia *per se*, pero sí podemos percibir cierta expectación en el hecho de la creación poética de parte de Baudelaire, y Benjamin no se queda callado frente a esa conjuración de magia. Y tal vez haya que evocar su postura sobre el surrealismo cuando dice que lo importante no es tanto hablar *patéticamente* sobre los efectos enigmáticos de lo enigmático, sino sumergirse en lo enigmático mismo: «De poco», dice Benjamin, «sirve en efecto recalcar con tonos patéticos o fanáticos los aspectos enigmáticos de lo enigmático. ***Podremos penetrar el misterio sólo en la medida en que nos crucemos con él en lo cotidiano***».⁵⁸ No creemos un despropósito indagar sobre la primacía o no del lenguaje poético frente a la experiencia desnuda de la creación revolucionaria, y si tuviéramos que decir una o dos palabras al respecto, todo habría de apuntar a que la poesía es creación revolucionaria de por sí. El modo en que Baudelaire evoca el carácter mágico de las barricadas en su poesía nos da acceso a un mundo que se sostiene por sí mismo; es un arte evocatorio. Baudelaire pudo no empuñar *directamente* los adoquines que levantaron esas barricadas, pero algunas de las manos de 1848 o de la Comuna de 1871 seguramente tampoco tuvieron que conocer la pluma de Baudelaire para conjurar la magia revolucionaria. Si tenemos que pensar en una imagen lo suficientemente plástica para tratar la relación entre poesía maldita y hecho revolucionario, no estaría equivocada la imagen de un sube y baja. El carácter justamente pendular de la bohemia de que hablábamos antes, nos sirve ahora para poder dar cuenta de cómo la poesía baudelaireana se conecta con el hecho de la bohemia revolucionaria. Si antes aseveramos que Baudelaire es un bohemio –i. e., un conspirador profesional– ahora vemos que esto responde a que su poesía funge como un péndulo impaciente que no se deja disecar del lado de la sesuda crítica, sino que apunta al hecho revolucionario y rompe ese filtro que pretende interponerse entre ella y el mundo de la conspiración revolucionaria. De ahí que en la creación poética haya de caerse en cierto «pathetismo».⁵⁹ Hay que ser,

⁵⁸ *Der Surr*, p. 50 [negritas/cursivas agregadas].

⁵⁹ De manera para nada programática, pero sí radical, elegimos aquí –y en la siguiente página– utilizar la palabra «pathetismo» porque queremos recuperar el sentido griego en tanto aquel

pues, *radicalmente* patéticos; al igual que con el misterio de la *iluminación profana* que Benjamin evoca en su texto sobre el surrealismo, es perentorio padecer en lo cotidiano mismo la experiencia revolucionaria mediante la poesía. Es más, la poesía misma es revolucionaria. O atendiendo a Baudelaire:

Y si alguna vez, sobre las gradas de un palacio, sobre la hierba verde de un foso, en la soledad melancólica de vuestra alcoba, os despertáis, **la embriaguez ya atenuada o desaparecida**, pedid al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj y a todo lo que huye, a todo lo que gime, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, preguntadle qué hora es; y el viento, la ola, la estrella, el pájaro y el reloj os responderán: **“Es la hora de embriagarse. Para no ser esclavos martirizados del Tiempo, embriagos, embriagos sin cesar. De vino, de poesía o de virtud, a vuestra guisa”**.⁶⁰

Como queda evocado, el estado alterado de conciencia que añora el poeta maldito se propicia no solamente por la ingesta de vino o hachís; también se alcanza por que el cuerpo ingiera poesía, las pequeñas cosas que hacen que la vida valga la pena de ser vivida: «al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj». Tal parece que la revolución no sólo está en el derrocamiento directo de las condiciones materiales de existencia actualmente injustas, sino asimismo en salidas minúsculas, en saltos cuánticos a un vacío de creación pura en los que podamos seguir experimentando al día de hoy la magia de las barricadas o la desdicha de unas figuras que renacen una y otra vez en nuestras metrópolis, y nos hablan de las postrimerías de un sistema de opresión que no cesa de estar en crisis. La embriaguez de la poesía es revolucionaria

sentimiento que *conmueve* profundamente. Una razón de ello está en evitar la acepción de la palabra en español «patético» como «ridículo». Nuestro propósito es manifestar la radical conmoción que los productos del quehacer poético provocan en el sentir del lector de poesía. Además de que la palabra «pathos» ya está incluida en el DRAE, no creemos que sea un despropósito hacer ciertas modificaciones al idioma propio con tal de ganar riqueza semántica. Como ejemplo de este ímpetu, podemos corroborar la traducción del sexto poema en prosa de *El Spleen de París* de Baudelaire que hace Margarita Michelena, en donde elige traducir *coupole spleenétique* por «cúpula esplinética». Roger Bartra se ciñe más al original en francés y traduce dicha expresión por «cúpula spleenética» en un epígrafe que antepone en *idem, El duelo de los ángeles*, p. 53. Aquí hay que considerar que si un autor de la talla de Baudelaire se permite afrancesar una palabra que retoma del inglés –obligándonos con ello a castellanizar una palabra inglesa afrancesada–, es menester entresacar la conclusión de que una lengua no tiene por qué permanecer inerte ante los innumerables intercambios que se dan con otras lenguas. A final de cuentas, como sostiene Benjamin, la ruptura de la denominación adánica –ese modo de referir que en el Edén era unívoco– por la diversidad de las lenguas no implica la pérdida de una base común a la que, a pesar de su radical diferencia, terminen refiriendo a lo mismo.

⁶⁰ ChB, *El Spleen de París*, XXXIII [negritas agregadas].

porque descentraliza o disloca la primacía de sentido adjudicada a la realidad evocada; la realidad misma se subvierte de modo eminente y peculiar en la poesía. Padecer pathéticamente, sin gana de redundancia y en sentido estricto, significa dejar en la medida de lo posible alterada la vivencia de lo cotidiano desde lo cotidiano mismo; nada más, pero tampoco nada menos.

3.2: Louis-Auguste Blanqui, heresiarca de la conspiración

Un poco de pasión y las doctrinas más tarde.

Blanqui

Los redactores de la *Neue Rheinische Zeitung* ponen, como acabamos de ver, su atención en la precariedad de estos «especialistas del complot», cuya existencia dependía en ciertos casos de azar. De acuerdo con Traverso, dicha reseña constituye la primera crítica marxiana al blanquismo. Según el italiano, si la finalidad de la bohemia en el plano artístico era en última instancia la consigna de «el arte por el arte» –no como purismo estético, sino como un recurso irremisible al arte–, en el terreno político será la de «la insurrección por la insurrección». Esto se traduciría en una forma fetichizada de la barricada. A dicho proceso lo denomina bellamente Traverso como una suerte de «impaciencia de la utopía».⁶¹

Louis-Auguste Blanqui, médico y abogado parisino, participó en las tres grandes revoluciones francesas del diecinueve, tras cada una de las cuales terminó siendo aprisionado. Fue reconocido como jefe natural de la Comuna de París, siendo el mayor responsable por la gran revuelta histórica de 1871, convirtiéndose en policía de París durante ese período. Por su parte, después de denominarlos, con una marcada denostación, «los alquimistas de la revolución», Marx –ya sin la pluma de Engels– les rinde hasta cierto punto tributo al avistar en la figura política de Blanqui y sus camaradas a «los verdaderos dirigentes del partido proletario».⁶² Por el lado

⁶¹ E. Traverso, *op. cit.*, p. 72.

⁶² K. Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, p. 44. Y para Baudelaire esto no fue distinto. Además de ser seguidor y miembro de la Sociedad Republicana Central, «el Club Blanqui», el poeta parisino, como es sabido, era un dibujante aficionado, y en sus pertenencias se conserva, entre otros dibujos improvisados, un dibujo de la cabeza de Blanqui.

de Benjamin, éste tiene en buen término a los conspiradores profesionales blanquistas, o al menos no se encuentran subestimados en primera instancia en su visión de las jornadas revolucionarias del París del diecinueve. Incluso hace la anotación –que hasta cierto punto él mismo suscribe–, que el mayor revolucionario de este tipo político fue Blanqui, y lo sorprendente es que lo sitúa a la altura de un Lenin al decir que antes que el político socialista ningún revolucionario había gozado de tanto prestigio entre la clase proletaria como él.⁶³ No estamos hablando meramente, pues, de un golpista que estuviera desligado de los procesos de conformación de la lucha del proletariado, como sugieren Marx y Engels acerca de la figura de los conspiradores profesionales al decir que éstos consideran su misión «anticipar el proceso evolutivo revolucionario, empujarlo artificialmente hacia la crisis, improvisar una revolución sin las condiciones para ella».⁶⁴ Al tiempo que rechaza encontrar meramente la anticipación infecunda de la revolución, su empuje artificial y la improvisación del momento, Benjamin encuentra bastante similitud entre los conspiradores y otra figura que también pululaba por las decimonónicas calles parisinas, y que era también su competidora inmediata: los *habits noirs*, los levitas negras, miembros de las entonces recién surgidas organizaciones criminales del diecinueve. Esto se diluye –y, sin embargo, se mantiene– a la vista en la referencia que Benjamin hace a un testigo ocular, que logró recabar un detallado atestiguamiento del carácter de Blanqui. Veamos:

Si se quiere obtener un fiel concepto de la impresión que desde el primer instante causaba el club revolucionario de Blanqui [...] lo mejor es pensar [...] en la multitud que llena un circo en el que los acróbatas realizan airoas proezas de máximo riesgo. **Uno se hallaba, por así decir, dentro de una capilla consagrada al rito ortodoxo de la conspiración.** Las puertas

⁶³ Sin embargo, muy a su pesar, Benjamin no encontró del todo fácil elaborar un retrato que hiciera la suficiente justicia a la figura revolucionaria de Blanqui. Si bien pudo eliminar, a diferencia de Marx, una clara ambigüedad en la catalogación de su figura –que pasó de aparecer como un mero golpista a ser, *ipso facto*, el dirigente de la clase proletaria o guardar cierta similitud con los *habits noirs*, integrantes de las nacientes organizaciones criminales (cfr. *ChB Ein Ly*, pp. 98-9)–, es casi imposible olvidar, por el contrario, el añadido que hace al final del segundo *Exposé* como conclusión para *El libro de los Pasajes*. Esta visión percibe a un Blanqui, encerrado en su Fort de Taureau tras la «derrota» de la Comuna, devoto –«ingenuo», dice– creyendo en el eterno retorno tan sólo diez años antes que Nietzsche, despojando ya no sólo a la clase proletaria de la potestad de quebrar el círculo sagrado de repetición de la infamia, sino a la humanidad entera, desperdigada en un astro perdido entre la eternidad de los astros (cfr. «Paris, capital del siglo XIX»).

⁶⁴ Marx y Engels, «Recensión de Chenu y De la Hoode», p. 556, citado en *ChB Ein Ly*, p. 98.

estaban abiertas a cualquiera, pero allí se volvía solamente si se era un adepto. Tras el desfile malhumorado de oprimidos ... se ponía en pie el sacerdote de aquella morada. Su pretexto era resumir las quejas que formulaban sus clientes, ese pueblo que representaban media docena de presuntuosos e irritados cabezas de chorlito a los que acababan de escuchar. *Lo que entonces hacía en realidad era explicar la situación. Su exterior era distinguido, y su atuendo impecable; su cabeza estaba formada finamente y su expresión era tranquila; sólo un relámpago indómito, nuncio de desgracias, atravesaba a veces por sus ojos. Éstos eran estrechos, pequeños y altamente penetrantes; por lo común, miraban siendo más benévolo que duros. Su modo de hablar era mesurado, y paternal, y claro.*⁶⁵

Lo que queda a la vista es que el conspirador profesional sólo se emparenta con sus competidores más cercanos, los *habits noirs*, en el aspecto mas no en su *modus vivendi*. Quizás la clave de esta descripción se encuentre al final, pues el testigo termina haciendo una anotación que, si no es bien ponderada, puede pasarse por alto: el *tono* del discurso de ese «sacerdote de la conspiración» –parecería como si en este atestiguamiento se estuviera describiendo a un dandi de la conspiración–, el cual era el menos declamatorio que, según dicho testigo, hubiera escuchado. Y es que no hay que pasar por alto el hecho de que Benjamin, en su estudio de Baudelaire, tiene bien presente la influencia de la fisonomía de los caracteres –de los personajes– de las calles de París. En su raíz griega, que se conserva aún en el latín medieval, esta palabra vendría a significar en la modernidad, literalmente, el estudio y/o la ley que establece el aspecto físico del rostro de una persona y, por extensión, de la totalidad de su aspecto exterior. Y es que la atención en el detalle de los modos del discurso de Blanqui no es una exquisitez *superficial* –en el peor sentido del término– de la que se regodee Benjamin. El tono, los *modos*, en que el lenguaje se expresa muestran también la manera en que una persona se relaciona con la circunstancia inmediata en que es proferido el discurso.⁶⁶ Lo que podríamos

⁶⁵ *Ibid.*, p. 99. Evidentemente, no sobra decir que tales rasgos lograron impresionar a su vez a Baudelaire.

⁶⁶ Más adelante (*vid. infra.*, 9.1), matizaremos esta confianza que Benjamin deposita en el saber fisonómico. Lo que afirma después es que en la metrópolis no importaba tanto conocer el carácter de las personas a través de sus rasgos fisonómicos, maniobra tranquilizadora propia de las fisiologías literarias que Benjamin comenta a fondo. Lo importante estaba en conocer, más bien, argumentaremos más tarde, los *intereses* por sobre el *carácter*, pues los habitantes necesitaban ser conocidos en tanto competidores; y lo relevante estaba, según Benjamin, en conocer los intereses de

denominar la fisonomía del discurso no muestra una interioridad inexpressiva por sí sola, cuyo cauce de salida sólo se dé gracias al exterior –fomentando con ello una separación irreductible de base–, sino que lo expresado en los rasgos fisiognómicos mismos dicen por sí solos lo que ellos son. Muestran, por así decirlo, sin necesidad de *demonstrar*. En este sentido, el significado del discurso de Blanqui está localizado en lo que se entiende comúnmente como los *modos* y no tanto en la *significación* propiamente proposicional determinada por la lógica binaria del discurso mentado.

Si hiciéramos la clásica distinción saussureana entre significado y significante –que supone a su vez la transmisión de un contenido-mensaje entre emisor y receptor–, podríamos decir acerca del atestiguamiento citado del tono del discurso de Blanqui que se desprende: 1) que el *significante* –en este caso identificado sin más con su tono sobrio, *i.e.*, su carácter exterior– no comporta 2) un *significado* –que sin mayor problema lo identificamos con el contenido específico de lo que se está diciendo: las quejas de los ahí reunidos– anterior en estructura al significante (1). Sino que por sí mismo el *tono* de ese discurso (1) dice o expresa algo que es parte constitutiva de la totalidad de *sentido* de dicho discurso (2), y que, en ocasiones, influye más profundamente en su impacto real que el valor proposicional que se debate entre la verdad y la falsedad del discurso. En el cometido de captar lo que de hecho está diciendo Blanqui, no importa nada más, pues, *lo que se dice* (los reclamos de la cofradía de iniciados [2]), sino también *cómo se dice* (en este caso descrito con un tono carente de exageración y/o exaltación, e incluso se describe hasta cierto punto como sobrio [1]). En el cometido de dejar menos confusa la distinción que se hace arriba entre significado (2) y significante (1), podemos servirnos de la forma simple de la analogía, de acuerdo con la cual: *el significante es al significado lo que el tono del discurso es al contenido proposicional del discurso*. Sería factible ahondar aún más en la relación entre cómo «el significante/tono del discurso» expresa de manera esencial «el significado/contenido del discurso». Aquél, el tono, diríamos, le da un cuerpo exterior a éste, que es el contenido, el cual es modificado a

quienes se presentan como sus competidores más cercanos, táctica, dicho sea de paso, que se posiciona contra el adormecimiento implementado por el *spleen* de lo moderno.

su vez según sea expresado con una tonalidad y, en el fondo, con una actitud específica, y un enclave espacial dado: con una fisonomía determinada.⁶⁷

La importancia de lo anterior, empero, no radica en ser puramente un circunloquio de disquisiciones lingüísticas. O, en todo caso, la relevancia de la digresión está en que la manera según la cual Benjamin sugiere apartar a Blanqui (y por añadidura a Baudelaire) de la agitación política *per se* no radica tanto en las palabras dichas, sino cómo son dichas. Esto nos hace pensar en la similitud fisonómicamente dada del carácter del tipo político que representa la figura del conspirador profesional.⁶⁸ Lo relevante de estas disquisiciones es tener en cuenta, en fin, que la problematización de Benjamin pone el dedo en la llaga de cierto idealismo y nos entrega unos rasgos que dicen ellos mismos sin necesidad de apelar previamente, en estructura, a un interior puramente mental. Sino que, más aún, apelan a un interior desgarrado: el del mero contenido proposicional del discurso sin referencia a las inmediaciones en las que es proferido.

⁶⁷ Vid. *infra.*, 4.1., en donde hablamos más específicamente del proceso mediante el cual el discurso se ve interpelado a adquirir una exterioridad específica, enclavado en la corporalidad, y en determinado uso de ésta, de acuerdo a la actitud con que se lo profiere. La tesis fuerte es que en última instancia *no puede haber discurso sin cuerpo*. Décadas más tarde, Derrida o Deleuze-Guattari, entre otros y otras, se encargarán de derruir el límite interior desligado del cuerpo que la tradición había creído encontrar, verbi gracia, en el misticismo o en el éxtasis religioso. La idea benjaminiana de la iluminación profana, cuyo misterio ha menester cruzársenos en lo cotidiano, es una prueba de la necesidad del quiebre irremisible a que tenemos que enfrentarnos con la gramática de la lógica binaria –basada en la idea de que al lenguaje humano le corresponde transmitir contenidos independientes en estructura del yo hablante–, y uno de cuyos primeros nudos fecundos encontró en la modernidad filosófica a Nietzsche y que Heidegger llevaría hasta sus extremos más destellantes.

⁶⁸ No hablaremos aquí de la consideración de Hegel acerca de la fisonomía como una pseudociencia. Tráigase a colación, entre tanto, la fórmula agustiniana que contrariaría lo que hemos dicho: *vanitas foris, veritas intus*. O a Hans Blumenberg, quien cita a Lichtenberg: «Quisiera *impedir* que se haga fisonomía por estimular el amor a la humanidad como antaño se saqueaba y quemaba por estimular el amor a Dios». Pero parecería que la base del idealismo alemán siempre fue, desde la refutación del idealismo dogmático de Kant –en la que el sentido interno, el tiempo, está dado gracias a la exterioridad que el espacio es– decantar el interior a partir de la necesaria existencia del exterior. Es Blumenberg mismo quien opina que, a final de cuentas, terminan siendo dos idealidades, *i. e.*, una idealidad dependiente de otra idealidad. La discusión da para mucho.

A grandes rasgos, lo que nos interesó en este capítulo relacionado con la bohemia fue poner sobre el tapete su espíritu profundamente anticapitalista. Pero, ¿qué es lo que en última instancia le atrae al berlinés de la bohemia? Su carácter marcadamente exhibicionista: «La discreción en los asuntos de la propia existencia, otrora virtud aristocrática, es cada vez más cosa de pequeños burgueses arribistas».⁶⁹ Eso es lo que a Walter Benjamin le fascina tanto de la bohemia. Lo cual nos hace pensar que esta subcapa social no comporta sólo una cuestión de política de la plaza, sino además toda una actitud estética ante la vida, (des)arraigada acaso en un romanticismo anhelante de tiempos remotos en que la realidad no era (tan) ajena a la vida. El hecho de que los recursos económicamente disponibles sean repartidos sin reparar tanto en lo que pasará después –un mañana incierto–, el que sus asuntos morales se resuelvan casi en la calle sin necesidad de que haya que esperar al filtro de la privacidad de un techo, y el que no tengan un domicilio particular es lo que le hace falta a la sociedad en la que vivió Benjamin, y que, por extensión, es también la nuestra. «Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*», afirma rotundamente en su ensayo sobre el surrealismo al respecto de la *Nadja* bretoniana. Lo cual nos obliga a pensar, consiguientemente, en las dos figuras restantes de nuestro estudio. Pues qué cosa es el dandi sino el exhibicionista por antonomasia. Éste se exhibe en todo momento, pues gusta de vivir una vida frente al espejo –como asegura Baudelaire–, y *también* de ser visto. Sin ese componente –de una otredad expectante–, el dandismo no podría existir. Si el dandi pone atención en los detalles es porque espera la consecutiva exhibición de los mismos, por más que el efecto que buscara fuera sólo al primer recibimiento de atención (Brummell). Disfruta que se le observe sobre sus zapatos lustrados, sus guantes negros (como los de Blanqui) o su pantalón con el talle perfecto. Y ya no hablemos del *flâneur*, quien se la pasa todo el día de acera en acera, de calle en calle, personaje que difícilmente resuelve sus asuntos más vitales detrás de una mesa. Digamos como conclusión provisional que el *flâneur* es, en fin, una mezcla *sui generis* del exhibicionismo propio del dandi y la actitud estético-político-pendular del bohemio.

⁶⁹ *Der Surr*, p. 36.

CAPÍTULO II.
EVOCAR LA SENSACIÓN MULTIPLICADA: EL DANDISMO

He llegado a la firme conclusión de que la vanidad es
la base de todo, y de que lo que llamamos conciencia
es solamente la vanidad interior.

Gustave Flaubert

§4. El dandi, instancia autocreadora de sentido

EN EL ENTENDIMIENTO DEL DANDISMO COMO PRODUCCIÓN DE SÍ, ES MENESTER SABER QUE el dandi sabe usar a su favor la mentira: «Quien observa las fórmulas de cortesía, pero rechaza la mentira se parece a quien ciertamente viste a la moda pero no lleva camisa».70 En esta anotación de *Calle de sentido único (Einbahnstraße)*, Walter Benjamin evoca la relación insalvable que hay entre la cortesía o las reglas morales que las costumbres imponen y la capacidad de mentir, de empuñar algo como si fuera verdad a pesar de que acaso sea manifiesto que no lo es. Esta actitud es la que reposa detrás del maquillaje, y del arte también. George Steiner lo establece contundentemente: «Estrechamos a la persona amada en nuestros brazos, mimamos al niño tan querido en nuestro regazo, nuestro mejor amigo estrecha nuestra mano. Sin embargo, no tenemos ninguna prueba incontrovertible en cuanto a los pensamientos que se generan y registran interiormente en el momento relevante». Y añade convincente, aunque tristemente: «Debajo de la sonrisa de adoración del niño, del amigo íntimo, puede estar la verdad del aburrimiento, la indiferencia o incluso la repulsión. ***La capacidad de mentir, de concebir y representar ficciones es inherente a nuestra humanidad. Las artes, la conducta social, el lenguaje mismo serían imposibles sin ella***».71 Socialmente, el dandi no comparte empero con el común de la gente esta capacidad que tanto Benjamin como Steiner detectan detrás de las reglas de conducta o del abrazo cariñoso que esconde en realidad un inmenso aburrimiento; es ese personaje que viste a la moda, pero no lleva camisa, según el regusto de Benjamin. La impertinencia es una nota distintiva que tiene que poder manejar con astucia todo dandi que se jacte de serlo; tiene que arriesgarse incluso a decir la verdad incómoda si es que su automatismo mental –tamizado por la instauración de unas nuevas reglas de conducta– así lo sugiere.

La indolente apatía de nuestro figurín no termina enteramente en un nulo sinquehacer. Su quehacer característico consiste más bien en la pose, pues posar es

⁷⁰ *Einb*, p. 44.

⁷¹ G. Steiner, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, p. 29 [negritas/cursivas agregadas].

exactamente lo contrario de la acción. Posar es en cierta medida un acto –o mejor, un no-acto– de cobardía, aunque también denota una astuta utilización de la verdad en lo que hoy chocantemente se ha dado en llamar lenguaje corporal. Este mecanismo dandista, posar, es también una actitud deconstructiva que se posiciona más allá –o más acá– de la contraposición clásica entre lo pasivo y lo activo; entre el hacer y el ser hecho; el dandi propone una tercera posición, que subsume a las dos previas –como en la *Aufhebung* hegeliana o en el suplemento derridiano– y las atraviesa para proponer el *hacerse*: propone, así, un *hacerse a sí mismo*. Al igual que la lluvia, llueve, el dandi, se hace (contrario a lo que d’Aurebilly asegura del dandi: que nace). Esto es una manera de producirse sin que exista la finalidad explícita de hacerlo. Con ello se rechaza alternadamente toda ética del productivismo: el dandismo renuncia a toda promesa de cumplimiento de una meta específica –por ejemplo, la definición unilateral de la propia personalidad– dentro del modo de producción capitalista (en su extensión francesa) o dentro de la aristocracia inglesa (en sus inicios brummellianos). Su figura no coincide con la del hoy famoso término de la procrastinación porque ni si quiera se propone una meta en absoluto; no es que sea incapaz de llegar a ella debido a distractores en el camino de su consecución. El dandi, en su lugar, ha renunciado a la meta en sí de tener metas.

Veamos más de cerca cómo sucede esto en el siguiente párrafo (§4).

4.1: De que el dandismo es actitud, no elegancia: la *Haltung* de Benjamin

El dandismo es una herejía de la vida elegante.

Tratado de la vida elegante,
H. de Balzac

Es un hecho consabido que al dandismo se le ha asociado sin más con la moda. Eso es un factor innegable. Ello no quiere decir, ni de lejos, que el dandi auténtico sea un árbitro de la moda. En un sentido, el dandi está para dictar lo que se ve bien o mal, lo que hace juego o no con el color de la camisa; pero asimismo lo *kitsch* se cuela hasta cierto punto por su traje, siendo capaz inclusive de hacer combinar colores tan disímbolos en su vestimenta a tal grado que no se note lo presuntamente disímbolo de la combinación. Se presenta como soberano de sí mismo en el sentido de que, de

la misma manera que no atiende al juicio del experto en modas, tampoco está para *discutir* si se ve mal o no el pantalón de su acompañante; simplemente *sabe* que se ve mal. Y aunque goza de una ligereza incontrovertible del alma tal como para que le importe *verdaderamente* semejante situación, puede llegar a ser lo suficientemente mordaz para indicar con el tono adecuado de desprecio lo ridículo de la vestimenta de quien frecuenta el salón o quien camina por la calle. Es clásico citar a este respecto la escena en la que mientras Brummell caminaba por la calle, tiempo después de su ruptura con Jorge IV, su acompañante se lo encuentra, y el comentario más atinado que tuvo el dandi fue preguntar: «¿Quién es ese gordo a quien acabas de saludar?» Su *decisionismo estético* es así su carta de presentación. Es un estandarte viviente contra la hoy tan sobreestimada *political correctness*. Crea sus propias condiciones de existencia estética, y es refractario a toda moralidad; casi como el bohemio, desde otra trinchera.

Ello no impide, sin embargo, que pueda hablarse de una comunidad dandista, pues, aunque sus límites fronterizos sean un poco laxos –es cierto–, un dandi sabe perfectamente cuando está frente a alguien de su gremio (situación con la cual se anularía *ipso facto* su dandismo). Es factible reconocer en la historia oficial del arte a un puñado de ellos: Marcel Duchamp, William Burroughs o Andy Warhol son sin duda –basta con ver algunas fotos suyas– dandis; pero también los pasos de Tin Tán, Octavio Paz o la autodidaxia de Juan José Arreola, el aspecto aséptico de Foucault, el desarreglo de Deleuze, o la incansable vestimenta camaleónica de David Bowie, y, por supuesto, la provocación de Charles Baudelaire aparecen fácilmente dentro de los aparadores «oficiales» del dandismo. Encontramos en el dandismo mucho de una nueva fundamentación del concepto de elegancia y lo que esto implica para quien viste elegantemente. Por eso Brummell pone atención en el *conspicuously unspicuous*. Se trata de sobresalir sin sobre-salir. El punto es sobresalir sin que se note la intención de hacerlo. Es como si se estuviera construyendo una segunda naturaleza sin esfuerzo aparente, aunque detrás de todo ello no haya sino un esfuerzo ingente de sobreproducción de sentido. O más aún: *se está construyendo una modalidad enteramente conspicua de presentarse en el mundo sin que esto tenga la intención de notarse*. Todo tiene que parecer (cuasi)natural, aunque en realidad

todo sea artificio. (Los juegos macabros de contradicción del pensamiento hacen acto de presencia sin refrenar).

En cualquier caso, la elegancia está supeditada al estilo y la actitud. Hay que anotarlos de una vez por todas: *se trata de estilo o actitud, no de lujo*. Es acertada la aclaración de Gerald Raunig relacionada con esto: «**La actitud** (*Haltung*) es [para Benjamin], en primer lugar, un término ético-estético que, en oposición a la convicción o al “espíritu” (*Geisteshaltung*), **implica un agregado de corporalidad, un énfasis en la necesidad de la práctica y la persistencia**, y que sobre todo puede aprenderse».⁷² Justamente en virtud de que la actitud (*Haltung*) coimplica, por necesidad, enfatizarse a sí misma en la práctica y en la persistencia es que el dandi puede tener una *actitud* impertinente; si no fuera en la medida en que esa impertinencia se pone en relación con un determinado tipo de acomodo de la corporalidad y una determinada utilización de ese acomodo para causar cierto efecto de impertinencia, el dandismo carecería por completo de la posibilidad de ostentar una *actitud* en específico. Es por el cuerpo que el dandi desarrolla un tipo de *actitud*. La actitud es, pues, corporalidad pura. Pero, ¿en qué medida la *Haltung* (actitud) conlleva un agregado de corporalidad a diferencia, digámoslo, de la *convicción* (*Geisteshaltung*) de la que habla Raunig? Es beneficioso traer a cuento primero un sentido adicional de la *Haltung*, según el cual significa asimismo «serenidad» o «dominio de sí», con lo que nos obliga a pensar en que la serenidad no es factible de ser obtenida sin una disposición de autodomínio sereno de la corporalidad. Baudelaire afirma no haber tenido nunca convicciones (si por convicción entendemos la puesta en duda de esta serenidad en la acción): «No tengo convicciones,» nos dice casi al inicio del póstumo *Mi corazón al desnudo*, «tal como entienden las gentes de mi siglo, porque carezco de ambición. En mí, no hay base para ninguna convicción. | Hay una especie de cobardía, o más bien una cierta molición en las gentes honradas. [...] **¿Por qué triunfaría yo, si ni siquiera tengo ganas de ensayarlo?**»⁷³ Baudelaire es, recordémoslo, presa del *spleen*; de lo contrario, no habría podido confeccionar toda una poética alrededor de ese estadio

⁷² G. Raunig, *La maquina del arte político. Otras doce tesis sobre la actualización de «El autor como productor» de Walter Benjamin*, p. 6 [negritas agregadas].

⁷³ ChB, «Mi corazón...», en *Diarios íntimos*, XII [negritas agregadas].

en que el individuo y su época se encontraban. No por nada en sus poemas ya no aparecen en un sentido clásico los grandes tópicos de la poesía (Dios, la Naturaleza, el Amor). Fue T. S. Eliot quien habló de la capacidad baudelaireana para entender que «la tarea del poeta, de hecho, lo comprometía a convertir en poesía lo no poético».⁷⁴ El meollo del asunto no es que ya no aparezcan esas grandes figuras que habían regido el sentir poético de sus antecesores; el punto baudelaireano consiste en que esos grandes tópicos aparecen por primera vez enclavados en la metrópolis: el demonio intenta ahí arrebatar a sus habitantes del cobijo de Dios; el amor, en su caso, se expresa ahora también homosexualmente (Baudelaire quiso en algún momento titular *Las lesbianas* a *Las flores del mal*); en «El cisne» (*Le cygne*), las estaciones del año se encuentran subvertidas por un inmenso tono melancólico propiciado por «edades macilentas». Ese destino oscuro que aqueja al poeta caído hace que le sea imposible emparentarse con sus contemporáneos honrados, en quienes reconoce una especie de cobardía consistente en sostener unas convicciones dudosas como el recato, la buena moral y sus costumbres o la devoción puritana por el trabajo, instancias de adormecimiento con que el *spleen* generalizado amenaza. Y es que el *spleen* se vivencia, no se evade con pretensiones de analgesia. La *convicción* (*Geisteshaltung*) está ligada sustancialmente, pues, a la ambición del éxito en la vida, a los honores o a la fama, distinciones sociales que, por cierto, ya habían sido más que despreciadas por el estoicismo helénico o el cinismo. Es menester tomar en cuenta otra acepción de la *Geisteshaltung*: mentalidad. Ésta, a diferencia de la actitud (*Haltung*), que ésta ligada indisociablemente a la procura del cuerpo, puede abstraer las notas distintivas de éste, y concentrarse exclusivamente en la consecución de un fin a alcanzar, así sea mediante la desrealización (del cuerpo) del individuo. En esto se parece el dandi al estoico: ninguno de los dos busca la obtención del éxito. O más aún: el éxito que ambos persiguen no es del tipo de éxito que acabamos de enunciar. Al dandi le corresponde más precisamente, en fin, la actitud (*Haltung*).⁷⁵

⁷⁴ T. S. Eliot, «What Dante Means to Me» (1950), en *La aventura sin fin*, citado en «Introducción» a *Las flores del mal. El Spleen de París. Los paraísos artificiales*, trad. de Lluís Guarnier y Andreu Jaume, ed. de Andreu Jaume, Penguin Random House.

⁷⁵ Benjamin da un atisbo de lo que entiende por actitud (*Haltung*): «El gran Lichtenberg dijo: lo importante no es qué opiniones se tengan, sino en qué tipo de hombre te convierten esas opiniones.

Posteriormente (*vid. infra.*, 6.1), hablaremos acerca de en qué medida el cuidado del cuerpo que el dandi ejecuta sobre sí implica una concepción nueva de la manera en que debe entenderse el cuerpo. Entre tanto, para pensar la *Haltung* que el dandismo ostenta frente a la vida, nos será de ayuda atender a la entrada «Dialéctica» del *Diccionario del dandi* de Giuseppe Scaraffia: «**La amplia atención que el dandi presta al mundo exterior**, su cuidado de los objetos, **es el preludio del final de la falsa división entre sujeto y objeto**, de la oculta continuidad entre el yo y el mundo, precisamente en el momento en que parece acentuarse su diferencia».⁷⁶ Y es que esa famosa «atención en el detalle» tan característica del dandismo se traduce en la superación de la distinción –de origen profundamente platónico-cartesiana– entre sujeto y objeto porque, en realidad, nuestro personaje se vuelve *uno* con su cuerpo; no se muestra nunca más distanciado de él. En todo momento, es pura corporalidad. Sólo que se trata de un tipo específico

Las opiniones son muy importantes, pero la mejor no sirve para nada si no convierte en algo provechoso a aquel que la tiene. **La mejor tendencia sin duda es errónea si es que no nos indica la actitud en que hay que seguirla** («Der Autor», p. 105 [negritas agregadas]). Aquí parecería resonar la famosa frase de Fichte de que el tipo de filosofía que uno elige determina el tipo de persona que uno es. Marx insistió en ello en un tono distinto en la última de sus *Tesis sobre Feuerbach*. Para entender la cita previa hay que contextualizar un poco su sentido. «El autor...» es el texto de una conferencia que, según parece, Benjamin nunca llegó a dictar y que tampoco publicó en vida. Este discurso le fue solicitado para ser pronunciado en el Instituto para el Estudio del Fascismo en París, el 27 de abril de 1934. Para ser un santificador de la citación como lo era él, puede apreciarse el tono apremiante del discurso, carente de citas directas (pretende citar una vez a alguien más citándose a sí mismo) y cuya redacción está hecha para pronunciarse al calor del momento, y, sobre todo, para ganar adeptos a la causa antifascista, tal como sucede con el texto sobre la obra de arte. Un texto similar es *El surrealismo*, en el cual se busca sumar las fuerzas de la embriaguez a la causa revolucionaria. (En realidad, no hay texto de Benjamin que no contenga, al menos implícitamente, la estrategia para seguir a esa *débil* fuerza mesiánica (*schwache messianische Kraft*) que nos corresponde a todas las generaciones presentes respecto de las pasadas). En fin, el punto con la *Haltung* (*actitud*), frente a la *Geisteshaltung* (*convicción*), radica en que toda tendencia literaria –la cual, por cierto, está dada por la tendencia política que sigue– debe poder expresar la *actitud* con la que hay que seguirla. Quizás a eso se deba el que a Baudelaire le repugne tanto la idea de *convicción*, pues a diferencia de la *actitud* –que conlleva un determinado uso del cuerpo (y del poner atención en las afecciones que éste sufre en medio del tono oscuro de la melancolía moderna), y de la práctica (siendo en este caso la creación poética una *praxis*); es decir, la actitud se expresa sólo corporal y prácticamente–; aquélla, en cambio, puede servir a los intereses más mezquinos porque no hay ninguna relación con la práctica ni con la procura del cuerpo. Se puede mantener la convicción de tener dinero; se gana dinero, y con ello no se satisface la convicción, continúa. Con la actitud, en cambio, no es que estemos hablando de mezquindad; sólo que se trata de un tipo distinto de derroche, de sobreabundancia; se requiere de práctica para poder forjarla; el dandi no se hace en un día. No por recibir honores o dinero cesa en su insaciabilidad de vida. El dandismo es en un punto una *praxis* prudencial del sentido en medio de una desgana vital imperante.

⁷⁶ G. Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 121 [cursivas/negritas agregadas].

de tratamiento de ésta, cuya función consiste en diseccionar, en analizar cada parte de ésta (que de ahora en adelante formará parte de ella también el vestido, el maquillaje, el sombrero). En suma, lo que en un principio se llegó a considerar como un elemento exterior (o accesorio) del cuerpo, ahora formará parte constitutiva de la fisonomía del mismo: todos sus accesorios se convierten así en una parte indisociablemente esencial de una sustancia única llamada cuerpo. *Lo accesorio se convierte ahora en lo esencial.*

La categoría del dandismo abarca tanto y es lo suficientemente elástica como para contener los ladridos de un Diógenes de Sínope o los desplantes de un George Brummell; vagabundos sin rumbo pueden jactarse de igual manera de ostentar una actitud dandista *sui generis*. Toda una franja de personajes indefinidos pertenecientes a los bajos fondos del arte, como en el caso de la bohemia, son sin duda dandis también, pues el dandista tampoco deja que su vida se vea autorizada por ninguna instancia trascendente de validación de la moral como las instituciones del Estado o las escuelas. Por eso es que la asociación del dandismo con la elegancia no habría de recaer tanto en las marcas o en las celebridades del diseño; eso implicaría que aquello que lo valida son esas pretensiones trascendentes, que aparecen en el círculo del mercado del arte como la instancia última de validación de lo que pretende erigirse como el buen gusto. De ahí que para Alan Pauls⁷⁷ el barril de Diógenes sea igual de dandista que la indumentaria de Brummell, pues lo que importa aquí es más bien la actitud con la que se porta la vestimenta: su indisociable conexión con el cuerpo. Más que al énfasis, el dandismo le debe casi todo a la sobriedad ante la vida. La manera en la que Blanqui enseñaba da cuenta de ese componente sobrio de todo dandi; el revolucionario francés era paternal incluso en su manera de proferir los discursos. Si bien el revolucionario no compartía con el dandi este apartamiento de las multitudes, sus guantes negros le proveían de un estilo mucho más dandista que cualquier indumentaria de diseñador famoso. *Se trata de estilo o actitud más que de algo suntuario. ¿Quién dijo que vestir de marca es tener estilo?*

⁷⁷ Cfr.: A. Pauls, «Prólogo. Fuego artificial», en *El gran libro del dandismo*, pp. 9-24.

4.2: Vivir una vida inútil: la renuncia, pretexto dandista en el *Bartleby*

Lo que hay de embriagante en el mal gusto es el placer aristocrático de desagradar.

Diarios íntimos, Ch. Baudelaire

El arte de vivir la vida sin otro propósito que vivirla es la inapelable consigna del dandismo. Epicuro se le adelantó un par de siglos a esto. Uno de los sentimientos que indudablemente suele asociarse con la actitud dandista es el de la vanidad. Honoré de Balzac se dio cuenta de esto al decir que «la vanidad no es más que el arte de componerse todos los días». ⁷⁸ No hay dandi que no sea vanidoso. Esto hay que decirlo con el debido cuidado –y con el mayor énfasis posible– porque *no* se contrapone con lo que habíamos dicho acerca de la falta de elegancia suntuaria del atavío dandista. Y es que todo lo que hace, lo hace *en vano*, *i. e.*, in-útilmente. Heidegger se preocupó por la esencia del útil en su texto «El origen de la obra del arte», sobre todo cuando afirma del utensilio que éste se encuentra «particularmente próximo al modo humano de representar, porque llega al ser gracias a nuestra propia creación». ⁷⁹ En este sentido –si bien Heidegger está hablando de la cosa útil, y no del sujeto de la acción–, el dandi sería un inútil porque su modo humano de representar el mundo no implica, en términos generales, la existencia de ningún utensilio que haya llegado a ser gracias a su propia creación. En otras palabras: el dandismo no funda un modo de representarse el mundo que contenga la creación de utensilios. Es en esa medida que su actitud es inútil. Sin embargo, sí que crea otro ámbito de representación: el de la representación de sí. El dandi se crea a sí mismo a través de la construcción de un determinado tipo de representación de sí, que, como veremos a continuación, conlleva ostentar una actitud vital ante el productivismo imperante.

⁷⁸ H. de Balzac, «Tratado de la vida elegante», en *El gran libro del dandismo*, p. 41.

⁷⁹ Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Caminos del bosque*, p. 21. También es sabido que, desde los tiempos clásicos, a la filosofía se le conoce como un quehacer inútil, dicho esto en un sentido radical. Y el quehacer del dandismo es también in-útil porque no responde a ninguna utilidad de la cual pudiéramos servirnos posteriormente para elaborar *efectivamente* algo.

Sabemos que Duchamp pasó una temporada considerable de su vida sin hacer otra cosa que respirar.⁸⁰ La premisa fundamental del personaje Bartleby, por ejemplo, un escribiente de Wall Street de finales del siglo XIX, vendría a ser el estandarte innegociable del dandismo. En *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville, la perspectiva del sinquehacer es el único horizonte posible proveedor de sentido. Una manifestación explícita de desdén hacia el trabajo es la impronta del personaje principal, Bartleby, quien ante cualquier orden que le da su jefe, responde: «Preferiría no hacerlo».⁸¹ El escribiente no es ni siquiera capaz de poner un solo dedo a un listón sobre una pila de documentos para poder sujetarla. Y aunque al inicio comienza a trabajar desmesuradamente copiando documentos en su oficina, con el tiempo deja de hacer todo tipo de esfuerzo por trabajar. Es como si cada vez que regresa el eremita a su morada –un escritorio tras un biombo– regresara del mismo modo que el Sísifo de Camus cuando va de vuelta por la piedra de su condena. Cada vez que vuelve por ella, recordemos, contempla su tarea desde la lejanía del tiempo, y se le manifiesta lo absurdo de su tarea. En ese tramo espacial de recorrido en que no trabaja, Sísifo se percata de lo absurdo de su trabajo; y es que mientras lo ejecuta, la conciencia de lo absurdo no puede hacersele manifiesta. Es como cuando Marx afirma que quienes constituyen la clase obrera *no lo saben, pero lo hacen* (vid. *El capital*). En un tono semejante, parecería que a Bartleby se le manifiesta lo absurdo de una manera cada vez más persistente cuando está sin hacer nada.

⁸⁰ Vid. la pregunta que Pierre Cabanne le formula respecto a qué tan satisfecho se encuentra a la edad de ochenta años a Marcel Duchamp: «Primero, haber tenido buena suerte. Porque básicamente nunca tuve que trabajar para vivir. Considero que trabajar para vivir es un poco tonto desde un punto de vista económico. *Espero que algún día sea posible vivir sin estar obligado a trabajar. Gracias a mi suerte, he podido cruzar el pantano sin mancharme. Entendí, en cierto momento, que no era necesario cargarse la vida con demasiado peso, con demasiadas cosas que hacer, con lo que implica tener una esposa, hijos, una casa de campo, un automóvil. Por fortuna entendí esto siendo muy joven. Eso me permitió vivir mucho tiempo como soltero, más fácilmente que si hubiera tenido que enfrentar las dificultades normales de la vida. Fundamentalmente, esa es la cuestión. Así que me considero muy feliz. Nunca he sufrido una enfermedad grave, melancolía o neurastenia. No he conocido el esfuerzo de estar produciendo. Pintar no ha sido una salida para mí. Nunca he tenido la presión de expresarme*» (P. Cabanne, «Conversando con Marcel Duchamp», p. 7 [negritas/cursivas agregadas]). La renuncia a todo como liberadora aparece aquí como *leitmotiv*.

⁸¹ Esta frase se repite lo largo de la novela insistentemente, y desde la primera vez que aparece invita a la consternación: «Imagínense mi sorpresa, mi consternación, cuando, sin moverse de su rincón, me contestó con voz singularmente suave, a la vez que firme: | —Preferiría no hacerlo» (H. Melville, *Bartleby, el escribiente*, p. 39).

Lo que causa más impresión es el paso casi natural que hay de su actitud inmota de dandi hacia el vagabundaje. Cuando Bartleby es expelido de su oficina en calidad de mobiliario que sobra, no le queda otro remedio que comenzar a vagar por todo el edificio de Wall Street sin otra labor que la de pasear. (Del dandismo a la *flânerie* no hay más que un paso). Este punto nos interesa sobremanera porque es evidente el nexo indudable que hay entre el sinquehacer –en el sentido de contraponerse a toda ética capitalista de la producción– y el vagabundeo en tanto capacidad para emprender un tipo de desplazamiento que no está dado en pos de seguir reproduciendo la valorización del valor, sino en aras de un mero ímpetu de ocio y, en última instancia, un pasear con fines meramente estéticos.⁸²

Sin embargo, a diferencia de la condena de Sísifo –una condena impuesta por los dioses–, la de Bartleby, *i. e.*, el dandi, no llega a establecerse por completo sino hasta que consigue llegar a la cárcel, una condena que es igualmente absurda: por no hacer nada. En el decurso de su condena, consigue arribar por causas naturales a la postura irrenunciable del dandismo: la muerte. Pues adonde lleva el dandismo, rigurosamente hablando, es a la muerte. (El último poema de *Las flores del mal* trata del último viaje que emprenderá el poeta: la muerte). A tal grado el dandi es un agente –si es que se puede denominarlo con dicho término– incómodo, que se tiene que situar en algún lugar fuera de la ciudad, y que, sin embargo, al ser una cárcel, se encuentra en una *extraña exterioridad* en el interior mismo de la urbe. (Brummell termina en el exilio; Baudelaire, hemipléjico). Es incómodo, Bartleby el dandi, porque no hace más que respirar; esta apatía es, no obstante, un «hacer que hace». Hace que los otros hagan: hace que los policías lo dirijan a la cárcel –sin que él oponga resistencia alguna–; hace que su jefe abandone su propia oficina; hace que los nuevos ocupantes de la antigua oficina vayan a buscar a su antiguo jefe porque ya no aguantan su sinquehacer: el dandi mueve sin ser movido. Y en tal condición, el dandismo es incluso una forma incómoda de estoicismo, porque en el caso de que un estoico terminara siendo un escribiente, éste tendría que realizar su labor sin

⁸² A este respecto, no está de más anotar –y recordar– que uno de los accesos privilegiados a la *experiencia profana* del éxtasis es, para Benjamin, el pasear, junto con la lectura. El pasear es incluso más revolucionario –y subversivo– que la experiencia extática de las drogas; *cfr. Der Surr.*

doblarse ni un instante. Pero la actitud dandista es negarse a todo; desembarazarse por completo del mundo mediante una *resistencia minúscula* –Esther Cohen *dixit*– que no haga sino desplazar, desacomodar una parte considerable de las piezas en el tablero. Y el estoico en cierto sentido crea el mundo a través de su acción conforme a la naturaleza; pero el dandi no. Lo paradójico y desesperante del asunto es que cuando se le propone a Bartleby una serie de posibles nuevos empleos, su respuesta es desconcertante: «Preferiría no cambiar de trabajo, pero me es indiferente». El dandi, entonces, vendría a ser una pieza de ajedrez, un peón, que sólo puede avanzar un cuadro a la vez. De modo que el páramo final del dandi es la muerte. O no. Es más, el dandi está muerto desde el momento mismo en que comienza a serlo. Es como un maniquí que sólo respira porque no le queda de otra; acaso ni siquiera el acto del suicidio le sea tan digno de emprender que por eso no se suicida. ¿Un maniquí posando está vivo?

4.3: El dandismo, arte de la distinción: la producción de sí

¿De qué infame complot era entonces yo el blanco,
o qué maligno azar me humillaba en tal modo?
¡Pues conté siete veces, de minuto en minuto,
este viejo siniestro que se multiplicaba!

«Los siete viejos», *Las flores del mal*,
Ch. Baudelaire

En el arte, el *ready-made* podría postularse como una técnica perteneciente al dandismo. Escuchemos a Alan Pauls: «Después de todo, ¿quién fue el primer duchampiano sino Oscar Wilde, para quien un picaporte podría ser tan admirable como un cuadro?»⁸³ Duchamp –el primero en hacer un *ready-made*, el primero en hacer arte con el simple hecho de voltear un urinario y firmarlo–, no podía sino aparecer como un hito en la historia del dandismo. «En efecto, se naufraga» en el arte contemporáneo, afirma Manuel Lavaniegos.⁸⁴ Y no podía ser de otro modo: tal vez a toda esa gama de gente im-productiva se le tenga que asignar una nave de los locos (como la que describe Foucault en la *Historia de la locura en la época clásica*)

⁸³ A. Pauls, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁴ M. Lavaniegos, «¿El arte hoy? Un naufragio y el símbolo de lo arcaico», en *Mitogramas*, p. 57.

que naufrague fuera del cauce normal de validación del buen gusto. El punto con el mercado del arte es que toda manifestación o prueba de disidencia en cuanto a colores, técnicas o cánones termina siendo metabolizada, al final del camino, en una versión *light* que pueda presentarse al buen gusto, que de entonces en adelante dejará de ser una forma *underground* y se asimilará sin problemas al *mainstream*. El *graffiti* de Basquiat es ahora algo *chic*. Por eso es que Baudelaire, una vez que se percató de que su estilo con los bigotes, la barba y el cabello largos estaba poniéndose de moda se mandó a cortarlos; tenemos a la mano las fotos de Nadar como una muestra de tal aspecto. La nave de los locos deja de ser así una incómoda instancia de exterioridad que tiene que ser desprendida de los parámetros de validación, y – una vez que los tripulantes pasan todo tipo de peripecias, una vez que Ulises regresa después de soportar la tentación del abismal canto de las sirenas–, el mundo del arte recibe «gustoso» las disidentes y/o subversivas noticias del naufragio. Es una movida ciertamente arribista; así es como funciona el mercado del arte. El punk o el jazz en sus inicios son prueba de ello, pero el punk ya no es más un grito contestatario de rebeldía. Conforme se presenten dichas muestras de rebelión en la lejanía del tiempo, irán adquiriendo por sí mismas no obstante una nota irrefutable de subversión. Benjamin encuentra en lo anticuado disidencia; en la ropa de temporadas pasadas existe la misma densidad revolucionaria, dice –un aura, un airecillo, que le devuelve la mirada a quien mira–, que en el levantamiento de las barricadas de la Comuna.

De manera que la primera «enseñanza» que nos deja el dandismo –en tanto ethos o modo de vida– tiene que ver de una u otra forma con la cuestión de la autoproducción de sentido. El modo en que nos producimos a nosotros mismos es una de las cuestiones fundamentales de la existencia. Sobre todo, con aquellos accesorios que elegimos para mostrarnos estéticamente en el mundo. No hay ser humano que habite el Planeta Tierra que no ostente un determinado tipo de presentación estética a través del vestido o el accesorio. Para el tema del dandismo, nos importan los personajes que eligieron modos de vida bañados por una estética excéntrica. Una foto famosa de Salvador Dalí saliendo por las escaleras del metro de París, con su usual aspecto, bastón en mano, con un oso hormiguero amarrado cual perro de guía nos deja con una cierta inquietud, pues, ¿quién en una ciudad como

París tiene la capacidad de tener un oso hormiguero y traerlo como mascota?, ¿qué *necesidad* hay en eso? La respuesta a las preguntas tendría que apuntar al hecho del decisionismo estético del que habíamos hablado. El problema, hasta cierto punto, es que con ello se deja de lado la cuestión de cuán moral pueda llegar a ser traer a un oso hormiguero fuera de su hábitat natural. Dalí supo aplicar su maestría en el humor negro cuando, después de desayunar con Franco, aseveró de él que era un genio. Pensemos también en Banksy, quien pintó completamente a un elefante con pintura para bebé rosa para una de sus exposiciones. Ambas muestras de dandismo no carecen de riesgo, pero nos enseñan que en la vida hay que tomar posiciones egoístas de una manera u otra, y más en un mundo en el con mayor frecuencia la uniformidad que se impone entre las masas se apropia de las calles; hay que tomar *posición*. Tener un modo de vida estético como el dandista puede ser una respuesta provisional ante tales fenómenos de disolución de la individualidad que pretenden su uniformidad.

**§5.
El Brummell de d'Aurebilly.
Un fundador despreocupado del presente**

EL DANDISMO SURGE A FINALES DEL S. XVIII EN INGLATERRA Y, RÁPIDAMENTE, EXTIENDE sus raíces a la Francia posrevolucionaria. El padrino fundador de este *ismo* es sin lugar a dudas George Brummell. Pero nombrarle con ese adjetivo es una incorrección de entrada, pues, en rigor, el padrino no hizo nada por ganarse tal designación. O, en su defecto, hizo todo lo que un dandi pudo haber hecho para ganarse semejante adjudicación: *nada*. Ya en la dedicatoria de su ensayo sobre Brummell, Jules Barbey d'Aurebilly –defensor extraoficial de Flaubert y Baudelaire durante sus juicios en el Segundo Imperio–, dice de su personaje estudiado que podría ser una estatuilla «adecuada para poner en un estante de [...] estudio».⁸⁵ (Esto es otra modalidad de la actitud descrita por Melville). Su figura es controversial porque, de acuerdo con d'Aurebilly, Brummell no forma parte de la historia política de Inglaterra –pues los nexos que tuvo con asuntos políticos fueron fortuitos–, sino con aquello que laxamente puede denominarse «la historia de las costumbres». Acerca de Brummell, el escritor y periodista francés afirma que el dandismo, ya lo habíamos anotado, es la «obediencia a los instintos de la vanidad». Y el siguiente rasgo es el contraste con que el dandi se posiciona respecto de su sociedad, pues él no es el bohemio que se intercala, depende y encuentra su inspiración en la multitud; busca posicionarse más bien *en contraste con* su sociedad. Difiere de ella no sólo por su temperamento, sino que también la considera hipócrita en lo fundamental. Lo más impresionante de la descripción de d'Aurebilly es su afirmación de que sin el dandismo, de Brummell no quedaría nada: «No tenía aptitudes [Brummell] para ser nada más, pero tampoco nada menos que el dandi más grande de su tiempo y de todos los tiempos».⁸⁶ Sin embargo, se trata de una fundamentación despreocupada del dandismo. Y es que, indudablemente, no confluyeron en él habilidades ni tuvo el genio más que para elevarse altivamente a sí mismo al rango de ser el dandismo en sí.

En este párrafo (§5) veremos por qué.

⁸⁵ J. A. Barbey d'Aurebilly, *op. cit.*, p. 259.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 274.

5.1: La sobreproducción del imprevisto: impertinencia vs. aburrimiento

Procuraos primero comida y vestimenta,
y se os dará por sí mismo el Reino de Dios.

Hegel, carta a Knebel (30/agosto/1807)

Como habíamos indicado antes, es un dato incuestionable el hecho de que el dandismo es fruto de la vanidad. El gran vanidoso fue G. Brummell. El dandismo es un modo de vida que propugna, en lo fundamental, por el aprender a proferir la palabra «vanidad» sin horror. O mejor aún: en medio de la situación de horror característica de nuestra época –de *spleen*, aburrimiento, desgana, melancolía–, empuñar nuestra vanidad como estandarte de resistencia conlleva el que lo inútil de lo que habíamos hablado no sea visto más con desprecio, pues lo que se logra con tal estado es librarnos, aunque sea por un momento, del tedio del productivismo capitalista. Si bien el dandi lleva hasta sus últimas consecuencias la tesis de la inutilidad –como lo muestra *Bartleby* (*vid. supra.*, 4.2)–, ello no impide que podamos encontrar en su actitud una propuesta para la vida que nos pueda ayudar a nosotros, quienes no necesariamente colindamos por completo con el dandismo. Resquicios, hendiduras en donde podamos depositar nuestra esperanza en una vida *un poco* más feliz, podemos encontrarlos en el estilo de vida dandista, que enseña a despreocuparse de los menesteres más acuciosos y a ponerlos entre paréntesis acaso para siempre. Entregarnos momentáneamente al *otium* es algo que hace bastante falta en nuestras sociedades neoliberales –hijas de la sociedad industrial del diecinueve–, que no pueden concebir otro estadio de la vida que el productivo en la economía y el consumista en las relaciones sociales. Constantemente estamos preocupados por el advenir, pero difícilmente nos ocupamos del presente o volteamos a ver nuestro pasado de un modo creativo. Recuérdese que el dandi es un «coleccionista del presente» porque todo lo que porta está dado en función del tiempo presente; no está pensado para mañana o para pasado mañana. Su peinado es para lucirlo *hoy*.

Desde sus inicios, fue muy difundida la idea de que el dandismo se traducía simplemente en ser el arte de vestir, una dictadura feliz en cuestiones de elegancia. Y aunque en cierto sentido así sea, el dandismo es mucho más complejo. (Intentamos

mostrar eso antes). Se puede ser dandi trayendo el traje arrugado. Es por ello una *cierta manera de portar el traje* lo que constituye al dandismo. Es d'Aurebilly mismo quien narra cómo algunos dandis incluso usaban trajes raídos por ellos mismos para proveerlos de un estilo más dandista. No se trata de un atuendo que camine solo; es quien lo porta, y su modo de hacerlo, aquello que complementa el componente esencial de la elegancia. Los guantes de Brummell no eran un accesorio dandista por el hecho de que se adaptaran perfectamente al contorno de la piel de su mano y concordara su material elegantemente con la superficie de sus uñas, sino porque habían sido elaborados por cuatro artistas especiales, uno dedicado exclusivamente al pulgar, y tres para los cuatro dedos restantes. Es justamente esta modalidad de sobreproducción en el vestido lo que dota de un aura perfectamente dandista al personaje de la vestimenta. Es como anteponer un tipo de sobreproducción ajeno al productivismo propio del modo de producción capitalista. En un movimiento paradójico, es esa misma razón lo que permite al dandismo *evitar/fomentar* la fetichización del vestido, pues si bien sabe que, como toda mercancía, es un «objeto endemoniado», cuya concepción no puede dejar de lado el que tenga que concebirlo como una cosa «sensorialmente suprasensible» (*vid. El capital*, de Marx), entiende perfectamente que es «la forma fantasmagórica de una relación entre cosas», la cual «es sólo la **relación social existente entre ellas**».⁸⁷ Es precisamente por esa conciencia que tiene de la verdad fantasmagórica de la mercancía que el dandi puede modificar y simplificar la pompa con la que se revestía la putrefacta y maloliente aristocracia; y puede así estatuir un nuevo tipo de elegancia, mucho más simple (en apariencia).

De ahí que el dandismo sea también el resultado de una contienda de sí mismo contra las *convenciones* estético-morales y el *tedio* del ámbito social. El dandi no evita actuar convencionalmente por el mero hecho de distinguirse aristocráticamente de las masas; más bien trata de *evitar el tedio que generan las convenciones* mediante la sobreproducción de componentes estéticos –como los guantes de Brummell–, que en última instancia crean el camino propicio hacia una liberación de las mentadas convenciones, que en ese caso eran las aristocráticas

⁸⁷ K. Marx, *El capital*, p. 89 [negritas agregadas].

inglesas. Una de las características principales, si no es que la característica principal del dandismo, «es la de **producir siempre el imprevisto**, aquello que el espíritu acostumbrado al yugo de las reglas, por lógica, no puede prever».⁸⁸ Por ello es que habríamos de hacer una aclaración a la idea de que el dandismo es el *resultado* de la contienda contra las convenciones y el tedio, pues se trata, mejor dicho, de una sobreproducción estética de sentido que busca *ella misma* contravenir, resistir, a las reglas asfixiantes de las convenciones socio-estéticas que dictan lo que es de buen gusto y lo que no. Si Nietzsche se posiciona más allá del bien y del mal en cuanto sostiene que no hay hechos morales, sino interpretaciones morales de los hechos, el dandi se pone más allá del buen gusto y del mal gusto en tanto estatuye –mediante la práctica– que las mercancías no son entidades naturalmente existentes, sino el resultado fantasmagórico de una relación social entre individuos: no es que busque contravenir simplemente las reglas que imponen las convenciones –como en cierta medida lo hace la bohemia–, sino que se posiciona en un tercer lugar resultante en el que la superación cotidiana de lo mal visto y lo bien visto busca vencer el tedio.

Por eso es que el dandi busca en todo momento, en cada detalle de su vestido, en cada momento de su actitud ante la vida, *sobreproducir lo imprevisto*. Y también por eso es que Dalí puede salir del metro de París con un oso hormiguero amarrado como mascota. En ese acto, en esa *performance*, no encontramos la subversión eminentemente contestataria de la bohemia que resiste desde las antípodas de la burguesía francesa: el dandi está más allá de las antípodas de la burguesía. En toda la extensión de la palabra, busca posicionarse *en contraste con* la muchedumbre, y, por añadidura, la bohemia. No se equivoca d’Aurebilly al señalar de la excentricidad del dandismo lo siguiente:

Es una revolución individual contra el orden establecido, a veces contra la naturaleza: ***en este caso se linda con la locura***. El dandismo, por el contrario, se burla de la regla y no obstante sigue respetándola. La padece y se venga de ella sin por ello dejar de padecerla; la invoca al tiempo que huye de ella; la domina y es dominado por ella alternadamente: icaracterística doble y cambiante! [...]. **Brummell tenía esa familiaridad encantadora y rara que tocaba todo sin profanar nada.**⁸⁹

⁸⁸ J. A. Barbey d’Aurebilly, *op. cit.*, p. 277 [negritas agregadas].

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 277 y 278 [negritas/cursivas agregadas].

Lo anterior es otra forma de expresar el *conspicuously unspicuous* –ese discreto estridentismo– de Brummell del que hablábamos al inicio del capítulo. Él podía trastrocarse todo en cuestión de moda o costumbres y, sin embargo, en un movimiento imperceptible, lo dejaba todo immaculado. Se trataba hasta cierto punto de una subversión mucho más sutil que la de la bohemia, pero no por ello inefectiva. Benjamin mismo reconoce –sin decirlo tácitamente– que las cualidades del dandismo hacen bastante falta en el modelo de revolucionario que se desearía haber tenido en el s. XX:

La lucha de clases, [...], [nos dice Benjamin para introducirnos al clásico tópico de la distinción entre lo material y lo espiritual en la lucha de clases] es una lucha por las cosas burdas y materiales, sin las cuales no habrá las espirituales y refinadas. Pese a todo, *estas últimas se encuentran presentes en la lucha de clases, más no como la idea de un botín que gana el vencedor*. En esta lucha están vivas, en tanto que confianza, o valentía, o humor, o, en fin, como perseverancia [...]. **Pondrán [las cosas espirituales y refinadas] siempre en cuestión de nuevo una vez más toda victoria que, sea cuando sea, logren los poderosos**». ⁹⁰

Tal vez sin aludirlo abiertamente –aunque lo tuvo bien presente en sus escritos sobre Baudelaire–, Benjamin estaba enlistando en esta parte de sus Tesis *Sobre el concepto de Historia* las cualidades que encontramos en el héroe caído que es el dandi. Es cierto que el joven Marx tuvo bien presente que en la lucha de clases la actividad productiva del proletariado es la modalidad de la existencia del ser humano que crea la posibilidad de su ser consciente. «**La vida productiva es**, sin embargo» nos dice en sus *Manuscritos* del 44, «**la vida genérica. Es la vida que crea vida**». ⁹¹ Sólo a través de su vida productiva es que el ser humano cobra conciencia de sí; y al denominar esta modalidad de la vida como el ser genérico del ser humano, lo que Marx está haciendo es decir que la actividad productiva genera a la vida misma. Sin un techo (de bambú, de concreto o de lámina) en dónde resguardarnos, sin una lanza para atravesar la gruesa piel de los mamuts; en fin, sin la producción creativa que satisface todo ese ámbito que designamos como el mundo de las necesidades

⁹⁰ *Über den Begriff*, IV [negritas/cursivas agregadas].

⁹¹ K. Marx, *Manuscritos económico-filosóficos* (1844), p. 112 [cursivas/negritas agregadas].

primarias –que en el período capitalista de la producción se ve satisfecho preponderantemente por las mercancías–, la humanidad como la conocemos no habría podido prosperar. Hubiera habido acaso otro tipo de humanidad, pero no el que conocemos actualmente. Tanto Marx como Benjamin supieron detectar que sin el desarrollo de ese mundo concreto que se despliega a favor de la satisfacción de las necesidades primarias, el mundo de la cultura no sería posible; esto sin obviar una fuerte dosis de crueldad. Benjamin: «No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie».⁹² Marx: «Ciertamente el trabajo produce maravillas para los ricos, pero produce privaciones para el trabajador. Produce palacios, pero para el trabajador chozas. Produce belleza, pero deformidades para el trabajador. [...]. **Produce espíritu, pero origina estupidez y cretinismo para el trabajador**».⁹³ En ambos juicios apátridas, como vemos, está presente la concepción del papel indisociable del trabajo en la constitución del mundo humanamente habitable; sin trabajo, sin actividad productivo-creativa (genérica) no hay documento de cultura. Pero ninguno de los dos duda en aseverar que esto no es posible a su vez sin una dosis de barbarie en grado sumo. Ambos beben del vertedero sistemático de Hegel.

Donde parece residir la discrepancia, sin embargo, es en el desenlace al que ha de conducir esta lucha de clases, posible sólo dentro del modo de producción capitalista. Mientras que Marx reconocía –todavía hasta el primer capítulo de *Das Kapital*– la inmensa capacidad que las mercancías tienen para satisfacer las *necesidades* humanas; Benjamin, en cambio –también en su último texto–, logra avistar que esas cosas espirituales y refinadas deben de ser asimismo arrebatadas de las manos de los siempre vencedores, mientras que Marx parecería minusvalorarlas por el mismo hecho de que las poseían en tanto habían sido los vencedores. Cuando Benjamin pone su atención en la confianza, la valentía, el humor o la perseverancia, mantiene como telón de fondo las cualidades que algunos literatos del s. XIX parisino perseguían por sobre la fama facilona, los honores o el dinero. Esas cualidades espirituales y refinadas tienen escondido detrás un índice secreto de liberación que

⁹² *Über den Begriff*, VII.

⁹³ K. Marx, *op. cit.*, pp. 108 y 109 [negritas agregadas].

siempre será susceptible de poner en cuestión de nuevo la dominación de los vencedores. *Con su ironía, impertinencia y delicadeza, Brummell es una bomba encubierta que se infiltra en el sistema y explota desde dentro.*

Scaraffia establece ese papel paradójico que jugaba el padrino: «Con su conducta correctísima, pero impertinente, se situaba en una contradictoria relación con la aristocracia, que veía en él a su propia cúspide y, al mismo tiempo, a un miembro imprevisible, opaco a toda sumisión y prejuicio».⁹⁴ Esas sutilezas estético-morales de las que habla Benjamin en *Sobre el concepto de Historia* deben de estar presentes en la lucha de clases *misma*, y no hasta el momento redentor de un posible triunfo revolucionario por parte de los siempre oprimidos. Esas cualidades que Brummell, sin saberlo, aportó al dandismo a la postre son del tipo de actitudes que ponen a temblar a los siempre poderosos, pues encierran, en germen, el prototipo de táctica subversiva que verá caer su mundo. Lo apasionante de esta táctica estética de desmantelamiento en el terreno de lo político es que su efectividad no brota meramente sino hasta un tiempo advenidero –acaso nunca plenamente existente–; brota en cada rincón en que alguien detenta sus propios medios de expresividad estética en el mundo. Ellos hacen eclosionar, pues, el mundo de amodorramiento desde su interior mismo; desgarran, con su sutil estridentismo, ese mundo que corrección hipócrita y acartonamiento.

⁹⁴ G. Scaraffia, *op. cit.*, p. 28.

§6.
Baudelaire y el dandismo:
«un fuego latente que podría, pero no quiere irradiar»

EL DANDISMO BAUDELAIREANO SE DIFERENCIA DEL BRUMMELLIANO FUNDAMENTALMENTE en que Charles Baudelaire llevó a cabo una «profesión» que la burguesía apenas podía encasillar dentro de sus estándares culturales. Es un hecho que hay poetas burgueses; pero todo dandi genuino rechaza por definición cualquier origen burgués, como Benjamin lo hizo. La peculiaridad del dandismo de Baudelaire va más allá. El dandi baudelaireano encuentra en el salvaje su inspiración retrospectiva más cercana (es un salvaje del mundo moderno, un neosalvaje): su pipa de la paz, su maquillaje o sus tatuajes son prueba fehaciente de ello. Sobre todo, en lo referente a su habitar el mundo; el salvaje no tiene aturridos sus sentidos: puede incluso oír crecer la hierba, dice Baudelaire. Pululando por entre un mundo adormecido por una pobreza de experiencia inaudita, el dandi de Baudelaire apuesta por encontrar detonadores –mediante su evocación poiética– que hagan despertar espasmódicamente al individuo de su sueño colectivo. A diferencia del conspirador profesional, título cuya defensa se encuentra simultáneamente en el poeta parisino, el dandista baudelaireano está lejos de pretender salvar a la raza humana; busca más bien ponerla en su contra. En «escritos terribles» que nunca llegó a redactar, Baudelaire juraba en carta a su madre hacerlo. Sin embargo, defendiendo su derecho irremisible a contradecirse, defendió como sagrado su derecho de rebelión, uno que no encuentra adeptos en reuniones de partido o profiriendo justicia en la plaza pública. Al evocar la magia de las barricadas que se alzaban a lo alto en 1848, evoca inexorablemente la embriaguez que cualquiera pudo tener para construir «castillos en el aire». Si hasta aquí hemos visto que el dandismo es una práctica prudencial del sentido, que no se desliga de su manifiesta «metafísica del provocador» (Walter Benjamin *dixit*), ello no lo será menos en Baudelaire. No terminaba todo esto, empero, en su distinción incendiaria. Habitaba en su dandismo una clara vocación por bañarse en las aguas de la totalidad de lo existente; nada quedaba fuera de su curiosidad. Se manifiesta, de la mano de Guys, contra «los cerebros de aldea». Su vocación estaba en pos de beber los frutos de Dioniso en cualquier parte del globo terráqueo; esa curiosidad embriagadora por el todo es sin dudas su sello distintivo.

6.1: El diletantismo, actitud indisociable del dandismo baudelaireano

Cuando el artefacto quiere suscitar la ilusión de lo natural fracasa.

Th. W. Adorno

Frente a la incesante demanda de especialización que el capitalismo impone a los individuos para poder integrarlos dentro de su modo de producción, el dandi aboga por la fascinación ante los «mil focos provenientes del mundo de la cultura» (Barthes *dixit*). O, mejor dicho: es un diletante del mundo moderno: se relaciona con sus quehaceres como aficionado, y por ello es que no hace en absoluto el esfuerzo de ejecutarlas especializadamente. Charles Baudelaire habla de un saber enciclopédico en sus *Diarios íntimos*. De ahí que no sea para nada raro el que muchos de los autodenominados dandis del s. XIX, y del XX también –*v. gr.*, Baudelaire, d’Aurebilly o Balzac–, hayan sido grandes lectores y/o escritores, coleccionistas, asiduos consumidores de hachís o de opio (*vid.* El Club de los fumadores de hachís) o viajeros, actividades cuya consecución no demanda un grado alto de especialización (o al menos no el tipo de especialización que requiere una profesión burocrática, en el sentido en que Weber la entiende). Pierre Bourdieu supo ver muy bien esta condición de aficionado del lector a través del autor de *Madame Bovary*: «Únicamente se puede “vivir todas las vidas”, según la frase de Flaubert, a través de la escritura o de la lectura, **porque constituyen otras tantas maneras de no vivirlas de verdad**».⁹⁵ Y es que, como Walter Benjamin acierta a decir en su texto sobre el surrealismo, la lectura es una habilidad propiamente telepática. Pongamos por caso que, al igual que un/a médium puede evocar el mundo de los muertos para comunicarse con él, el lector puede *vivir todas las vidas sin tener que vivirlas verdaderamente*. El dandi en tanto lector es un aficionado de las vidas ajenas; es un impertinente en toda la extensión de la palabra, un entrometido que encarna en los menesteres ajenos. Puede no ser partícipe de la insurrección de la Comuna –o como Baudelaire en 1848, pasearse entre el levantamiento de las barricadas sin ser partícipe en sí del ímpetu republicano, sino estar en pos de la insurrección por la

⁹⁵ P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, p. 64 [negritas/cursivas agregadas].

insurrección–,⁹⁶ pero puede (re)vivirla leyendo los textos de Marx o de Lenin al respecto; puede conmocionarse con la matanza de obreros en una manifestación contra las mineras francesas con *Germinal* de Zola o ser un detective fisonomista con Poe.⁹⁷

Este proceso transvivencial experimentado con la lectura sólo es posible, no obstante, gracias a que su contraparte complementaria, la creación poético-literaria, tiene una fuerza altamente evocatoria: «Hay en la palabra, en el *verbo*», nos dice Baudelaire acerca de la actitud misteriosa que los objetos de la creación generan ante la mirada del ser humano, «algo *sagrado* que nos prohíbe convertirlo en un juego de azar. ***Manejar con sabiduría una lengua es practicar una especie de brujería evocatoria***».⁹⁸ Y en la consecución del dominio cabal de esta brujería, disciplina alquimista que bien puede evocar a los muertos o bien puede dotar de vida a espectros que antes no la tenían mediante la transmutación de la materia en lenguaje poético, la creación literaria con actitud dandista –como la de Baudelaire, Flaubert o Balzac– puede incluso (y tiene que poder) arriesgarse a la impertinencia y a la provocación. Hemos visto que Benjamin denomina a esta habilidad de propender a la impertinencia, propia de Baudelaire –y, por extensión, de todo dandi–, como la «metafísica del provocador» (*vid. supra.*, 3.1). De acuerdo con Bourdieu, sin embargo, la provocación que implementa el dandi no es un mecanismo simplista de irreverencia o bufonería:

⁹⁶ Ya habíamos hablado antes (*vid. supra.*, 3.1) de cómo Benjamin remarca la actitud de Baudelaire en las barricadas de 1848, en las que se le vio sosteniendo un fusil al grito de: «¡Abajo el general Aupick!», su padrastro tan odiado. Pero es sólo hasta el final de su vida que el poeta sopesa su actitud en dicho levantamiento armado: «Ser un hombre útil,» nos dice en su diario íntimo «Mi corazón al desnudo», «me ha parecido siempre algo horroroso. | 1848 sólo fue divertido porque cada uno fabricaba utopías en el aire. | 1848 sólo fue hermoso por su exceso de ridículo» (ChB, «Mi corazón al desnudo», en *Diarios íntimos*, x). La insurrección por la insurrección fue así su consigna de toda la vida. No participó en 1848 por la causa republicana, sino por la mera ansia de experimentar la insurrección; no buscaba servir a la patria con una acción provechosamente útil, sino sólo provocar. Una vez más: la pura «metafísica del provocador» con la que lo describe Benjamin. Se entretejen paradójicamente, en este punto, su innegable bohemianismo y su dandismo cosmopolita, que genera una intersección con rumbo a la *flânerie*.

⁹⁷ Este personaje, el dandi, es, entonces, como el refrán, «aprendiz de todo, oficial de nada». (Otra curiosa intersección que se genera entre el (presunto) desprecio que el dandi ostenta frente a las costumbres del populacho y los mil y un oficios que el bohemio, parte de este populacho, ejecuta cotidianamente para ganarse la vida), lo cual parece mostrar un paso más hacia la *flânerie*.

⁹⁸ ChB, *Obras completas*, t. II, pp. 112 y 113, citado en *ibid.*, p. 166 [negritas agregadas].



Figura 1.1. Aprendiz de todo, oficial de nada. Grabado en madera de José Guadalupe Posada. Impresión de originales en 1930. Representación que, seguramente sin que se lo propusiera tácitamente su autor, muestra mucho de lo que el dandi es: la elegancia del sombrero, la actitud diletante que denotan todos los utensilios; no podríamos atinar la ocupación precisa de la calavera, tal vez porque no la haya o porque ni siquiera tenga que haberla. En México, el refrán que lleva por título el grabado se utiliza con cierta denostación burlona para designar a una persona que bien podría encasillarse bajo la etiqueta de bohemia: que no ejecuta ninguna ocupación con la devoción puritana de la profesión, sino que es un diletante del mundo moderno.

La propia estética de Baudelaire encuentra sin duda su origen en la *doble ruptura* que lleva a cabo [tanto con la realidad de ciertos escritores que servían de maestros de ceremonia en los salones del arte burgués como con una falsa idealidad que se respiraba en ciertos círculos de un determinado tipo de romanticismo bohemio] y que se manifiesta particularmente en una especie de exhibición permanente de singularidad paradójica: **el dandismo no es sólo propósito de parecer y de asombrar, ostentación de la diferencia o incluso placer de desagradar, intención concentrada en desconcertar, de escandalizar, mediante la voz, el ademán, el sarcasmo; es también y sobre todo una postura ética y estética volcada íntegramente hacia una cultura (y no un culto) del yo, es decir, hacia la exaltación y la concentración de las capacidades sensibles e intelectuales.**⁹⁹

Es por eso que el dandi no actúa simplemente con dejadez; eso le corresponde más propiamente al bohemio. Y en eso difieren exponencialmente en su actitud de enfrentamiento hacia el poder imperante, ya sea el de la burguesía en el caso de la bohemia francesa, o el de la aristocracia en el caso del dandismo inglés. Cabría puntualizar, sin embargo, la anotación de Bourdieu. No es que el asombro, la ostentación de la distinción frente a la ondulación de aburrimiento en que navega la socialidad burguesa o el propósito voluntario de desagradar mediante el sarcasmo o la mueca; no es que estén dados *simplemente* en función de una cultura del yo. Se trata más bien de que dichos artilugios están contenidos, *en todo momento*, en la intención por exaltar y concentrar las capacidades no solamente sensibles –como en el caso del cuidado del atavío dandista–, sino asimismo de carácter intelectual, como el cultivo de la lectura o la escritura. La metafísica de la provocación no está al servicio de la cultura del yo; semejante sapiencia metafísica es en sí una cultura del yo. De ahí que *Las flores del mal* de Baudelaire o *Madame Bovary* de Flaubert hayan sido obras llevadas a juicio durante el Segundo Imperio: porque exaltaban, cada una a su manera, modalidades de ser dentro de la urbe que no se adecuaban correctamente a los estándares de la moralista e incipiente burguesía francesa. Como bien observa Bourdieu, el dandismo es una postura preeminentemente ético-estética que busca –como le gustaba pensar a Baudelaire– propiciar una cultura del yo. Por ello hay que insistir una y otra vez en que el dandismo no es solamente una estrategia concentrada en un cuidado simplista de la exterioridad corporal, y su uso para buscar

⁹⁹ P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 123 [negritas agregadas].

el efecto de desconcertar; eso es ciertamente una parte profundamente indisociable del dandismo, pero su ímpetu no se agota ahí. Este *ismo* es al mismo tiempo un cultivo del yo, un cuidado de sí que busca exaltar las capacidades tanto sensitivas como intelectuales del sujeto. Si al inicio anunciábamos la imposibilidad de separación (o distinción) del dandi de su cuerpo, ahora nos vemos obligados a exclamar que ese cuerpo no se ve tampoco distanciado de sus posibilidades sensitivo-intelectuales. No podremos decirlo mejor que el introductor de Edgar Allan Poe a Francia:

La naturaleza no sólo hace monstruos, y todo se reduce a entenderse sobre el término *salvajes*. Ningún filósofo se atreverá a proponer como modelos a esas desventuradas hordas podridas, víctimas de los elementos, presa de las fieras, tan incapaces de fabricar armas como de concebir la idea de un poder espiritual y supremo. *Pero si se quiere comparar al hombre moderno, al hombre civilizado con el hombre salvaje, o antes bien, una nación llamada civilizada con una nación llamada salvaje, es decir, privada de todos los ingeniosos inventos que le ahorran todo heroísmo al individuo, ¿quién no puede ver que todo el honor es para el salvaje? Por su naturaleza, por necesidad incluso, es enciclopédico, mientras que el hombre civilizado se encuentra confinado en las regiones infinitamente pequeñas de la especialización.* El hombre civilizado inventa la filosofía del progreso para consolarse de su abdicación y de su decadencia; mientras que el hombre salvaje, esposo temido y respetado, guerrero obligado a la bravura personal, poeta en sus horas melancólicas [...] roza más los linderos de lo ideal. **¿Qué carencia nos atrevemos a reprocharle? Lleva en sí al sacerdote, al brujo y al médico. ¿Qué digo? Lleva al dandy, encarnación suprema de la idea de lo bello transportada a la vida material; es el que dicta la forma y rige los modales. Su vestimenta, sus armas, su pipa de la paz, son testimonio de una facultad inventiva que hace largo tiempo nos ha abandonado. ¿Compararemos nuestros ojos perezosos y nuestras orejas ensordecidas con esos ojos que penetran en la bruma, con esas orejas que oirían crecer la hierba?**¹⁰⁰

Es en fragmentos como éste que Baudelaire se sirve de todo su potencial poético para transportarlo a la prosa. Es aquí que podemos ver una idea sintética de lo que hemos venido sosteniendo desde que empezó el capítulo: el ideal del dandi por el que Baudelaire se veía atraído no tenía nada que ver con esa idea del lujo como ideal

¹⁰⁰ ChB, «Nuevas notas sobre Edgar Poe», en *Crítica literaria*, pp. 60 y 61 [negritas/cursivas agregadas].

último del dandismo. Se aparta igualmente de concebir al dandi como un figurín acartonado, digno solamente de posar en los mejores escaparates del mundo de la moda, cual maniquí carente de vida. Es cierto que en algunas ocasiones nuestro personaje –como en el caso del Bartleby de Melville– tiene que verse orillado a la pura inacción; lo cual no lo exime en ningún sentido de la denominación de dandismo. Pero ésa es tan sólo una posibilidad de existencia que influye en su actitud. Este personaje, no obstante, comporta muchas más posibilidades de encarnación en el espacio-tiempo. Lo que acabamos de presenciar en el párrafo citado es a un Baudelaire conducido por un salvajismo creativo, dicho este término en una acepción radical. El salvaje, para el poeta maldito, lleva consigo al dandi, cuyo espíritu comporta una triada de elementos aleatorios entre los que se encuentran el brujo, el médico y el sacerdote. El dandi es un heresiarca de la moda, de la elegancia; es un espíritu salvaje que cura almas con métodos heterodoxos como la poesía o la ironía, que domina artes evocatorias como la escritura y que dicta las normas del comportamiento ético-estético. Nuestra figura es un maniquí viviente lleno de una energía creadora que penetra ya no digamos la bruma ni que escucha crecer la hierba; en medio del tedio de la urbe, el dandismo postula la creación de un héroe caído, el poeta maldito, que ejercita sus oídos ensordecidos y sus ojos perezosos, pero en la ciudad. En alguno de sus *Cohetes*, Baudelaire se mofa del estremecimiento que suponía para Jean-Jacques Rousseau el entrar a una cafetería. De modo que, con el ensalzamiento del salvaje, Baudelaire no busca un regreso a la naturaleza del buen salvaje del estado de naturaleza, en donde el ser humano solía ser naturalmente bueno. En repetidas ocasiones, en cartas a su madre, se queja de la aburrida Bélgica, en donde no había muchos escaparates, cafés ni teatros; carecía aún de ese espíritu cosmopolita del que París ostentaba ya en el diecinueve. Este neosalvaje perdido en la ciudad es un detective de la fisonomía de la multitud; inspecciona cada aspecto del vino, y sabe que es diferente el vino del trapero del vino del asesino o del de los amantes; es presa del «maligno azar» cuando ve pasar a siete viejos repetidos alucinadamente en la amarillenta niebla (*vid.* «Los siete viejos»); o es aquel que vigila «tiernamente de lejos» a una viejecilla esperando la ocasión en que sus rasgos cansados denoten a la «traspasada Madona» (*vid.* «Las viejecillas»). Nuestro personaje es, en fin, ese héroe moderno (caído), que propende a reencontrarse con

esa «facultad creativa que hace tiempo nos ha abandonado».¹⁰¹ Lo cual no lo salva en modo alguno de la abdicación general que se respira en el todo social: es, pues, *pájaro y ornitólogo al mismo tiempo*. Víctima y verdugo; bohemio y dandi. Es, en fin, *flâneur*.

6.2: La fisonomía del dandi: un paso hacia el inspector de la multitud

Lenguaje incomparable de la calavera: la más completa inexpresividad –el negro de sus órbitas oculares– unida a la más salvaje expresión –la sarcástica sonrisa de la dentadura.

«Bisutería», *Calle de sentido único*,
Walter Benjamin

Con la conclusión del último párrafo, tenemos la ocasión de hablar de la fisonomía de Baudelaire, dicho esto en el doble sentido del genitivo. Y no es para menos, siendo que para Benjamin lo relevante del poeta parisino es su fisonomía: la manera en la que maneja esa ley que impone el aspecto exterior, que habla por sí sola sin necesidad de tener que referir previamente a un interior puro. Y es que los accesorios del dandismo –que por obvias razones recaen siempre en el cuerpo, *i. e.*, en el aspecto exterior– son atributos que reposan autorreferencialmente sobre ellos mismos. Por eso es que en el dandi todo es exterioridad. *Todo es efecto sin causa*, pues, teniendo a la mano la relación causa-efecto en sus términos básicos, podemos recordar que la causa es ese momento de interioridad que no está actualmente presente en el fenómeno, pues en éste sólo está realmente presente el efecto. De modo que en el dandi sólo están realmente presentes sus accesorios en tanto elementos *efectivos*. Si a Hegel todavía le generaba cierta incomodidad hablar de una exterioridad pura –lo más que pudo hacer en su crítica de la pseudociencia que para él era la fisonomía fue situar al interior como un «invisible visible», con lo cual no rompió todavía con la idea del interior (*vid. PhG*)– a nosotros, quienes nos situamos después de Derrida, no debería de escandalizarnos el hecho de poder presentar un exterior *sin* la existencia previa en estructura de una interioridad.

¹⁰¹ *Idem*.

En la interpretación de los rasgos faciales o del modo de andar como delatores del carácter reside un error fundamental. ¿Cuál exactamente? Como ya habíamos visto (*vid. supra.*, §3), a Benjamin también le preocupa la fisonomía, no sólo la de Baudelaire; no es que al berlinés le sea en general indistinta la influencia que tienen los modos o las maneras de andar, de expresarse verbalmente o de dar los discursos (como en el caso de Blanqui) sobre la idea que nos hacemos de la personalidad del individuo. La diferencia es que no puede achacársele la etiqueta de pseudociencia a la fisonomía –que, sin mencionarlo, le añade Hegel a este término–, porque Benjamin, Baudelaire o hasta el mismo Poe, de una manera magistral, no pretenden fundar una ciencia. De lo que se trata para estos fisonomistas de medio tiempo es de diseccionar aún más –desde diversos frentes– esa instancia que la tradición filosófica ha dado en llamar *ethos*; y es que si bien podemos retomar esa denominación en su sentido griego original en tanto «morada» –cuya habitante indiscutible sería la *psyche* humana–, también está esa otra denominación según la cual el *ethos* es el «modo de ser» de lo humano. Ciertas corrientes de pensamiento que se desprenden del historicismo decimonónico –como el idealismo alemán o la filosofía crítica de Marx–, supieron ver que este modo de ser característico de lo humano siempre está enclavado en coordenadas espacio-temporales y que, por lo tanto, difiere de época en época, de nación a nación, de ciudad a ciudad, y –lo que constituyó el gran descubrimiento fenomenológico de dichas filosofías– que el individuo también presenta contenidos específicos que lo diferencian respecto de otro individuo. Se creó con ello el terreno propicio para la concepción de las individualidades, y se comenzó a volver cada vez más caduca la idea de hablar sobre *el* individuo en abstracto.¹⁰² En apretados discursos, como en la dialéctica

¹⁰² En su singular micro-historia de la filosofía, *Temperamentos filosóficos*, Sloterdijk retrata el derrocamiento que supuso para la individualidad abstracta el surgimiento de estas individualidades: «Hay todavía [después de Hegel] muchas cosas no dichas en la casa del Yo: esta se convertirá en la frase directriz de las creaciones posthegelianas del discurso. **Aún quieren nacer nuevas estrellas danzantes**, de las cuales ninguna retrospectiva sabe nada. Despierta un interés activo por los asuntos pendientes; lo no solucionado, lo no liberado, solicita sus derechos a la atención cultural y filosófica. La reconciliación quiere ahora ser pensada de una manera más amplia de lo que nunca había llegado a imaginarse un idealista (*sic*). Todo pensamiento que se data tras Hegel a la manera hegeliana muestra un interés por posponer la perfección hasta que también se haya hecho justicia al elemento importante, de momento carente de reconciliación, ya sea el proletariado, ya sean las mujeres, ya sea el cuerpo, la tierra, el loco, el niño, el animal [...]. En todas estas empresas se suspendió la hora de la consumación hasta un tiempo posterior, **la misma Historia se convirtió**

amo-esclavo de la *Fenomenología del espíritu* o en concepciones más innovadoras de lo humano como los *Manuscritos económico-filosóficos* (1844), está presente la idea de que sin el cuerpo no puede elaborarse una concepción definitiva sobre el ámbito de lo humano; en ambos casos está ya presente el que haya de tenerse una concepción de la corporalidad como horizonte de presentación de las notas constitutivas de la individualidad. Empero, todavía guardan ciertas reservas, aún les genera cierta aversión pensar (como en la polémica de Hegel con la fisonomía) que las peculiaridades del cuerpo mismo sean un medio a través del cual emane una verdad o al menos una realidad que denote algo de la personalidad. Se podría decir que hubieron de arribar a la *individualidad* sin llegar por ello a la *singularidad*.

Pero Baudelaire, su coetáneo, supo desde otra trinchera percatarse de estas notas peculiares de las distintas personalidades, y supo plasmarlas en palabras que nos hablarán no sólo del *spleen* que se respiraba en una tediosa capital europea, sino que se sitúan en los inicios de toda una época que se extiende hasta nuestros días, que va del capitalismo industrial hasta el neoliberalismo actualmente existente, tramo de la historia que se distingue por la búsqueda de la superación del inmenso aburrimiento del que fueron presa las ciudades mediante métodos nefastos como la sobreestima del productivismo y la denigración de los asuntos más pegados al ocio. Debemos de parar, sin embargo, aquí, pues en lo que se convierte el dandi que gusta de intercalarse entre la multitud, pero sin abdicar completamente de su heroísmo (es decir, sin entregarse a la bohemia) para analizar uno por uno los rostros de quienes se le cruzan por el camino; el dandi que tiene un pie puesto en el mercado y otro en la soledad de la creación poético-literaria, y que no le aterra la idea de desarreglar su peinado por la lluvia ácida de la metrópolis, que sigue sin cansancio a un viejo toda la noche –como en *El hombre de la multitud*, de Poe–, que se deleita, en fin, con el desfile inmenso de fisonomías diversas, ya no es puramente un dandi, sino que transmuta en un *flâneur*, nuestra próxima figura sujeta a estudio.

en un torneo de reclamaciones» (P. Sloterdijk, *Temperamentos filosóficos*, pp. 84 y 85 [negritas agregadas]). Es probable sostener que Baudelaire, sin pasar por el tamiz del hegelianismo, reivindicó a su manera estas nuevas figuras danzantes que surgían no en el complejo piso de la argumentación del discurso filosófico, sino en el entramado de la metrópolis moderna.

Por todo lo anterior es que el dandi es un fundador (despreocupado) de una dureza presencial del individuo. Lo dicho acerca del (no) ímpetu del dandi de liberarse del tedio del advenir no quiere decir que el dandismo sea siempre disfrutable. La pura presencia del individuo referido a sí puede llegar a ser asimismo terrible: es el puro *spleen* sin redención definitiva, tan sólo provisional, que se juega entre actividades que se autoexcluyen intencionadamente de la sociedad que los circunda, cuyo prototipo particular será la experiencia del éxtasis de las drogas, pero que no se terminará ahí; buscarán transportar lo dionisiaco del vino al paseo entre la multitud, a la lectura como experiencia en la que se viven todas las vidas o a la escritura como medio de evocación alquimista de la realidad. En dichas experiencias, el yo siempre estará presente como creación espontánea de sí (aunque detrás de ello no haya sino un trabajo inmenso del artificio), pero será siempre, a un tiempo, un lugar de práctica en el que ocurra una dislocación de todos los elementos que el ala biempensante de la sociedad pretenda erigir para vivir la vida, como la ascesis intramundana del puritanismo. De alguna manera, el dandi es una manera artística de posar a viento y marea contra el desencantamiento del mundo tan característico de nuestros tiempos de alta racionalización de la vida. El dandismo es una propuesta de (re)encantamiento del mundo por medio de la postulación del artificio.

CAPÍTULO III.
DESPEÑARSE EN LA MULTITUD: LA *FLÂNERIE*

Te quiero para volvernos locos de risa, ebrios
de nada, y pasear sin prisa por las calles...

Mario Benedetti



Figura 2.1. *El caminante*, fundición realizada por la fábrica de fundiciones Alexis Rudier en 1913, de Auguste Rodin, 1907, en bronce. En la página *online* del Musée Rodin puede leerse la siguiente descripción: «A menudo considerada como el símbolo de la creación pura, por fin despojada del peso del tema, *L'Homme qui marche* [*El Caminante*] aparece como la propia imagen del movimiento».

§7.

**WALTER BENJAMIN EN LA CIUDAD:
ESCENARIO DE UN DESPLAZAMIENTO ENREDADO**

LA ESTRECHA RELACIÓN QUE EL PENSAMIENTO DE WALTER BENJAMIN GUARDA CON EL entramado espacial que es la ciudad surge en su vida desde muy temprano –lo cual queda manifiesto, *v. gr.*, en *Crónica de Berlín (Berliner Chronik)*–¹⁰³ e influye del todo en su manera de relacionarse con el mundo. Ya en 1925, luego de que fuera rechazado su texto sobre el *Trauerspiel*¹⁰⁴ en la postulación que presentó con motivo de su habilitación en la Universidad de Frankfurt, comenzó a escribir reseñas sobre la ciudad para ganarse la vida, centrándose en redactarlas con un estilo de escritura destinado aún al mercado turístico –comparadas con las de contenido altamente filosófico, como *Infancia en Berlín hacia 1900 (Berliner Kindheit um 1900)*– sobre ciudades que le eran relativamente ajenas: Ibiza, Marsella o Nápoles son los ejemplos más conocidos de este período. Poco tiempo después viaja a Moscú, la

¹⁰³ Es casi imposible dejar de citar esta crónica en sus primeras páginas, en las que Benjamin habla de sus años de infancia en Berlín, y de lo que para él serían experiencias que tuvieron una influencia muy marcada en sus años venideros, las cuales anidarían en el fondo de su personalidad, a tal grado que se convertirían en experiencias germinales de su constitución como pensador: «Voy a evocar [...]», recuerda el berlinés en la primera página de *Crónica de Berlín*, «a quienes me introdujeron en la ciudad. Porque precisamente el niño al que sus juegos solitarios le hacen crecer la proximidad inmediata de la ciudad, necesita y busca guías en un radio más amplio, y las primeras fueron sin duda –para un niño burgués de buena cuna como era yo– las niñeras. [...]. Probablemente jamás llegue a dominar algo quien no ha conocido la impotencia ante ese algo, y quien esté de acuerdo con esto también sabrá que esa impotencia no está al comienzo o antes de realizar cualquier esfuerzo por ese asunto, sino en pleno asunto. Con lo cual llegaría ahora al centro de mi vida con Berlín, que se extiende durante todo el final de la infancia y hasta el comienzo de los estudios: *la impotencia ante la ciudad. Esa impotencia tendría una doble causa: por un lado, un muy mal sentido de la orientación; si me llevó treinta años asimilar plenamente la existencia de derecha e izquierda, averiguar cómo se usa el mapa de una ciudad, durante mucho tiempo no tuve conocimiento de esta torpeza, y si había algo capaz de aumentar mi aversión a tomar conocimiento de ella era la insistencia con la que mi madre me la refregaba en la cara. Es a ella a quien culpo de que aún hoy no sepa hacerme una taza de café; a su tendencia evitar la más mínima ayuda, a la menor exigencia en test<s> [sic] de mi aptitud para la vida práctica, le debo la resistencia soñadora cuando andábamos juntos por las calles del centro, que yo rara vez pisaba. Pero a esa resistencia, a su vez, le debo quién sabe cuánto de lo que hoy funda el modo de manejarme por las calles de la ciudad. Y en especial, una mirada que no parece ver ni un tercio de lo que capta. También recuerdo que nada le resultaba más insoportable a mi madre que la escrupulosidad con la que yo siempre volvía a quedarme medio paso más atrás cuando andábamos por las calles. ***Parecer más lento, más torpe, más tonto de lo que era, es una costumbre que adquirí andando con ella por la calle, y tiene el gran riesgo de hacer creerse más rápido, más hábil, más listo de lo que uno es***» (*Berliner*, 1, pp. 47-8 [negritas/cursivas propias]).*

¹⁰⁴ El cual no sería publicado sino hasta 1928.

ciudad de *la* revolución, para reencontrarse, dos años después de conocerla, con Asja Lacis, actriz y directora teatral letona. De ella se enamora en Capri, en 1924, y es a quien le dedicaría *Calle de sentido único*.¹⁰⁵ Es sintomático saber que su voluntad de viajar y deslizarse por los entresijos de la ciudad de destino era si no mayor al menos equiparable que la motivación que sentía por su futuro encuentro con Lacis. Es de notar que, previo a la redacción de este texto, Benjamin se consideraba a sí mismo como un filósofo del lenguaje; y es tan sólo después de la inclusión del marxismo *en* su pensamiento (y no de su pensamiento *en* el marxismo) –vía Asja Lacis– que acepta un *cambio completo* en su modo de interpretar el fenómeno de la modernidad. Si bien este vuelco no da pie a considerar un «primer Benjamin» de un «segundo Benjamin», sí que da pauta a interpretarlo propiamente como el acceso a su madurez intelectual: «[*Calle de sentido único*] es el registro de ese cambio».¹⁰⁶

7.1: *La ciudad (y no sólo París) en Benjamin*

Manifestar el preludio del vuelco teórico que dio Benjamin con el tema de la ciudad desde sus crónicas tempranas a un estudio más hondo del tema –*i. e.*, pasar de hacer crónicas destinadas al turismo, atravesando por redactar un tipo de crónica que utilizó para contraponerse a la escritura autobiográfica como flujo temporal de la conciencia que implica ésta, a hacer todo un estudio monumental sobre la ciudad de París– debe de conllevar siempre un tamiz: la influencia en dicho vuelco de la interpretación del conjunto de escritos que él gustaba denominar como el «Baudelaire» en su acceso definitivo al tema de la metrópolis moderna. A tal grado esto fue así que siempre vio a ese conjunto como el «modelo en miniatura» del proyecto de largo aliento por el que estuvo trabajando durante trece años, y en el que pondría mucho de su arsenal intelectual: *El libro de los Pasajes*. Nuestro berlinés en cuestión no permaneció, sin embargo, en la determinación de asignar tan sólo a *una* patria o a *un* sitio geográfico el hecho de la *flânerie*; o, mejor dicho, de los beneficios

¹⁰⁵ Puede leerse en la dedicatoria del escrito: «Esta calle se llama | Asja Lacis, | nombre de aquella que, | cual ingeniero, la abrió | en el autor».

¹⁰⁶ J. Jiménez, «Extravíos en la ciudad», en Francisco Jarauta (ed.), *Walter Benjamin. Tiempo. Lenguaje. Metrópoli*, p. 24.

estético-terapéuticos¹⁰⁷ –y por extensión, políticos– que el paseo brinda *per se*. Si Benjamin se esfuerza por pensar o recoger de *su* experiencia o vivencia (*Erlebnis*) como *flâneur* la memoria colectiva perdida, denostada de las calles parisinas, no es por ensalzar una localización geopolítica enclavada en el s. XIX que se regodee narcisísticamente de su propio contenido teórico, sino que toma dicho conjunto de *vivencias* para elaborar una estrategia apropiada (literaria) que permita habitar, por extensión, la modernidad existente en cualquier coordenada geográfica. Hugo introduce el tópico aduciendo que errar es humano, *flâner*, parisino, diferenciándose así del instinto primigenio de la errancia característico del ser humano desde sus inicios nómades. Es cierto que Benjamin logró una maestría difícilmente alcanzable en el tratamiento de París como capital del siglo XIX. Pero a pesar del hecho de que lingüística y geopolíticamente le debemos la denominación de «*flâneur*» a los literatos de esa ciudad, ello *no* nos exime de la responsabilidad de hacer extensiva la condición del paseante perdido en la multitud parisina, pero solitario, a un ámbito no tanto *universal* cuanto global: *apátrida* (como lo fue nuestro pensador en sus últimos años de vida, y como también se hallaría en su final).

Es sugerente la tesis de la intérprete benjaminiana colombiana Claudia Supelano-Gross de acuerdo con la cual la ciudad –en cuanto configuración urbana– no es un tema concomitante en la obra de Benjamin, sino que sus teorizaciones están motivadas más por sus *recorridos urbanos* que por un interés en sí por la cuadrícula monocromática –de gris sobre gris– que la metrópoli es. Esta interpretación con vistas a la metrópoli del diecinueve se concentra –sostiene la autora a lo largo de su artículo–,¹⁰⁸ en analizar en qué medida las cosas se ven interpeladas por la mirada

¹⁰⁷ Es preciso manifestar que el llamarle *terapéutica* a la actividad de la *flânerie* no suena desproporcionado si tomamos en cuenta los alcances que, de acuerdo con Benjamin en su texto *El surrealismo*, podemos alcanzar no sólo con el paseo –considerado como una *iluminación* mucho más *profana* que la provista por la experiencia del vino o el hachís–, sino también con la actividad de la espera, la de pensar, la de la lectura o la de la escritura. El punto de ahondar en estas actividades iluminadas profanamente radica en que abren posibilidades de vivencias o experiencias (*Erlebnisse*) de una modernidad que se perfila como alternativa a la modernidad imperante dentro del capitalismo, y que no resuelven mesiánicamente, no obstante, el conjunto de las relaciones sociales; abren, muy a pesar de esta última modernidad, líneas de fuga hacia una utopía lejos de esta modernidad para acceder a otra, que cuanto más tendemos a acercarnos a ella, más se aleja, en un paso asintótico, hacia el horizonte.

¹⁰⁸ *Vid.*: C. Supelano-Gross, «¿Cómo hacen frente las cosas a las miradas! Walter Benjamin y la mirada de lo urbano», pp. 147-168.

del paseante, cuya figura prototípica –aunque no exclusiva– es en este caso Baudelaire con el disfraz del alegorista. Diríamos con cierto regusto filosófico que el objeto no puede llegar a constituirse por completo si no se ve atravesado por el influjo que las determinaciones del sujeto ejecutan *sobre* éste. Este *sobre*, sin embargo, no nos autoriza a establecer ningún idealismo o preponderancia de la razón sobre el mundo de los fenómenos de la urbe; pues sin ese entramado de asfalto que conocemos como ciudad la mirada del *flâneur* no podría posar en ningún sitio. Tampoco estamos seguros de ver el nacimiento de una mutua o recíproca cooperación entre dos entidades –sujeto-objeto/alegorista-metrópolis– que previo a su conformación se constituyan cada una autónomamente, y sea hasta un segundo momento (*Augenblick*) que se comuniquen entre sí *a posteriori*, logrando romper su ensimismamiento para declarar su radical independencia. Habríamos de seguir en esto más bien a Supelano-Gross, y ver que entre Baudelaire (el alegorista) y el París del diecinueve (la metrópolis) o entre el propio berlinés y su ciudad natal o el París de la Segunda Guerra Mundial, se perfila un punto de entrelace dentro de una *constelación* de la que *no* ha lugar hablar de una concatenación de momentos (*Augenblicke*). Ni siquiera el bosquejo de una progresión de momentos *recíprocamente* conectados da el ancho para fungir como recurso depositario del nudo en que se hallan el *flâneur* y su ciudad.¹⁰⁹ Nunca podremos saber –pero sí

¹⁰⁹ Es conveniente agregar la cita que Benjamin retoma de un tal Moritz Heimann de que «[u]n hombre que muere a los 35 años [...] es, en cada momento de su vida, un hombre que muere a los 35 años» (C. Taibo, *Walter Benjamin. La vida que se cierra*, p. 15). Del mismo modo, en el respecto de las relaciones sociales, si al final de una época ésta puede verse redimida de las ataduras impuestas por una sección, los siempre vencedores, al interior de su todo social –aunque la mentada sociedad durara un respiro–, habría valido la pena toda la concatenación de catástrofes que sólo el Ángel de la historia alcanza a ver como *una* sola catástrofe. Y no es que dentro de semejante *statu quo* catastrófico esté justificada de antemano la existencia de la destrucción que emprende a su paso el progreso y que, por consiguiente, la redención se haya de localizar en el futuro; la cuestión está en ver que la visión entreabierta por la *débil* fuerza mesiánica (*schwache messianische Kraft*) de que goza toda generación hacia las generaciones anteriores *no* debe de estar puesta en el porvenir, sino en el anhelo del pasado. Hace falta mucho de nostalgia en tanto «tristeza melancólica originada por el recuerdo de la dicha perdida» (*vid.* RAE), relativa a un sitio que en realidad nunca ha existido *plenamente* (*actualmente*, dirían Aristóteles o el joven Marx), y que, no obstante, su existencia potencial nunca ha logrado evanescer lo suficiente como para borrar de la memoria su posibilidad *efectivamente* real: *su ocasión de acaecer no ha podido salir nunca*, pues, *del terreno de una configuración* anamnésica. Y en esto no sobra anotar que un sentido adicional de la voz en griego antiguo *anamnesis* es «mención»; lo cual nos deja el campo libre para añadir que dicha situación hipotética de redención no saldrá nunca del entendido anamnésico de poder ser –dicho con cierta redundancia– mencionada, traída al recuerdo mediante la capacidad de verbalización inherente al logos humano. La posibilidad, entonces, de que el Verbo devenga Carne nunca saldrá del horizonte de posibilidad mientras haya

suponer— lo que habría pensado Benjamin del rizoma deleuziano: diría, tal vez, que la imagen de un cristal estrellado, rizomático, es la ejemplificación perfecta de una imagen que está en una *dialéctica en reposo* (*Dialektik im Stillstand*). De manera que el problema de considerar la relación *flâneur*-metrópoli como dos *momentos* de un solo acontecimiento pierde de vista que el entrecruzamiento que se confecciona en medio de la constelación, en la cual no hay propiamente ni un comienzo que contenga en germen el final ni una meta a la cual arribar después del recorrido y ni siquiera un final que esté al inicio ni un inicio al final; lo que podemos localizar es un laberinto de cuya Ariadna tan sólo el *flâneur* sabe de su existencia no real, pero sí potencial. Comenzamos, con ello, a bosquejar el perfilarse del *flâneur* como un héroe apocado indisociablemente ligado a su sueño laberíntico.

Antes de entrar de lleno, empero, al tema de la heroicidad aminorada del *flâneur*, y la función que Benjamin le asigna a su figura, escuchemos de nuevo a Supelano-Gross cuando dispone tres aspectos que determinaron radicalmente su mirada sobre (o, mejor dicho, *en medio de*) París: 1) sus paseos por la Biblioteca Nacional de París; 2) su vivencia callejera en la ciudad; y 3) su consabida fascinación por Baudelaire. En cuanto a 1), agreguemos que dicha Biblioteca significó para él una aproximación a la ciudad —sin salir en sentido literal a sus calles—¹¹⁰ apropiándose de ella de una manera poco convencional; fue una especie de refugio: «[n]o existe

alguien capaz de proferir; por más que sea tan sólo para buscar un hombre, como el loco (de) Diógenes o a (un) Dios, como el de Nietzsche.

¹¹⁰ Aunque no estaría de más preguntarnos si en sentido estricto toda biblioteca no es sino una ciudad en miniatura, con sus letreros que elevan a la «nobleza del nombre» [*cf.* DP-W] a los pasillos que albergan unos artefactos que hemos dado en llamar libros —contenedores de historias, según Aristóteles, que podrían ser el caso [*cf.* Poética]— del mismo modo que los suyos lo hacen con las calles de la ciudad, que albergan en su lugar historias pertenecientes a lo que Bolívar Echeverría denominó la «vida de todos los días» —y que Aristóteles asignaría bajo el rótulo de «lo que de hecho ha sido el caso»—. Tal vez, así como el proyecto del «Baudelaire» siempre comportó para Benjamin un «modelo en miniatura» de su obra sobre los *Passagen*, la Biblioteca de París significó para él un modelo en miniatura de la ciudad en su conjunto. (De ahí la importancia —porque lo opuesto es una *contradictio in adiecto*— de las *bibliotecas públicas*, y el problema de la existencia legítimo-legal del copyright, que es tan sólo pensable dentro de una sociedad en la que el conocimiento se considera propiedad de productores individuales que ofertan su fuerza productivo-cultural y se ven obligados a prostituirse en el mercado de la industria cultural, que es la instancia que efectivamente detenta el poder sobre semejante recurso). Traer a cuento el hecho de que sólo los *bibliois* que Lisias traía bajo el brazo —de acuerdo con la anécdota del *Fedro*— fueron la única carnada que hizo salir a Sócrates de la *polis*— aquel que nunca quiso abandonarla ni para escapar de la cicuta— es por menos que una señal de aviso del potencial liberador que Benjamin halla en la vivencia (*Erlebnis*) profano-iluminadora de la lectura.

ninguna ciudad que esté más íntimamente ligada a los libros que París». ¹¹¹ Por lo cual, es menester guardar cierta reserva cuando en *La dialéctica de la mirada* Susan Buck-Morss habla de que el tratamiento benjaminiano de París consistió más en una cuestión crítico-literaria que en una profunda reflexión filosófica; con esto, la autora quiere decir que su pensamiento sólo giró en torno a la consideración de los textos sobre la ciudad como *representaciones* de ella –y no como fuente genuina de inspiración– más que de la ciudad misma como texto abierto de *sentido*. Junto con la profesora estadounidense, Martin Kohan habla en términos parecidos: «La mediación literaria es decisiva en las consideraciones que hace Benjamin sobre París (*sobre París, y no sobre las ciudades en general*). La perspectiva crítica en la que se sitúa es la del lector que en la Biblioteca Nacional revisa a fondo la bibliografía sobre Baudelaire, no la del *flâneur* que deambula por las calles y toma sus impresiones». ¹¹² Sin embargo, esto se torna completamente incomprensible desde el momento en que para Benjamin su pensamiento dio un vuelco no tangencial sino radical con *Calle de sentido único*, que lo hizo girar desde la filosofía del lenguaje hacia el materialismo histórico entendido como un pensamiento antropológico con una profunda reflexión sobre la existencia humana ubicada en el mundo. Parecen equivocarse Buck-Morss y Kohan cuando aseveran que la relación de los textos que representaban la ciudad de París sólo los tomó como fuente de inspiración crítico-literaria y no como fuentes auténticas de su *Erlebnis* como *flâneur*. Primero, no se entendería el hecho de que en el conjunto de iluminaciones profanas que Benjamin sitúa en el texto *Der Surrealismus (El surrealismo)* ubique a la lectura como fuente primaria –no secundaria– de auténticas experiencias posibilitadoras de iluminación profana. George Steiner no se equivoca en *Presencias reales* ¹¹³ al imaginar una ciudad hipotética en la que los reseñadores (o críticos literarios) sean excluidos –cual una re-invencción de la república platónica– y deje de existir por ello la experiencia reputada como *relectura*, lectura de segundo grado o interpretación de la interpretación *ad infinitum*. De ahí que la cuestión problemática con la

¹¹¹ *Denkb*, p. 81.

¹¹² M. Kohan, *Zona Urbana: un ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, p. 20, citado en C. S. Gross, *op. cit.* [cursivas agregadas].

¹¹³ *Cfr.* G. Steiner, «Una ciudad secundaria», en *Presencias reales*, pp. 11-68.

aseveración de la profesora estadounidense está en que olvida la motivación que germinó en Benjamin desde una edad muy temprana –y que sin lugar a dudas logró póstumamente– de convertirse, como bien lo observa Crescenciano Grave en la imagen narrativa que hace del berlinés en *La luz de la tristeza*,¹¹⁴ en el mejor crítico literario alemán del siglo xx. Benjamin y Steiner no distarían mucho por cuanto aquél siempre consideró la posibilidad de que su propia crítica literaria produjera un material no del todo ajeno al material sujeto a interpretación, que en este caso es el complejo «Baudelaire». Separar a rajatabla la actividad del crítico-literaria del que experimenta la vivencia *en y de* la ciudad «real» es de un espíritu por completo ajeno a Benjamin. Mantener eso fomentaría la proliferación de vociferadores que se autodenominan los poseedores de una realidad que se ubica *fuera* de los textos que ellos mismo redactan, cuyo sitio se ubica en los libros en tanto obras literarias abiertas a interpretación. La estrategia benjaminiana nunca consistió en separar hermenéuticamente su vivencia como crítico-literario de su vivencia como paseante –que no *habitante*–¹¹⁵ de la metrópolis. Sostener semejante punto de vista, propio de Kohan, es considerar la labor misma de Benjamin como una tarea destinada al fracaso; pues si el berlinés pasó a la historia de las grandes figuras del pensamiento fue precisamente por llevar a cabo el sueño que Steiner (él mismo otro de los críticos literarios más perspicaces de la segunda mitad del xx) y no establecer una línea divisoria entre dos disciplinas que más que complementarse desde ámbitos *exteriormente* recíprocos, conforman un palimpsesto en el que no puede diferenciarse limpiamente qué ámbito corresponde a cuál. Es conveniente recordar que la lectura es asimismo una *vivencia (Erlebnis)* con el mismo derecho que pasear. Y reconfigurar críticamente, desde la lectura, el texto interpretado no es por menos que una vivencia con el mismo derecho. En este caso, lo que vemos en escena es a un escritor de origen berlinés situado en medio de una Guerra de alcance global tomar el revestimiento de un poeta parisino del diecinueve enclavado en una metrópolis

¹¹⁴ Cfr.: C. Grave, «La luz de la tristeza», en *La luz de la tristeza*, pp. 23-33.

¹¹⁵ No es una necesidad insistir a este respecto en la distinción en alemán entre los verbos **wohnen** y **leben**. Mientras que el primero es mayoritariamente utilizado para denotar que alguien *vive* (en tanto que *reside*) en tal o cual punto geográfico –ya sea una ciudad o país– **leben**, en cambio, (emparentado, por cierto, con **Erlebnis**) tiene contenido el significado adicional de *vivir* la vida; de ahí que *Erlebnis* sea expresión de *vivencia*.

que se convertiría en el penúltimo lugar de asilo del escritor mencionado; por ello mismo, no es que en esta historia cada quien viva en su siglo. No es que Baudelaire el poeta sea una figura evanescida en los tiempos que le tocaron vivir a Benjamin el escritor ni que éste sea el que interprete –desde una cómoda exterioridad escindida/expectante– al poeta maldito, ya muerto. El desenlace (o mejor: entrelace) de esta relación termina cuando ambas figuras –en tanto «funciones de autor» (Foucault *dixit*),¹¹⁶ y no como «personas» de carne y hueso, hechas, como le gustaba decir a Bakunin, de *vil materia*– llegan al punto de una interrelación simbiótica; un entretejimiento inserto en una constelación que por el momento no podemos denominar ni armónica ni disonante, pero sí al menos conjunta.

Mencionado el hecho de la inseparabilidad –o la inviabilidad de la «tesis de la escisión»– entre la crítica literaria y el artefacto poético (ese «puñado de palabras llamado “poema”», Josu Landa *dixit*)¹¹⁷ es hora de dar el primer paso hacia la caracterización del entretejerse entre Benjamin el Escritor y Baudelaire el Poeta centrándonos en la figura del *flâneur*.

7.2: El enlace Benjamin-Baudelaire como nido de correspondencias

El hecho de que estén *enlazadas*, conlleva la situación de que dos o más familias estén unidas por medio de casamientos. Evitando entrar en cuestiones sociológicas, no es una imprecisión hablar en este caso análogamente del enlazamiento que hay entre Benjamin y Baudelaire; al fin y al cabo, es *como si* sus artefactos de creación literaria hubieran pasado a ser parte de su familia. No sabemos bien hasta qué punto el berlinés veía en su proyecto de largo aliento sobre los *Passagen* algo así como un hijo más; y nunca podremos entrevistar al parisino para saber con qué ojos veía su huerto de flores enfermizas, pero no erraríamos al decir que las veía como a las hijas que nunca tuvo. Y, lo que es más importante aún, tampoco sabremos exactamente a qué grado pudo haberse sentido hermanado Walter con su tan admirado Charles.¹¹⁸

¹¹⁶ Cfr. M. Foucault, «¿Qué es un autor?».

¹¹⁷ J. Landa, *Poética*, p. 23.

¹¹⁸ Así como sabemos que Charles se sintió con su *soulmate* Edgar Allan, con quien, desde su primer acercamiento, se sintió como si fuera su amigo cercano, y no dejó nunca de enaltecerlo idealmente.

A final de cuentas, el berlinés pasó no menos que los últimos trece años de su vida trabajando en un proyecto cuyo legajo (*Konvolut*) más cuantioso corresponde temáticamente al poeta parisino. Aunque póstumo e inconcluso, de ese proyecto su «Baudelaire» funcionó como su modelo en miniatura. Tampoco podemos pasar por alto el que el berlinés haya defendido, hasta donde la sensatez le consintió, su escrito de 1938 sobre Baudelaire frente a los dirigentes del *Institu für Sozialforschung*, cuya crítica le permitió confeccionar dos textos más sobre el poeta. Sin embargo, el gusto –y, más aún, su admiración– por Baudelaire data desde sus lecturas de juventud; no se conforma con leerlo, sino que traduce sus «Cuadros parisinos», cuya elaboración dejó insatisfecho a Stefan Zweig. En fin, todos estos avatares por los que Benjamin hubo de pasar para entregar al público un proyecto que se presumía como un estudio del París decimonónico –pero que logró convertirse en toda una configuración de sentido altamente revolucionaria sobre la época moderna–, delatan un factor común: Baudelaire. Y si afirmamos antes que el crítico se sintió hermanado con su figura de estudio es porque el primero nunca vio a los productos de su elaboración teórica de manera aséptica; se entrometía hasta enlodarse en el camino. Como prueba de ello, atendamos cuando exactamente al final del texto de 1938 sobre el poeta, afirma que «[l]a acción de Blanqui era hermana del sueño de Baudelaire».¹¹⁹ Después de tal codificación de correspondencia, Benjamin remata evocando una bella imagen en donde dice que ambos, Blanqui y Baudelaire, entrelazan sus manos encima de una piedra debajo de la cual se encuentran sepultadas las esperanzas de los combatientes de la revolución de Junio por Napoleón III. Más allá de la riqueza que tales imágenes evocan –y que delatan un entrelace sugestivo entre poesía y revolución–, lo importante para nuestros fines está en detectar que el berlinés no veía en Baudelaire un material cualquiera de trabajo para darle forma crítico-filosóficamente. Más bien, si Benjamin se permite tales evocaciones, es porque se entusiasma al leer al poeta, porque en él encuentra la simbolización que entreabre una posible respuesta para el trabajo que se ha impuesto. Y si nos damos la licencia de entrelazar a Benjamin y a Baudelaire hermanándolos, es porque compartimos con el primero esas ansias por traspasar lo meramente metodológico

¹¹⁹ *ChB Ein Ly*, p. 203.

hacia un panorama enclavado en la vida de todos los días, sin perder por ello rigor argumentativo.¹²⁰

Manifestemos antes el sentido del enlazamiento o *entretrejimiento* que se dio entre ambos autores. Cuando hemos venido hablando de un entrelace ubicado en medio de una constelación, lo que estamos haciendo es tomar dos puntos de entre toda esa constelación que constituye el complejo Benjamin-Baudelaire, y ubicar a una figura naciente: el *flâneur*. Así, esta figura comienza a dar vueltas sobre sí, y sale al encuentro en medio de toda esta constelación. Es de esta manera que surge un entretrejimiento, si entendemos por éste el «meter o insertar en la tela que se teje hilos diferentes para que hagan distinto dibujo» (RAE *dixit*). Si tomamos en cuenta que el entretrejimiento que se ubica en el amarre de este nudo se llama *flâneur*, tenemos el panorama completo por cuanto este entrelace surge gracias a una constelación que tiene dos borraduras que no desaparecen por completo: el complejo Benjamin y el complejo Baudelaire forman así la constelación Benjamin-Baudelaire. Y es en medio de ésta que avistamos al paseante callejero, un hilo que forma un dibujo distinto en la tela de la constelación. Y sin dejar de lado el momento emotivo, agreguemos que dentro de la constelación Benjamin-Baudelaire, localizamos un entrelace de dos familias en el que comenzó a pulular desde muy temprano una figura inquieta: el *flâneur*. Con motivo de este avistamiento, es hora de dar luego un paso más hacia su modelación teórica.

¹²⁰ A este respecto, es ilustrativa la *filiación* que Yves Bonnefoy detecta entre Baudelaire y Delacroix, por un lado, y Baudelaire mismo y Mallarmé y Valéry, por el otro: «cuando un verdadero **parentesco** existe entre un nuevo poeta y uno anterior, el más joven sabrá deshacerse de las ambigüedades del mayor, algunas veces máscaras, y lo rencontrará en lo mejor de él, mediante un acto que le permite reunirse consigo mismo» (Y. Bonnefoy, *El siglo de Baudelaire*, p. 84 [negritas agregadas]). Dejando de lado la especificidad del parentesco que Bonnefoy encuentra entre los nombres mencionados, es menester resaltar que por nuestro lado hemos evitado establecer la relación Benjamin-Baudelaire en los términos de una «filiación», pues esta palabra denota, en una de sus acepciones, la «procedencia que los hijos tienen respecto de los padres». Y en casi todas sus acepciones encontramos cierta «dependencia que tienen algunas personas o cosas respecto de otra u otras principales» (*vid.* DRAE). Por ello es que no nos podemos permitir establecer que en el pensamiento de Benjamin haya una *filiación* con la poesía de Baudelaire, pues entre ambos no se puede hallar una procedencia del tipo que un hijo tiene respecto de su padre; ni siquiera hay una dependencia de sentido ni de preeminencia entre ninguno de los dos. De ahí que elijamos la relación de hermandad en los términos de localizar una *fraternidad* teórica, más que una emanación de sentido entre poesía maldita y crítica filosófica. Más adelante, en §8, ahondaremos teóricamente en la relación que, de acuerdo con nuestro punto de vista, hay entre los textos que provienen de la poesía de Baudelaire y la crítica de Benjamin.

Sin pecar de pedantería, para comenzar la fisonomía, en el buen sentido de la palabra, del *flâneur* –y antes de elaborar el nido de correspondencias Baudelaire-Benjamin– podemos abonar un poco más a decir por qué la consideración de Kohan: la «tesis de la escisión», no puede plantearse como una descripción coherente de la relación de Benjamin como crítico literario de la ciudad –vía Baudelaire– y su vivencia de la ciudad en cuanto tal. Esta tesis distingue tajantemente, recordemos, la *vivencia* de Benjamin como crítico literario y su *vivencia* como *flâneur*. Aquélla no puede ser tal porque, además de la clara y conocida influencia que tuvieron *El campesino de París*, de Aragon, Víctor Hugo o el propio Baudelaire en la *previsualización* que el berlinés se hizo de París sería un error olvidar, por otra parte, la estancia que tuvo en esta misma ciudad al lado de Franz Hessel, con quien recorrió las calles de París y junto con quien aprendería el arte de perderse en París como quien se pierde en un bosque. Hay que mencionar, en primer lugar, que los escritos de Benjamin refieren a cosas *objetualmente* reales,¹²¹ lo cual no debe de hacernos olvidar, por consiguiente, el hecho de que en sus textos sobre la metrópolis parisina exista una tensión, tal vez irresoluble, entre la vivencia de la ciudad como tal y su aproximación a través de los textos que versan sobre ella.¹²² Pero el hecho de mantener esto así no nos despoja de autoridad para emprender la *escisión*. Es oportuno seguir la consideración de la intérprete colombiana mencionada, Supelano-Gross, cuya diferenciación entre *texto* en su sentido etimológico, y *libro* en tanto producto reputado meramente como un conglomerado de tinta sobre papel, hace que se siga el que todo sea susceptible de ser leído como *texto* –cualquier entidad (en este caso relativa a la ciudad) de la que manen *sentidos* de apertura de la realidad que mientan– más que como *libro* –producto cultural de *significantes* establecidos por un autor en referencia a

¹²¹ Entendamos aquí que la interpretación de Benjamin gira en torno al reino de la *objetualidad* más que al de la *objetividad*; la diferencia que establecía el idealismo alemán entre *Objekt* y *Gegenstand* puede ser de ayuda al respecto por cuanto *Objekt* tiene que ver, en su raíz latina, con aquello que se contrapone al *subiectum*, eso que subyace a la representación del *Objekt* mentado. En tanto *Gegenstand* designa a «lo que está parado ahí enfrente»; es decir, una entidad que se contrapone al sujeto de la percepción. Benjamin estaría lidiando, pues, con cosas paradas ahí enfrente, que, valga la pena decir, lo miran y lo interpelan desde ellas mismas.

¹²² *ChB Ein Ly*, pp. 158-9.

significados esencialmente exteriores a aquéllos. Es bella la metáfora del berlinés en *Denkbilder*: «París es un gran salón de biblioteca atravesado por el río».¹²³ No hay monumento o calle, asegura Supelano-Gross,¹²⁴ que no haya servido a la literatura de inspiración como París: *Notre Dame* con Victor Hugo o la Torre Eiffel con Cocteau son sólo dos ejemplos significativos. Con lo cual damos otro paso hacia el acercamiento que Benjamin tuvo con Baudelaire: «[e]n esta medida [...]», prosigue la autora, «el interés benjaminiano por la obra de Baudelaire se entiende como una fascinación ante todo estética en la que, a partir de la lectura, sea posible conocer y experimentar la ciudad».¹²⁵ Es aún más oportuna y aclaradora después:

*De acuerdo con Baudelaire, la realidad es como una diosa de dos caras en la que aparentemente todo está dividido y contrapuesto y, sin embargo, se encuentra gobernado por una misteriosa ley de correspondencias, que requiere de una sensibilidad capaz de descifrarla. Lo más nimio y vulgar puede referirse a un conocimiento que la filosofía ha buscado en vano. Lo sucio, la violencia, el sexo o la enfermedad forman, por supuesto, parte de las posibles correspondencias, como también la belleza y el amor. Esta ley de correspondencias es entendida por Benjamin como posibilidad dual. Por un lado, como la posibilidad de que una palabra sugiera una imagen y “en este caso, la imagen podría determinar el significado de la palabra, o también la palabra el de la imagen”. Por el otro, como posibilidad de recuperación de la experiencia perdida en la modernidad que también puede ser entendida como insuficiencia para establecer relaciones entre palabras, objetos e imágenes, es decir, de generar constelaciones que remitan al conocimiento de la historia, pero también de la época.*¹²⁶

Lo que vemos funcionando aquí es la noción baudelaireana de *correspondencias*. Y es Benjamin quien la retoma como una ayuda para la posibilidad de ver (o entender) en una palabra o en una imagen una cosa, y en una cosa una imagen. (O como Paz: «en esto ver aquello»). Las correspondencias requieren de una sensibilidad capaz de descifrarlas. Una sensibilidad acaso esculpida al paso de una parsimoniosa *flânerie*. Y la consecuente conformación de constelaciones no resulta arbitraria por cuanto se inspira en la ciudad misma, la cual es ya un texto previamente a la formulación

¹²³ *Denkbilder*, p. 81.

¹²⁴ C. Supelano-Gross, *op. cit.*, p. 160.

¹²⁵ *Idem*.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 161 [cursivas/negritas agregadas]. El hablar mismo acerca de la ciudad es un texto previo –un pre-texto– a la teorización explícita de la ciudad.

explícita –lingüístico-sintáctica– del libro como tal. De manera que la pregunta por la preeminencia o anterioridad entre *libro y ciudad* no ha lugar porque carece de sentido en este contexto. Es más bien posible si acaso que el hablar como tal *de la ciudad* sea un *pretexto*.¹²⁷

Es sugerente percatarse de que lo que la autora desentraña en Benjamin como «el poder cognitivo de los detalles» (que se sitúa dentro de la relación texto-ciudad) sea aquello que da nacimiento a la asociación azarosa –que sin duda retoma del surrealismo (pero que también se esfuerza por *superar*, en el sentido hegeliano del término)– de «relaciones que son más de interpenetración que de asociación». ¹²⁸ Es claro que esto es otro punto a favor de la tesis del palimpsesto, resultado del entrelazamiento Benjamin-Baudelaire. Es sabido que uno de los ingredientes más exquisitos de la libre asociación emprendida por el surrealismo consiste en relacionar *azarosamente* elementos cuya *reordenación* resulta para el sentido común de la conciencia en estado vigilia –que pretende siempre erigirse al tanto del acomodo ordenado de la realidad cósmica– completamente sinsentido. Como es sabido, para el surrealismo, en contraposición, su fuente de inspiración es, en uno de sus aspectos, la realidad a que se accede a través de los sueños. Benjamin dice que nos hemos vuelto muy malos en los rituales de paso, y uno de éstos es sin duda para él la transición que hay entre *sueño-vigilia* o *dormir-despertar*; ese amodorrarse de nuestra conciencia por las mañanas o el estado de somnolencia en que entramos cada noche poco antes de caer en los brazos de Morfeo resultar ser cada vez peormente aprovechado, afirma, en detrimento de una consecución coherente entre ambos estados naturales de la conciencia. Son por menos que hilarantes (y no por ello faltos de elogio) los malabarismos meditativos a que Descartes tuvo que llegar para poder separar o, en este caso, *escindir* la vigilia del sueño.¹²⁹ Sin embargo, apelar a la bondad de Dios para asegurarse de la inexistencia de un genio maligno no puede resultar sino desasosegante en medio de la inauguración de una época en la

¹²⁷ De proseguir con este hilo argumental, podría llegarse a relacionar con la inquietud benjaminiana sobre el empobrecimiento de la vivencia de la experiencia moderna cotidiana de la ciudad en tanto que la perspectiva de sus habitantes nunca pasa de considerar solamente a su espacio de desplazamiento como un ámbito exterior (sustraído de su vivencia cotidiana) y enajenado (impropiamente arrebatado de sus manos).

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ E inaugurar así, según Heidegger, *la modernidad* (*vid.* «La época de la imagen del mundo»).

que el mundo terminó por convertirse en una imagen. Este mundo por aquel entonces recién inaugurado no se percató, sin embargo, de lo que Benjamin descubrió en otro punto importante del desarrollo de esa modernidad (el capitalismo industrial), y que consistió en encontrar esas mismas imágenes que la racionalidad cartesiana había situado como sustancialmente separadas e independientes, y proveerlas de movilidad. Un tiempo después del berlinés, Deleuze habló de imágenes-movimiento; aquél hablaría en su lugar de imágenes despedazadas por una incisiva «dialéctica en reposo» (*Dialektik im Stillstand*), que no les permite estar quietas: las alborota, las de-sedimenta, hace que eclosionen al límite de su propia significación y las torna imágenes *en* (medio de) el mundo.

**COMENTARIO DEL CAPÍTULO SOBRE «EL FLÂNEUR» EN
«EL PARÍS DEL SEGUNDO IMPERIO EN BAUDELAIRE», DE
WALTER BENJAMIN**

§8.

EL FLÂNEUR, ENTRELACE DE LA FAMILIA BENJAMIN-BAUDELAIRE¹³⁰

UN POCO ANTES HABLÁBAMOS FIGURADAMENTE DE CIERTA CORRESPONDENCIA ENTRE LA familia de los Benjamin y la de los Baudelaire, y consideramos a sus creaciones literarias como si fueran sus descendientes directos. Primeramente, evitamos entender la relación entre ambos como personas de carne y hueso que proveyeron de sentido a unos artefactos estético-culturales llamados libros,¹³¹ como si se acomodaran jerárquica y consiguientemente como: i) el texto de la interpretación (de ahora en adelante: «texto-interpretado»), cuyo depositario es la poesía de Baudelaire; y ii) el texto que interpreta (en adelante: «texto-interpretante»), cuyo depositario es la crítica literaria de Benjamin. En segundo lugar, ello es lo que nos dará licencia a referirnos a la constelación Benjamin-Baudelaire como el enlazamiento de dos «nombres de autor» –i. e., funciones literario-textuales que nos dan acceso a presenciar teóricamente a personas de carne y hueso, y *no* a la inversa– en el cual no se encuentra preeminencia de sentido entre «texto-interpretado» y

¹³⁰ Vid. DP-W, P 3, 5: sobre la nobleza del nombre y cómo, con la ciudad, todas las palabras, con el membrete de las calles, fueron ascendidas a este tipo de nobleza, lo que antes no le sucedía más que a pocas palabras.

¹³¹ Es conveniente recordar la consideración de Supelano-Gross de que, para Benjamin y Baudelaire, la ciudad siempre fungió como texto, lo cual resultaría ser una cuestión llanamente metodológica si consideráramos que hombres de carne y hueso, nacidos respectivamente en los siglos XIX y XX, tomaron papel y tinta para enfrentar una realidad apremiante. Eso es interesante, pero puede dejar de serlo si se considera que a nosotros no nos llegan sus *horas* vividas en la ciudad, sino sus vivencias (*Erlebnisse*) enclaustradas en *criptogramas* que nos corresponde (re)codificar en tanto nos apropiemos de un sentido perdido no *en* el **tiempo**, sino (lo que es más relevante aún) *a través* del **espacio**. Si bien es cierto que gramaticalmente sonaría un poco mejor aseverar que *las cosas se pierden en el espacio*, aquí es mejor expresarnos de modo que el espacio resulte ser una configuración en la cual se hallen sentidos perdidos no *en* el tiempo sino *a través* del espacio mismo. Una cita nos será de ayuda para explicitar lo anterior: «los detalles que crean recuerdo, que crean instante, tienen siempre que ver con el espacio. Es éste el que permite confeccionar un mapa, una cartografía en el recuerdo y en el modo de recordar, que posibilita superar el tiempo, romper la relación recuerdo-tiempo y dar lugar a una realidad plegada, asentada siempre en la conexión con lugares y con los detalles que los caracterizan más propiamente» (*cfr.*: D. Hernández Sánchez, «La creación del instante», p. 115, en *La Balsa de la Medusa*, no. 37, pp. 114-117, 1996; citado en C. S. Gross, *op. cit.*). Esto nos permite recordar [*vid.*] la recuperación de la noción de espacio y el enriquecimiento o ampliación de la noción de experiencia por las que Benjamin propugnó [*cfr.*: C. S.-Gross, *op. cit.*, p. 163], DP-W, p. 224, H 2, 3. Plantar las cosas en nuestro espacio, y no nosotros en ellas: *vid.*: la recepción distraída de la arquitectura: el *flâneur* hace botánica [*cfr.*: C. S.-Gross, *op. cit.*, p. 164].

«texto-interpretante». Y luego, al hablar de la hermandad que pudo haber sentido el uno con el otro –análoga a la que Baudelaire sintió con Poe–, no anunciábamos aún, sin embargo, el que este hecho nos exime de establecer una relación causa-efecto, activo-pasivo, actuante-actuado en el cruce de estas dos funciones de autor porque, para seguir con la metáfora: del hecho de que uno haya nacido antes que otro no se sigue que tenga que haber una instancia originaria creadora de sentido, el texto-interpretado, mientras que la otra, el texto-interpretante, sólo venga a absorberlo para depositarlo fríamente en otro sitio de significación, distante de aquél. El punto es más bien considerar que esta relación entre funciones de autor se da según la forma de un palimpsesto que conforma una constelación dentro de la cual añadimos, además, un entre-cruce de sentidos que termina por dar a luz a una figura que pululó en el París del Segundo Imperio, y por la cual ambas funciones de autor alguna vez se desarropearon de su función limitada a la construcción de libros, y transliteraron en figuras caminantes, sobre un texto repleto de sentido, la ciudad, desplazándose, enredándose en el cuadriculado parisino: el *flâneur*. Llega la hora, con esta consideración, de hablar a fondo sobre este ser inquieto, sombra modélica, que encuentra su heroicidad apocada en medio de cuerpos destazados, paseantes que son presas del amor a última vista, asesinos a quienes no les falta su vino o alegorías que prostituyen su cuerpo al igual que el artista lo hace en medio del surgimiento del mercado del arte.

8.1: Preludio.

El *flâneur* en el cruce de las calles «Benjamin» y «Baudelaire»¹³²

Una fuente no muy mencionada dentro del universo interpretativo de Benjamin sobre el *flâneur* es la inspiración que encontró en Franz Hessel no sólo por pasear a su lado y aprender el arte de perderse en la ciudad como quien se pierde en un bosque, sino gracias también a la concepción que éste tuvo de la ciudad en *Paseos por Berlín (Spazieren in Berlin)*. Tan fue así que Benjamin redactó el epílogo a ese escrito: «El retorno del *flâneur*», en el cual podemos leer que lo que la ciudad «revela

¹³² Vid. DP-W, P 3, 5: sobre la nobleza del nombre y cómo, con la ciudad, todas las palabras, con el membrete de las calles, fueron ascendidas a este tipo de nobleza, lo que antes no le sucedía más que a pocas palabras.

es el imprevisible espectáculo de la *flânerie*, que creímos definitivamente clausurado».¹³³ Hessel habla ahí sobre cómo los elementos de la ciudad son o despiertan un sentido textual con el mismo derecho que las palabras, conceptos u oraciones en un libro. La *flânerie* se convierte así en «una metáfora de su propia metodología», pues puede asociarse con una forma de mirar u observar autorreferencial por cuanto no apela a la sobreinterpretación que entreabre cualquier artefacto u opinión de la *vox populi* o de los *mass media*; su metodología brota en el seno de *su propia* vista distraída, y corre por las venas de sus piernas, cuya «caminata ofrece una bella imagen de la existencia, siempre inacabada porque hace caso omiso del desequilibrio».¹³⁴ La *flânerie* se perfila, pues, como un desafío a la gravedad no sólo física, sino a un tiempo existencial, al desafiar los designios que condenan a la existencia a un arraigo permanente.

Lo que verdaderamente ampliaría, empero, la visualización que Benjamin se hizo del París que le tocó vivir en el exilio, sería su adentramiento en la figura de Baudelaire no sólo como creador de poesía, sino asimismo como bohemio, dandi, erótico, alegorista, prostituto del naciente mercado del arte o, en fin, como sombra paseante, modélica, con un leve aire de heroicidad apocada en medio de la multitud. Y la figura que sería muy relevante para acometer esta labor sería esta última: la del *flâneur*. Lo cual no significa que el resto de los disfraces que asigna a Baudelaire carezcan de significación o relevancia; lo que yace en el fondo de este apropiamiento benjaminiano de la figura del *flâneur*, vía la poesía del parisino, son las ansias por apropiarse –de la mejor manera que pudo encontrar en medio de una persecución totalitaria– de la penúltima ciudad que lo albergaría, previa en donde encontraría su desesperado final, Port-Bou. París se convertiría así póstumamente en el último escenario en el que el berlinés encontraría el cauce pleno de su esfuerzo vivencial por convertirse en el mejor crítico literario alemán del siglo veinte. A más de medio siglo, la historia no habría de darle sino el beneficio de la confirmación. La mencionada Port-Bou, en cambio, sería el último escenario adonde Benjamin depositaría su

¹³³ W. Benjamin, «El retorno del *flâneur*», p. 1.

¹³⁴ D. Le Breton, *Caminar: un elogio. Un ensayo sobre el placer de caminar*, p. 61.

inigualable testamento a la postre: sus tesis *Sobre el concepto de Historia*, intituladas así póstumamente por Th. W. Adorno.

Entrando de lleno, pues, al papel que desempeña la figura que Walter Benjamin se hizo de Charles Baudelaire como paseante prototípico para dar modelamiento al *flâneur* –que, a final de cuentas, antecedería la figura mucho más extendida en el siglo XX de los apátridas–, de la gran metrópolis atravesada por el Sena, lo primero que viene a cuento decir es que el hecho de que ese modelamiento entreabre una interpretación de la modernidad cuyo papel es posibilitar formas de pensar políticamente redentoras, cuya posibilidad estaba cifrada dentro de esa misma época. Baudelaire funge, así, como una alegoría que fragmenta y desplaza las significaciones de las prácticas políticas imperantes por aquella época. Para Enrique G. Gallegos,¹³⁵ el interés que Benjamin concede a la figura de Baudelaire no puede entenderse al margen de su propia auto-percepción como escritor y crítico literario. Pensar en Baudelaire y su poesía es pensar, para Benjamin, en su propia función como escritor. El autor cita una carta a Scholem de 1930 en la que Benjamin expresaba su deseo acaso más ferviente, y que se escondía detrás de su trabajo ingente de recolección de citas: ser el «primer crítico de la literatura alemana». Esta aspiración tiene que verse, no obstante, atenuada por el hecho de que ésta encontraba tan solo cauce dentro de un proyecto más amplio aún cuyas extensiones limítrofes excedían un ansia meramente literaria. Sus trabajos sobre Valéry, Kafka o Brecht, por poner un caso, «muestran que el interés por esos escritores no era meramente literario, sino que le importaba [a Benjamin] el engranaje tenso, conflictivo y crítico de la cultura con la sociedad y su movimiento epocal en una filosofía materialista de la historia».¹³⁶

Por otro lado, a su trabajo sobre el poeta parisino –ese conjunto de temas, desviaciones e intermitencias textuales que nunca terminó de darles una forma definitiva– se refirió en cartas a sus amigos (*v. gr.*, Scholem o Adorno) como el

¹³⁵ Cfr.: Enrique G. Gallegos, «Walter Benjamin y el ciframiento político de la estética en Baudelaire», en *Ráfagas de dirección múltiple*, Francisco Naishtat, Enrique G. Gallegos y Zenia Yébenes, (eds.), pp. 23-49.

¹³⁶ *Ibid*, p. 24.

«Baudelaire». En 1923, Benjamin publica su traducción de *Tableaux parisiens* al alemán, que, sin embargo, comienzan a datar desde 1913-1914. Esa traducción facilitó que Benjamin comenzara a elaborar una teoría más profunda de la tarea del traductor. En la introducción que preparó para esa traducción define a ésta como una tarea que tiene por fin hermanar o hacer explícito cierto grado de parentesco que guarda la lengua traducida con la lengua del traductor (*vid. supra.*, 7.2). Este principio de familiaridad está sustentado en un lenguaje puro, el cual ha de quedar explícito en la traducción final de la obra. Con lo cual Benjamin se ve orillado a sostener que ambas lenguas son en realidad fragmentos o modos de una misma sustancia lingüística.¹³⁷ Lo que haría despuntar para siempre la apropiación que Benjamin se hace de Baudelaire es que interpretó a éste a contrapelo, contra esas glosas estetizantes del poeta que lo relegaban a ser un simple defensor de *l'art pour l'art*, para proveerlo a cambio de una fuerte dosis de *politicación del arte*. Ésta, de acuerdo con G. Gallegos,¹³⁸ se constituye con base en tres aspectos irreductiblemente entrelazados de la interpretación benjaminiana: por hacer 1) una interpretación materialista del contenido de los poemas de Baudelaire, que lo aleja de cualquier perspectiva estetizante o purista de la creación poética; por resaltar 2) la función de la poesía de Baudelaire, alegórica y salvífica, localizando un propósito crítico frente al despliegue del capitalismo, su idea del progreso y su consecuente pauperización de la experiencia (*vid. Diarios íntimos*, sobre el dandismo como diletante y la experiencia del salvaje; *vid. supra.*, §6); y por destacar 3) la función del poema como artefacto perturbador de la sociedad y de la experiencia estética del mundo. De esta línea de interpretación se desprende el que la poesía de Baudelaire no sea reducida a un deleite estetizante o a la expresión individual de un individuo enteramente autónomo (¿y autárquico?), sino que se posicionaba frente a las contradicciones inherentes al capitalismo.¹³⁹ Es cierto que este análisis podría desembocar en la

¹³⁷ Toda esta concepción se verá posteriormente modificada por la inserción que Benjamin efectuaría del pensamiento marxista *en* el suyo, y *no* viceversa.

¹³⁸ *Cfr.: ibid.*, pp. 37-8.

¹³⁹ Cuando G. Gallegos imagina (no sin cierta belleza): «¿[e]s posible pensar que algún día Baudelaire y Marx cruzaron sus miradas en las estadias que éste estuvo en París durante su exilio?», lo que está haciendo asimismo es remarcar dos aspectos que confluieron en el pensamiento de Benjamin casi al comienzo de sus reseñas y/o crónicas de ciudades: entre i) su interpretación de la metrópoli como capital del siglo XIX, vía Baudelaire; y ii) la anexión que hizo del análisis crítico-económico del capitalismo de Marx, vía Lacis-Brecht, en un primer momento, y Adorno, en uno segundo. Baudelaire

consideración, presente en Benjamin, del parangón entre el poeta –en tanto alegoría de la puta– y la mercancía –en tanto fetiche fantasmagórico recién nacido en la época del capitalismo industrial–; de tal modo que resulte que el poeta adquiriera la función de *una mercancía que se prostituye*. Sólo que esto se haría de un modo distinto del de Marx. Nosotros, por nuestro lado, haremos un viraje para retroceder un paso hacia atrás en la argumentación, y nuestra tirada no se tratará de desenmarañar al *flâneur* en tanto alegoría que se mercantiliza a sí misma para pulular por la metrópolis, sino de elaborar su bosquejo como figura paseante, que se pierde en el cuadriculado de la ciudad, y desacomoda luego sus fuentes de sentido para crear uno nuevo: su poesía.

Quien expresa de manera asimismo correcta la capacidad del callejeo de proveer un factor que posibilita un primer acercamiento a la labor del *flâneur* es Carol L. Bernstein: «Ésta es una manera [del poeta, de representar la ciudad no tanto en un sentido mimético, sino metafórico-alegórico] de preservar los poderes mágicos del lenguaje sin insistir en su correspondencia literal con la escena que evoca. Se responde a una multitud urbana, como lo hizo Baudelaire, no tanto describiendo la multitud en sí, como representando su ausencia».¹⁴⁰ Esta capacidad baudelaireana de re-describir el entorno de la ciudad –una vez recabada su experiencia durante el día acaso llegando a su escritorio de noche– está teñida de una dosis política no siempre reconocida en el complejo «Baudelaire» no sólo antes de la llegada del punto de vista benjaminiano, sino incluso hoy en día, remitiendo sus fuentes de inspiración casi meramente al simbolismo (por el lado formal de sus versos) o a la poesía maldita (por el lado de su contenido). Benjamin nunca se cansó, en cambio, de insertar a Baudelaire en sus múltiples facetas como habitante que tuvo vivencias en su ciudad, cuyo centro no sólo fue lo extático-cultural –como sus repetidas evocaciones de la experiencia de la embriaguez del vino–; también lo encuentra sobre todo en el nacimiento de una encrucijada político-estética en la que el escritor de poesía

fue también un crítico del surgimiento del capitalismo, sólo que lo haría de un modo distinto del de Marx.

¹⁴⁰ C. L. Bernstein, «Encrucijadas: la poética urbana de Walter Benjamin», *Entorno a Walter Benjamin*, Claudia Kerik (comp.), p. 23.

elabora intencionalmente de salida de una situación que desde entonces se perfilaba como generadora del *spleen*, del aburrimiento o de la trágica especialización/división del trabajo que llevaría al individuo a encapsularse en sus cuatros paredes sin poder salir a la calle más que para usarla como espacio de desplazamiento encausado por morde la mera necesidad de satisfacer exigencias en pos de la reproducción económica que supone la valorización del valor; a favor, pues, de la desvalorización del mundo humanamente habitable. Nuestra figura paseante nace así en el punto en que eclosionan las experiencias de vivencia de la ciudad para ser absorbidas por una instancia superestructural que Marx denominó con el rótulo de «aparato ideológico» que se alza sobre la base social, y que Benjamin ubica en la ciudad del diecinueve. Por eso resulta importante otro punto que L. Bernstein aclara acerca de los aparatos artísticos creados por Baudelaire. Para Benjamin, sostiene, éstos no transmiten *información* o *datos* acerca del mundo, sino *experiencias* o *vivencias*: la *Erlebnis* del *flâneur*.¹⁴¹ Lo cual debe de hacernos pensar que la *Erlebnis* no es solamente recolectada por la poesía a la hora de configurar el espacio abierto de la representación, sino que al mismo tiempo es la que ésta genera en el lector. Leer poesía es idéntico a experimentar –a habitar *viviendo*– el mundo, en este caso circunscrito a la ciudad.

Cierta ceguera momentánea es necesaria por parte del intérprete a la hora de re-configurar la experiencia bien sea: en i) el pensamiento escrito en prosa (Benjamin); o en ii) la poesía (Baudelaire). Cierta reducción de la conciencia a la hora de configurar la experiencia de la conciencia alegórica está sin duda ligada a la configuración de la experiencia en sí. De ahí la aserción de L. Bernstein al hablar del significado obsoleto del término en alemán *Blick*; mientras que hoy significa, dice, *mirada*, su significado obsoleto designa *rayo*, *brillo* o *relámpago*.¹⁴² Es como si el cometido de Benjamin en sus textos (inspirado sin duda en Baudelaire) fuera retener la decadencia que evanesce cual rayo heraclíteo en el momento mismo de ser evocada. Los elementos de la ciudad relampaguean o brillan y, sin embargo, su relámpago y su brillo están teñidos de una desgana y aburrimiento que los petrifican

¹⁴¹ Cfr.: *ibid.*, p. 35.

¹⁴² Cfr.: *ibid.*, pp. 35-6.

dentro del laberinto. Y así ocurre mayoritariamente, si no es que por completo, con la tarea que Benjamin se impone con Baudelaire: la de articular un palimpsesto. Ahí donde la borradura quiere evanescer para siempre, Benjamin la retoma, y se re-viste todo de los significados presuntamente desaparecidos, atenuados por la pesadez del *spleen*. El berlinés no explica al parisino; no es un exégeta del poeta; toma, mejor dicho, su figura: la exorciza para inmiscuirse torrencialmente en ella. Benjamin habita la piel de Baudelaire. En el cometido de querer coleccionar a Baudelaire, Benjamin termina habitando la piel de su objeto de estudio. El berlinés a veces sí distingue entre el poeta y el narrador mismo de sus poemas; sin embargo, no está de más aclarar que hay una constante tensión en la figuración que Benjamin se hace de Baudelaire entre poeta y habitante de la ciudad. Figurando una constelación plasmada en palimpsesto, Benjamin se pierde a sí mismo con tal de viajar a través del espacio asignado –y no del tiempo designado–, en salto de tigre, hacia un pasado, el del París decimonónico, que en realidad nunca deja de fungir para él sino como la prognosis del tiempo venidero, y que es el que le corresponde vivir. Dicho esto, es hora, por fin, de darnos un chapuzón en lo que el escritor consideró del poeta.

8.2: *In situ* (I/II). El nacimiento del *flâneur*

Walter Benjamin nunca deja de avistar en el *flâneur* a la figura de un héroe apocado, cuyo propósito en la vida es salir al encuentro del mundo de las mercancías para echar un vistazo, presuntamente despreocupado, cuando en realidad va a encontrar un comprador no sólo de su mercancía sino de él mismo. Su primer revestimiento es el de la puta, asegura. En lugar de ahondar en ello, nosotros nos centramos ahora en el punto en que Benjamin se detiene en el programa de embellecimiento de París que el barón Haussmann emprendió desde que fue nombrado prefecto en 1853, y a lo largo de dieciséis años, que tendió a ensanchar las viejas callejuelas de los barrios parisinos y sustituirlas por los nuevos bulevares rectilíneos, mucho más amplios, en los que estructuralmente prevalecía el tránsito de los coches halados por caballos en cuyas estrechas aceras se propiciaba un tipo específico de *callejeo* y *vagabundeo*. Nótese la utilización que hace Benjamin del verbo *vagar*, pues propiamente hablando, el vagabundaje aún no estaba pegado del lado de las aceras pequeñas, los

callejones y toda aquella extensión del asfalto en donde fuera dificultoso pasar. Vagar no tenía aún la tilde ligada a la delincuencia desarrollada en los callejones, sino que, al menos en esta acepción, pertenecía a quienes tenían el tiempo de exhibirse en los grandes bulevares, entre otras cosas para cotillear; razón por la cual la práctica del paseo como lo plantea Baudelaire hubiera sido no menos que imposible sin la edificación de los pasajes techados de vidrio y revestidos de mármol, en cuyo espacio el *flâneur* se sentía como en su casa. Estos lugares, destinados al esparcimiento de fumadores y/o paseantes, obtenían, anota Benjamin, a su propio cronista con el *flâneur*-poeta. «Pero al tiempo a sí mismo se provee ahí», asegura en cuanto a la confianza que sentía el *flâneur* en los pasajes, «del remedio infalible contra el aburrimiento que fácilmente prospera bajo la mirada de basilisco de una reacción tan saturada».¹⁴³

Sobre el remedio que esa mirada de basilisco que el *flâneur*-holgazán obtiene para curar el aburrimiento, el paseo entre la multitud provee la dosis más excelsa. Benjamin cita a Guys en *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire: «todo hombre que no está abrumado por una de esas penas de naturaleza demasiado positiva para no absorber todas las facultades, y que se aburre en el seno de la multitud, ¡es un necio!, ¡un necio!, ¡y yo lo desprecio!».¹⁴⁴ Esto coincide sin duda con aquella frase benjaminiana de que la *flânerie* es una actividad instituida contra el *spleen*.¹⁴⁵ La salida al encuentro con *lo otro* (tanto en su modalidad de figuras ciudadinas como de elementos arquitectónicos) es una actividad que provee de la dosis necesaria, aunque no suficiente, de antídoto para remediar, aunque sea momentáneamente, la incesante pesadumbre del *spleen*. Con ello queremos decir que la *flânerie* se asemeja más a un placebo; no se trata, pues, de *la* panacea. Si tomamos en cuenta que en la raíz en latín de *placebo* subyace una referencia a la palabra *placer*, es decir, a la posibilidad de obtener la cura mediante el agrandar que emana no de la medicina sino del agrandar que en el organismo receptor se suscita a través de la sustancia –el agrandar en cuanto *complacer*–; podemos vislumbrar análogamente que la cura contra el aburrimiento no radica tanto en un factor externo (en este caso las

¹⁴³ ChB *Ein Ly*, p. 23.

¹⁴⁴ ChB, «El pintor de la vida moderna», pos. 1529/2171.

¹⁴⁵ Cfr.: *Zentralpark*, 16.

multitudes *per se*) a la actitud receptora (no por ello pasiva) que adopta el paseante sumergido en ellas lo que modifica al estado de ánimo (*Stimmung*). Dicha *Stimmung* que prevalece en el *flâneur* durante el paseo se sitúa en las antípodas del *spleen*; lo que sucede es que este personaje lleva hasta sus últimas consecuencias la tesis del aburrimiento y la hace eclosionar al límite del paroxismo. Si la clase burguesa considera aburrido no hacer nada que *no* produzca diversión, el intelectual que deambula por las calles o por los pasajes se afilia al derrocamiento de lo aburrido mediante una actividad no del todo ajena a aquélla, y que Benjamin ensalzará en su texto *La obra de arte de la época de su reproductibilidad técnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*): la distracción o dispersión (*Zerstreuung*). A diferencia de la mera diversión, la dispersión demanda un leve roce con un determinado tipo de atención por parte del disperso o distraído que descentra en el sentido; de tal manera que distraerse se convierte en todo un arte. La parte más famosa retratada/comentada del trabajo interpretativo de Benjamin sobre la poética de Baudelaire es una en la que se ve al poeta haciendo botánica en el asfalto que sostiene al gentío multitudinario, distraídamente; y es que concentrarse en un punto fijo engendraría justamente hastío, acostumbramiento. Pero la otra parte que casi siempre permanece velada –y de la que Benjamin por supuesto también habló– es aquélla en donde el poeta se sienta en su estudio en medio de la fría noche o toma notas en algún café a media tarde después de su recorrido.¹⁴⁶ Con la pérdida de esa imagen en la que se muestra al poeta enclaustrado se suele olvidar la ingente cantidad de atención que pone el poeta, habilidad de la que se sirve no para *describir* meramente lo recién experimentado afuera en la calle (como lo hacían inocuamente las fisiologías de la época). Esta estrategia es la del alegorista, quien, a partir de la interconexión de una concatenación sucesiva de imágenes evocadas, crea un sentido que se añade análogamente a dicha sucesión, y que, sin embargo, no pierde estrecha correlación con lo evocado en tales imágenes. Lo cual, como es evidente, no podría elaborarse si no fuera porque, como telón de fondo, subyace una tamizada dosis de concentración/atención en medio de toda esa presunta inatención. La recepción del espectáculo ciudadano ante los ojos del *flâneur* se aleja así de la actitud mantenida por

¹⁴⁶ Tal como la imagen narrativa que Grave hace del pensamiento de Benjamin en *idem, op. cit.*

el curioso absorto en su visión, el *badaud* de que Benjamin habla, el papamoscas que, como se suele decir, no da una. Despiste y distracción no son, pues, elementos intercambiables.

En medio de esta situación melancólica de desgana, empero, –de la que habla Crescenciano Grave–¹⁴⁷ Benjamin cita a George Simmel para señalar el desasosiego de la ciudad, por más que sus habitantes instituyeran actividades contra el *spleen*, cuando afirma que los habitantes de las grandes ciudades empezaron a exponerse a una nueva situación: la de tener que pasar grandes períodos de tiempo en los que no podía hacerse otra cosa más que la de mirarse. Esto sucedió –y sigue sucediendo– con el enfrentamiento a la necesidad de tener que transportarse por varios minutos, e incluso horas, con la proliferación del transporte público (como en el caso de los tranvías o los ferrocarriles).¹⁴⁸ Para Simmel, esta nueva experiencia mostraba que a) *quien ve sin escuchar está mucho más inquieto* que b) *quien escucha sin ver* (lo que se comprueba desde la experiencia musical de reproducción de álbumes en la comodidad del hogar). Y es a partir del surgimiento de situaciones como ésta que las fisiologías cumplieron su papel fundamental, que era el de tranquilizar a la atareada clase burguesa después de un arduo día de administración del trabajo, pues fungieron como coadyuvantes bajo el entendido de que «limitaban la visión cuando resultaba necesario»;¹⁴⁹ servían como orejeras que ofuscaban la escucha del –como lo llaman Marx-Engels en *La ideología alemana*– «estúpido animal urbano». Y es que la cuestión que surge con esta conexión que Benjamin establece con Simmel es: ¿qué hacer ante la situación referida por éste según la cual el habitante de la ciudad se convierte en un incógnito no por ausencia, sino por exceso de presencia? Su respuesta a este problema sería que a él respondían las fisiologías con sus descripciones «simples o estrafalarias, simpáticas o severas»,¹⁵⁰ que pecaban de bonhomía; leyendo éstas, el empresario, ya tranquilo y relajado de sus obsesiones adquiridas durante el día, dice Benjamin, se iba a descansar.¹⁵¹ Lograba con ello una

¹⁴⁷ Cfr.: C. Grave, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴⁸ *ChB Ein Ly*, pp. 124-5.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵¹ Para cotejar semejantes consideraciones adormecedoras, cfr.: *Physiologie de l'industrie*, citado en *ChB Ein Ly*, p. 125.

desconexión total de la pesadumbre adquirida durante el día; logrando no dispersión, sino diversión, como el atontamiento del *badaud*.

8.3: *In situ* (II/II).

La antesala de la *flânerie* en *El hombre de la multitud*, de Poe

Mientras *caminaba* entre los fuegos del infierno, encantado con esos placeres del Ingenio que a los ángeles les parecen tormentos y locuras, recogí algunos de sus proverbios, pensando que, del mismo modo en que los refranes de una nación indican su *carácter*, así los proverbios del infierno muestran la naturaleza de la sabiduría infernal mejor que cualquier descripción de edificios o vestimentas.

«Un capricho memorable»,
El matrimonio del cielo y el infierno,
William Blake

Como acaba de quedar manifiesto, la percepción que se hizo el *flâneur* de los habitantes de la metrópoli difería radicalmente de la sensación adormecedora adquirida por la lectura de las fisiologías a la mitad de la noche. En esto Poe fue el maestro de Baudelaire. En *El hombre de la multitud*, su muy admirado *soulmate* muestra la persecución que un personaje emprende tras el avistamiento de una fisonomía que le despierta un viejo diabólico. La situación comienza con un bebedor de café que se encuentra literalmente aplastado sobre su silla detrás de la ventana de una cafetería londinense; su labor no es otra que la de examinar ociosamente la fisonomía de cuantos pasan afuera sobre la acera de la calle. Ninguna le causa tanto asombro como la del viejo mencionado, tras de lo cual el ocioso bebedor de café se incorpora, y salta tras la pista del incógnito viejo. No podía tener mejor tino Benjamin al denominar este relato como la «radiografía de un relato de detectives»: es la fisonomía del anciano viandante que se para en *todos* los lugares *sin* caminar a *ninguna* parte la que compele/seduca al examinador por toda la noche, y ello no porque cumpla con la profesión detectivesca formalmente; lo hace nada más por afición y sobre todo por un inexplicable impulso de curiosidad. Es así que quien le sigue el rastro durante toda la noche se ve impelido solamente por su curiosidad, que

nunca se da por satisfecha debido a que no hay en rigor ningún misterio más que el de la satisfacción de su curiosidad. Esa necesidad –tildada por Benjamin de asocial– de recorrer todos los lugares posibles durante la marcha, pero sin ningún motivo aparente más que el de la sed de lo otro, confecciona a cabalidad la perfecta radiografía de un relato policial, sólo que esta vez no hay crimen que rastrear ni misterio a resolver en sentido estricto. Se trata de la pura ansia insatisfecha de quien viaja por el metro hoy en día o de quien viajaba en los entonces nuevos omnibuses por enterarse de la profesión del otro, de su historia personal o de lo que le pasó en su día, o bien, como en este caso, de a dónde va. En esta radiografía policial anida el *ancestral* ímpetu por el asombro ante la totalidad; *ahora*, no obstante, el asombro proviene de unos caracteres que nos hablan no sólo de la época que le tocó vivir a Baudelaire o a Poe, sino del nacimiento de una que sería por extensión la nuestra, dado que –siguiendo en esto a Michelet– toda época de la historia habla asimismo de la que sigue.

Viene a cuento decir que, frente a esta ansia producida por el silencio incómodo de la *presencia-ausente* en que Simmel repara –cuya labor de las fisiologías consistía en calmar con caracterizaciones facilonas– el *flâneur* de inspiración baudelaireano-poeana que evoca Benjamin, y el que él mismo pretendió ser, *no* se contenta con su simpleza descriptiva. Sino que, del mismo modo que Henri Daumier nunca dejó por completo de lado la sátira de sus caricaturas –a pesar de verse obligado a tender al costumbrismo durante la censura de las Leyes de Septiembre–, Baudelaire se aleja desde el principio de esta literatura pícaro, estafalaria, pero inocua. De inspiración seguramente poeana, el *flâneur* del complejo «Baudelaire» se entrega a la insatisfacción de sus curiosidades; se entrega a la persecución de viejitas maltrechas o jorobados que se repiten hasta el cansancio bajo el cielo amarillo iluminado así acaso por la experiencia opiácea del recolector de experiencias. Junto con el perseguidor de Poe, Baudelaire se entrega a la inquietud, al desasosiego, y sin embargo no se acongoja; se entrega extáticamente al incógnito de una insistente presencia ausente. La satisfacción que encuentra nuestro *flâneur* ante la situación mentada de ansiedad producida por lo incógnito de sus cohabitantes no la satisface con esa literatura facilona que, como indicamos, se

repliega ante la censura (recuérdese cuando hablamos de la metafísica del provocador de la que se congratula Baudelaire en cartas a su madre). Y es que el *flâneur*, que «se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués en sus cuatro paredes»,¹⁵² usa como mesa de trabajo y bibliotecas, respectivamente, las mesas de algún café y los puestos de periódicos. Ante la curiosidad que le despiertan los transeúntes, el artista toma el lugar del perseguidor de Poe, y evita transfigurar su fuente de inspiración en material de tranquilidad que adormece: lo convierte, en su lugar, en productos poéticos que cimbran a quien lee el poema, en artefactos del *shock*, dicho según el regusto benjaminiano. No está de más recordar la anécdota de cuando se le cuestiona a Baudelaire por su predilección por seguir a viejecillas, y como él responde que no se trata de una cuestión sexual, sino poética. Ésta era su propia táctica para traspasar el velo intermitente, aunque imperceptible, de «la fantasmagoría de la vida parisina» de que habla Benjamin.¹⁵³

Recordemos que más atrás hablamos de lo ineficaces que fueron las fisiologías cuando intentaron desvelar el carácter de los habitantes de la metrópolis, y cómo Benjamin antepone a este «espíritu del carácter» lo que podría llamarse un «espíritu del interés». «Si esto pudiese hacerse», anota Benjamin para negar que se pueda conocer con provecho a las personas mediante el conocimiento de su carácter, «la vida en la metrópoli no sería tan inquietante ni de lejos como quizá parecía a las personas».¹⁵⁴ El *ansia* que despertaba la experiencia de la visión privada del elemento de la escucha de que habla Simmel o el *ímpetu* irrefrenable por perseguir a un viejo durante toda la noche que describe Poe, no brotarían en esos instantes por demás incómodos –pero que denotan una inquietud generalizada en la vivencia de la metrópoli– ni tendría ningún sentido la pregunta retórica que Benjamin extrae de los *Diarios íntimos* de Baudelaire: «**¡Qué son los peligros del bosque y del campo!**», se pregunta retóricamente el poeta en sus «Cohetes», «**comparados a los choques y conflictos diarios de la civilización! Aun cuando el hombre atrape a su víctima en el bulevar o traspase a su presa en los bosques ignotos, ¿no sigue siendo el hombre, aquí y allí, el más perfecto de los**

¹⁵² *ChB Ein Ly*, p. 124.

¹⁵³ *Cfr.: ibid.*, p. 124.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 127.

animales de rapiña?»¹⁵⁵ Con esta consigna, Benjamin ve –vía el poeta parisino– en la fisonomía propia de las fisiologías la dosis necesaria de sedante ante el impulso de supervivencia que impera en la ciudad. Pero si yo necesito resguardarme de aquellos con quienes compito, no importa del todo que descubra su *carácter* mediante su aspecto o sus rasgos exteriores. Por eso el perseguidor de Poe no se detiene al ver que su viejo incógnito tiene un *carácter* infatigable –eso no lo explicita el escritor estadounidense a lo largo del cuento, pero es manifiesto a partir de nuestra consideración–; sino que todo radica (y en esto insiste Benjamin) en desentrañar sus *intereses* bien sea económicos, de clase o políticos. Ésa es la razón por la que nunca se satisface la curiosidad del persecutor: *porque nunca puede desentrañar verdaderamente qué interés se esconde detrás de semejante impulso incansable*. Y de lo único que está seguro es, afirma maravillosamente Poe, de que «es el hombre de la multitud», declaración tautológica que sirve, sin embargo, de corolario a toda nuestra argumentación. Por la parte de Baudelaire, no se refiere gratuitamente a quienes transitan por el bulevar como «animales de rapiña». En realidad, en sus «Cohetes» está hablando a su modo de ese impulso que preocupó a Spinoza casi dos siglos antes: el *conatus*. «Cada cosa se esfuerza,» dice el autor de la *Ethica* en líneas que se convertirían en el canon de buena parte de la filosofía especulativa desde Fichte hasta Nietzsche, «cuanto está en ella, por preservar en su ser».¹⁵⁶ Este esfuerzo que Spinoza adjudicó a toda entidad, está además inserto en una dureza temporal ilimitada que corresponde a la totalidad de la esencia de la cosa; lo cual significa que en la constitución actual de la cosa anida esta inquietud que, para decirlo pronto, es el *apetito* que funcionaría como base fundamental de la dialéctica de la conciencia enfrentada a otra conciencia central en el sistema de Hegel. Vale la pena traer a cuento lo anterior porque en Baudelaire lo inquietante es que ese apetito de *autopreservación* no brota de un *statu quo* de la civilización apacible, pues recordemos que es el del París del Segundo Imperio, resultante de la revolución fallida del 48 del diecinueve, y en el que gobernó la censura de las expresiones satíricas de la sociedad en el arte, sino de un estadio generalizado en donde la

¹⁵⁵ ChB, *Diarios íntimos*, XXI [negritas agregadas].

¹⁵⁶ *Ethica*, III, prop. VI.

competencia no era leal ni mucho menos de apoyo mutuo, sino, mejor dicho, de especulación, usura y dominio del hombre por el hombre.

§9.

UNA INTERRUPCIÓN ESPASMÓDICA DE LA SOLEDAD: LA *FLÂNERIE*

WALTER BENJAMIN NO SE COMPORTA MORALISTA AL HABLAR DE LA SITUACIÓN EN QUE SE ENCONTRABAN LAS PERSONAS EN LA METRÓPOLIS. Previo a cualquier regusto reivindicativo, lo que le atañe primero es la posibilidad que se abre en la modernidad realmente existente; y ello no porque su desilusión lo encierre como a Blanqui en su Fort de Taureau, relegado a visualizar la derrota en la Comuna como la prueba de la repetición infame de la circularidad de un tiempo que, aunque sagrado, no cesa de ser siniestro. Su preocupación por esa infamia –consistente en desgarrar ese círculo sagrado con experiencias profanas– coincide, en el caso a cuento, con la baudelaireana, sobre lo incauto que hay que ser para centrarse en el carácter de las personas para creer conocerlas de verdad.¹⁵⁷ La centralidad de esta mala percepción se encuentra en lo siguiente:

Cuanto más desasosegante se vuelve la gran ciudad, tanto más conocimiento de las gentes, según se pensaba, hacía falta para operar en ella. **En verdad que la lucha agudizada por conseguir la supervivencia lleva al individuo sobre todo a proclamar imperiosamente sus necesidades e intereses. El buen conocimiento de estos últimos cuando se trata de evaluar el comportarse de alguna persona, con frecuencia será mucho más útil que el de su carácter.**¹⁵⁸

El que sea menester referirse a estas necesidades e intereses del individuo surgidos imperiosamente de la lucha por la supervivencia implica, para Benjamin, que la táctica de defensa que haría falta, por el contrario, consistirá en darse cuenta de que quien se jacta de ostentar ese don –de poder «visualizar» los *intereses* por sobre el *carácter*– es el *flâneur* o al menos del que habla Benjamin. Este personaje se jacta de ser maestro, dicho sea de paso, del desgarramiento de la fantasmagoría de la metrópoli.¹⁵⁹ Y es en este punto que entre el *flâneur* y Baudelaire a veces se

¹⁵⁷ Y es que Benjamin-Baudelaire no exageran al tildar de incauto ese procedimiento; semejante punto de vista pseudocientífico –que Hegel se encargó de despedazar– no es por menos que irrisorio al clasificar los tipos de mano y creer poder detectar la correspondiente a la mano filosófica o a la artística.

¹⁵⁸ *ChB Ein Ly*, p. 127 [cursivas/negritas agregadas].

¹⁵⁹ Hablar sobre el ídolo del mercado de Bacon, una fantasmagoría más, conlleva el corregir la postura según la cual el *flâneur* ostenta desgarrar la fantasmagoría que se multiplica por las calles de París; cuando en verdad lo que ocurre es que éste se encuentra encenagado en sus pantanosas aguas. Cuando

interpone, no obstante, una línea difusa que los separa, pues a diferencia de aquél, éste no confía para nada en la posibilidad de desentrañar los motivos más profundos de las personas; si se decía incapaz de mantener cualquier tipo de *convicción* (*vid. supra.*, 4.1) se interesaba menos en conocer la del resto. Odiaba en *Mi corazón al desnudo* el tener convicciones; se halla en ese texto, recordémoslo, la proclama de cierta cobardía o molicie entre quienes dicen mantener convicciones, quienes, por añadidura son para él las «gentes honradas» (*vid. supra.*, 4.1). Benjamin atribuye esta inmunidad de Baudelaire ante la creencia en el conocimiento cabal de las personas debido a su creencia en el pecado original.¹⁶⁰ Como respuesta ante esta inviabilidad, Benjamin localiza en Baudelaire un mecanismo estético puesto en marcha en el que los aspectos amenazadores e inquietantes de la vida urbana *no* quedaban relegados, como en las fisiologías, sino que *se adoptaban como correlativos a la experiencia misma de la ciudad*: éste incluía, por supuesto, a su poesía, su tarea como crítico, y su ensayística, en las que la «determinación de cada tipo [o personaje, figura] le[s] importa bien poco, persiguiendo funciones que son propias de la masa sumida en la metrópoli».¹⁶¹

9.1: Desenlace.

A una transeúnte, de Baudelaire, y el amor a última vista

El procedimiento anterior queda manifiesto en el análisis que Benjamin emprende del famosísimo poema *À une passante*, de Baudelaire. Valga decir que el soneto no representa a la multitud como el asilo del criminal que se escapa de incógnito en ella; aparece más bien como el escenario en el que el amor se le escapa a Baudelaire. Se trata, asevera Benjamin, de la función que la multitud funge como trasfondo que ve surgir representada una figura para proveérsela al erótico de entre las pantanosas aguas de la multitud:

Claro que el soneto *À une passante* no representa a la multitud en tanto que el asilo del criminal, sino más bien como el del amor que se le escapa al poeta. Podría pues decirse que se trata de la función de la

cree que logra traspasar la pantalla irreal de la fantasmagoría, no se encuentra sino atollado detrás (o delante, como se quiera ver) de ella.

¹⁶⁰ *Cfr.: ChB Ein Ly*, p. 127.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 128.

multitud no en la existencia del burgués, sino en la del erótico. A primera vista, esta función parece negativa, pero en verdad no lo es. **La aparición que le fascina, lejos de sustraérsele al erótico en la multitud, tan sólo ésta se la proporciona. Y es que el arrobamiento del habitante de la ciudad es un amor no tanto a primera como a última vista.** El «*jamais*» [nunca] constituye el punto culminante del encuentro, en el cual la pasión, supuestamente frustrada, no hace sino brotar como una llama del poeta. Él se abrasa en ella, pero de ella aquí no se alza ave fénix. | El renacer del primer terceto abre una perspectiva del suceso que, a la luz de la estrofa precedente, parece seriamente problemática. | **Lo que contrae al cuerpo espasmódicamente no es la perplejidad de aquel del que una imagen toma de repente posesión en todos los repliegues de su esencia; tiene más bien mucho más del shock con que un deseo fuerte e imperioso sobrecoge de pronto al solitario.** El añadido «*comme un extravagant*» [como un loco] expresa casi esto; el acento que pone el poeta sobre el hecho de que la fulgurante mujer está de luto no trata de ocultarlo. Hay en verdad una profunda brecha entre los dos cuartetos, que exponen simplemente lo ocurrido, y los tercetos que lo transfiguran. [...] **Su figura interior viene expresada reconociendo en ellos el amor que la gran ciudad estigmatiza.**¹⁶²

Citemos, antes de seguir, el poema *in extenso*:

Aullaba en torno mío la calle. Alta, delgada,
de riguroso luto y dolor soberano,
una mujer pasó, con mano fastuosa
levantando el festón y el dobladillo al vuelo;

ágil y tan noble, con su pierna de estatua.
Yo bebía, crispado como un loco, en sus ojos,
cielo lívido donde el huracán germina,
la dulzura que hechiza y el placer que da muerte.

¡Un relámpago!... ¡Luego la noche! —Fugitiva
Beldad cuya mirada renacer me hizo al punto,
¿sólo en la eternidad podré verte de nuevo?

¡En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso *nunca*!
Pues no sé a dónde huyes, ni sabes dónde voy,
¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Sí, tú, que lo supiste!¹⁶³

¹⁶² *Ibid.*, p. 134 [cursivas/negritas propias].

¹⁶³ Traducción de Luis Martínez Merlo de:

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

Hay que contextualizar, primero, el hecho de que previo a este extenso pasaje, Benjamin cita un largo extracto de un cuento de Poe en el que, según él, aparece el criminal perdido, cuyo escenario propicio de camuflaje, su asilo, es la multitud. Lejos de ahondar en los detalles que implican estas consideraciones para Poe –sobre lo dificultoso que se tornará para el detective encontrar al criminal entre cientos de miles de personas–, lo utiliza de preámbulo para hablar de cómo este problema, «transformado, se encuentra a la base de uno de los poemas más famosos de *Les fleurs du mal*».¹⁶⁴ Y el meollo de su análisis se encuentra en que al erótico se le escapa el amor. Pero no es que se le esfume *en* la multitud –como si la mujer que pasa perdiera sus pasos cual criminal dentro de ella–, sino que es ésta, la multitud, la que le provee al erótico de esa *aparición que le fascina*. Ese arrobo de erotismo que asalta al parisino lo desarropa de su atavío de poeta-creador –porque en el espacio de la ciudad en que surge la aparición se ve imposibilitado a tomar esa distancia creativa, por mínima que sea, necesaria en todo acto poiético– y lo releva a la posición de erótico que se ve presa de esa aparición fascinante cuya fastuosa «estatua de piedra» no pierde de vista, y de cuya mirada, aclara Benjamin en nota a pie de página, «Baudelaire no deja duda alguna de cómo *él* sí miró profundamente a los ojos de la transeúnte».¹⁶⁵ En un movimiento elíptico, el soneto cierra con lo que va quedando manifiesto a lo largo de sus versos, pero que el erótico se niega quizás a aceptar: que acaso su encuentro erótico no es posible *nunca (jamais)*, pues ninguno de los sabe de dónde viene ni a dónde va. A diferencia del perseguidor de *El hombre de la multitud* de Poe –que se ve arrastrado por una fisonomía diabólica– al erótico de

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son 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,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 133

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 134.

Baudelaire le atraviesa espasmódicamente un deseo *fuerte e imperioso* que lo sobrecoge. No es pues una fisonomía que se despierta desde los infiernos de la multitud lo que obliga al narrador embriagado a reincorporarse y seguir su rastro; se trata más bien del erótico asaltado por *su* deseo lo que lo obliga a inquirir si su encuentro es acaso posible. Su perspectiva de la forma de aparición fisiognómica importa menos que la potencia imperiosa de *su* deseo; el *leitmotiv* del *shock* que sobrecoge al erótico anida más en su deseo que en la forma exterior de aparición de una fisonomía. Y esto no porque al erótico le sea indiferente –recordemos que la estrategia baudelaireana para poder evadir el peligro al callejear por la ciudad *no* radicaba en el conocimiento del carácter de las personas basado en su aspecto exterior–; es más acertado localizar el origen de la conmoción espasmódica en la potencia del deseo presa de una fisonomía, y no la aparición fisiognómica misma la que lo mantiene fascinado. A final de cuentas, es el erótico el que recoge la experiencia-vivencia (*Erlebnis*), y una vez que ha dejado de serlo es que puede transfigurar dicha experiencia; tampoco es que la mujer de soberano luto que pasa sea llanamente el momento-cause del elemento depositario del erotismo; el movimiento corresponde más propiamente a un escenario constelar en el que el deseo erótico es la verdadera incógnita: ni el erótico ni la mujer son verdaderamente quienes detentan el protagonismo.

En realidad, la parte final del fragmento de Benjamin da luz sobre su preocupación de fondo: la demanda de la estigmatización, la contención de los deseos que el habitante de la ciudad tiene que ejecutar sobre sí para poder llevar una «mejor» convivencia. Es Eros encarcelado; su encarcelador se llama Pudor, y no ha cesado de oprimirlo, de estigmatizarlo con su marca pudorosa, y así también a quien decide convertirse bohemianamente en dueño de su propio erotismo. El sistema en su conjunto enseña a reprimir nuestra parte erótica; y el de Benjamin-Baudelaire es un grito de hartazgo ante semejante situación. Ninguno de los dos, empero, se comporta moralista al respecto; más bien se dan licencia de dejarse seducir por el *shock* que causa la torrencial vivencia en la ciudad. Éste es de alguna manera ese signo que muestra la imposibilidad de que se consume el amor, el cual –es una constante en el mundo interpretativo benjaminiano– es un *amor no tanto a primera como a última*

vista. Baste decir, para finalizar, que cuando Benjamin habla de cómo la multitud funciona como asilo del amor a última vista del erótico, y *no* el del burgués, se refiere a lo que para él es el nacimiento del interior del habitante burgués, dentro del cual se embute a su propietario. Este proceso lo localiza con la proliferación de los estuches que se elaboraron para las distintas mercancías, y que en última instancia terminaron encapsulando al habitante. Este ímpetu por guardar los rastros (o las huellas) de sus pertenencias o accesorios en todo tipo de estuches, tiene contenida en el fondo la voluntad del individuo por preservar su existencia a través del tiempo, al punto de sacrificar su relación con la colectividad, y quedar encapsulado (como el molusco de que habla Baudelaire en «Las multitudes», de *El Spleen de París*), en un proceso de ensimismamiento que hubiera envidiado concebir cualquier tipo de monadología: «la casa», dice Benjamin, «se le convierte en una especie de cápsula. De hecho, la concibe como funda del hombre y así lo embute en ella junto con sus distintas pertenencias».¹⁶⁶ Se comienza pues un proceso de privatización e interrupción de la intercomunicación no sólo del erotismo entre los habitantes, sino también de sus temas familiares, de sus gustos o preferencias e incluso de su fervor religioso frente a esta situación de rompimiento de los lazos que lo religan. *Quizás en la poesía de Baudelaire no se halle la indicación de la salida definitiva ante la catástrofe permanente –esa que tan sólo el personaje del cuadro de Paul Klee que Benjamin conservó en su maleta suicida podía atestiguar–, pero sí al menos una forma poéticamente creativa de regodearse en las vivencias mismas que siguen teniendo lugar no en un sitio potencialmente advenidero, sino en el huerto de flores enfermizas que nos representa: ese sitio en que seguimos desplazándonos, desacomodándonos, desarticulándonos, y, en fin, callejeando.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 135. Benjamin parece estar completando dicho poema en prosa con el tema del molusco de *Las multitudes* de los que pequeños poemas en prosa de Baudelaire en el aspecto de poner de relieve la pereza de quien no se atreve a darse un chapuzón en las aguas de la multitud.

CONCLUSIÓN.

Iluminaciones profanas, profanar las iluminaciones

La base del dandismo, la bohemia y la *flânerie* –preocuparse por el presente como premisa incuestionable– no difiere en lo fundamental de la idea de la *débil* fuerza mesiánica (*schwache messianische Kraft*) de la que habla Walter Benjamin en su testamento, las Tesis *Sobre el concepto de Historia*. Esa fuerza no descansa en lo que está *por-venir*; es una dureza temporal actualizada en el día de hoy, en la que no cabe hablar de un futuro, pues: «Una de las peculiaridades más notables propias del temple humano [...] junto a tanto egoísmo en lo individual, es la general falta de envidia de todo presente respecto a su futuro».¹⁶⁷ Esta cita, proveniente de Lotze, y que es citada en las mencionadas Tesis, nos remite a la *débil* fuerza mesiánica que nos corresponde a las generaciones presentes respecto de las pasadas. «En otras palabras», resume Benjamin, **«en la idea de felicidad resuena inevitablemente la de redención»**.¹⁶⁸ Y aunque, inevitablemente, en los momentos en que destella el peligro, los habitantes del ahora, del presente, miren retrospectivamente hacia el pasado, y den saltos de tigre a lo sido, ello no le resta mérito a la tesis del dandismo, la bohemia y/o la *flânerie* de que lo realmente importante se localiza en el día de hoy. Rigurosamente hablando, en la idea de una vida feliz está en germen la idea de la redención del pasado, o, dicho de otro modo: el pasado solamente puede redimirse desde el presente porque no hay una diferencia cualitativa entre pasado y presente, pues de lo contrario no podríamos saltar como tigres en los momentos de peligro. Es como si el pasado y el presente estuvieran conectados en una banda de Moebius según la cual en el momento en que el pasado pretende coincidir exactamente con el presente, éste se desdoblara eventual y paradójicamente en un sentido que se sitúa en la cara opuesta de aquél. De manera que en todo momento en que pasado y presente intenten coincidir, siempre acontecerá esta pequeña difracción en la dirección que permitirá que el presente pueda seguirse desdoblando y apunte, ahora sí, hacia el futuro. Esto es lo que de alguna manera sucede en el Fragmento teológico-político (*Theologisch-politische*

¹⁶⁷ Citado en *Über den Begriff*, II.

¹⁶⁸ *Idem* [negritas agregadas].

Fragment) de Benjamin, en el que el hecho de que el Reino de Dios (la idea de lo mesiánico) no pueda erigirse sobre el orden de lo profano (el cual, por cierto, reivindica todo materialismo histórico), no implica que después de un largo trecho ambas intensidades no puedan coincidir, como dos líneas paralelas dentro de geometrías no euclidianas. La idea de lo mesiánico y la de lo profano coinciden asintóticamente en la proximidad de un futuro redimido cuya llegada definitiva se estría incesantemente: es un tiempo imposible de vivirse plenamente. Estamos condenados de alguna manera a fracasar en nuestra redención definitiva.

Aproximadamente lo mismo sucede con la idea de la inutilidad que el dandismo ostenta en todo (no) acto. De la misma manera en que mesianismo y materialismo histórico coinciden en instantes de peligro –y después de haber recorrido un largo trecho–, *llevar a cabo una vida inútil debería de poder implicar a la larga la posibilidad de erigir un reino de utilidad para la vida*. La inutilidad del dandismo no se traduce, pues, inmediatamente en futilidad. O, en otras palabras: la inutilidad como modo de vida puede llegar a ser terriblemente útil como actitud vital, pues despreocuparse de la utilidad que nuestro hacer en el mundo pueda dejar (y de nuestro futuro) es sumamente tranquilizador. Esto lo sabía Séneca desde hace siglos: «Es propio de una mente serena y tranquila hacer un recorrido por todas las parcelas de su vida; los espíritus de los demasiado ocupados, como si estuvieran sometidos a un yugo, no pueden girarse y mirar hacia atrás».¹⁶⁹ Como modalidades de vida estoica que son, el dandismo o la bohemia proponen dejar de actuar para desembarazarse de las preocupaciones del advenir. Se trata de vivir la pura presencia a sí (la misma que tanto detestaba Derrida), pero sin olvidar el pasado, mirando siempre hacia él. Detrás de toda esta argumentación estamos hablando de alguna u otra manera también de la *iluminación profana* de la que Benjamin trata breve, pero ilustrativamente en su texto sobre el surrealismo: «Leer, pensar, esperar, pasear, son formas de iluminación al igual que consumir opio, soñar o embriagarse. Y son formas más profanas. **Por no hablar de la más terrible de las drogas (nosotros mismos) que tomamos en soledad**».¹⁷⁰ En esta cita podemos apreciar que

¹⁶⁹ L. A. Séneca, «Los demasiado ocupados» (*Sobre la brevedad de la vida*), en *Contra el trabajo*, p. 14.

¹⁷⁰ *Der Surr*, p. 50 [negritas agregadas].

Benjamin (al igual que Derrida) detesta el tratar a la individualidad aisladamente. El individuo en soledad (el sí mismo) es una droga terrible porque es radicalmente autorreferencial; la droga del sí mismo sólo puede tomarse en soledad; no acepta compañeros de experiencia; sólo se tiene la oportunidad de ingerirla entre el tedio que despiertan las grandes ciudades: no hay puntos de referencialidad que no sean los propios. Y si bien Benjamin no habla más de lo terrible (de la droga) de la mismidad, al ser una iluminación profana, después de ingerida, comienza un proceso de iluminación de sí. Por eso el poeta sale a la calle y se convierte en *flâneur*; porque no aguanta más llevarse a cuevas a sí mismo. (Es el paso que el Zaratustra nietzscheano hace del León al Niño). Esto no difiere en mucho de la actitud del dandismo o la bohemia de comportarse inútilmente, pues al igual que las drogas empiezan a hacer efecto paulatinamente, la inutilidad del dandi o el bohemio, asimismo, comenzará a dar frutos después de un rato de haberla adoptado como *modus vivendi*. Una vez más, la filosofía como *consolatio*... sólo que ahora transportada a la metrópolis moderna. En lo que resta de este tramo final del escrito, haremos un breve repaso de la idea de la iluminación profana tal como la entiende Benjamin en su texto sobre el surrealismo, intentando ponderar en qué medida las estéticas de la existencia que estudiamos aquí (bohemia, dandismo, y *flânerie*) no son sino formas en que la existencia misma profana la iluminación de las mismas.

El París de los surrealistas es como un «pequeño universo», que es como decir que en el grande, en el cosmos, las cosas no tienen una apariencia distinta.

Walter Benjamin, *El surrealismo*

Es curioso el parangón que Benjamin hace al comienzo de su texto sobre el surrealismo respecto de que, en su momento, un grupúsculo de intelectuales consideró a esta corriente intelectual como un «riachuelo [que] nunca llegará a mover turbinas».¹⁷¹ Y eso no resulta por menos que desconcertante si lo comparamos con nuestras figuras sujetas a estudio. En todas ellas encontramos, recordémoslo,

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

resistencias minúsculas (dicho con el regusto de Esther Cohen, estudiosa notable de Benjamin en castellano). Resisten, todas, desde pequeñas trincheras que se edifican a partir de saltos minúsculos al vacío, y que, por la *Stimmung* que inauguran, constituyen casos en los que se niega el modo de producción capitalista de manera no eminente, sino modesta; son salidas de escape que se nutren de esa *débil* fuerza mesiánica (*schwache messianische Kraft*) de que hablábamos al inicio. No siguen, pues, las proclamas de la gran revolución redentora. Estas resistencias minúsculas lo son por el hecho de que, desde la cotidianidad misma, entreabren momentos de clausura anticapitalista. Son, si acaso, prototipos que iluminan la cotidianidad desde la profanación del círculo sagrado de la religión igualitarista que es la modernidad capitalista. Estos tipos de resistencia, al igual que el surrealismo, prestan las fuerzas de la embriaguez a la causa revolucionaria: la bohemia de los conspiradores blanquistas, haciendo estallar bombas incendiarias, no contravenía la totalidad del sistema de opresión y servidumbre que le tocó vivir; defendía vehemente su derecho de rebelión como sagrado desde la edificación de «castillos en el aire». Hay que recordar que a Baudelaire lo que le atrajo tanto, en una retrospectiva que hizo en sus *Diarios íntimos* de su propia experiencia como paseante entre las barricadas de la revolución de 1848 es que cada quien construía castillos en el aire. No pudieron redimir completamente, los participantes de las barricadas del 48 decimonónico, la situación que les tocó vivir, pero sí que elaboraban puntos de fuga hacia un mundo que trascendió a ratos, momentáneamente, el círculo de reproducción de la valorización del valor. Detrás de una barricada no anidaba en sí el desciframiento de un mundo enteramente nuevo, sino un camino posible que seguir en tanto el caos se apoderaba del orden de la totalidad. Bolívar Echeverría acierta por completo al encontrar en la improvisación del encuentro erótico una salida provisional ante la catástrofe permanente. Y justo lo que ofrece, por poner otro caso de nuestro estudio, el dandismo es, con sus desplantes, con su correctísima incorrección política (bello oxímoron) es un desfondamiento del amoldamiento a que nos sujetan constantemente los dictados del aburrimiento que despiertan las grandes ciudades. Su conducta induce un *shock* directo ante las costumbres de la buena moral. Aristocrático de nacimiento, el dandismo contravendrá también, a su modo, la religión igualitarista del capital. Sólo que esta aristocracia fundada por el dandi no

será de tipo predominantemente política, sino sobre todo estética. El dandi no se reduce a ser un dictador de la moda, aunque en una de sus modalidades así le pase; se trata, más bien, de un decisionista de las costumbres. Dicta de un modo sutil no lo que está bien ni lo que está mal –él se encuentra más allá de las polaridades binarias–; dicta una nueva forma de vivenciar –en el sentido alemán de *Erlebnis*– el mundo desde el desciframiento de salidas contrapuestas al sopor que generan las grandes ciudades. No es, pues, un moralista. Es una antimoralista, en el mejor sentido del término, tal y como Nietzsche, un dandi no declarado, lo entendía. Y no menos participa de este frente del *shock* el *flâneur*: con sus diversas rutas trazadas a pie, contraviene las demandas del capital, que dictan la transportación de humanos reducidos a recursos humanos, desalmados, sin ethos, esculpido por su propio andar. El problema posiblemente es que, de nuevo, estos senderos trazados por los caminos no trillados del *flâneur* no ofrecen la redención definitiva. Son caminos que dislocan los caminos trillados del desplazamiento intraurbano del capital financiero.

En lo que coinciden todas estas formas de estética de la existencia, como dijimos, es en que no redimen al todo social. Se trata, tal vez, de un grupo iniciático, un conventículo si acaso, que demanda del sujeto individual cierto esfuerzo, digámoslo así, del concepto. Entre el entusiasmo romántico y el arduo trabajo recatado de la moral protestante, estas posibles salidas ofrecen un tercer sitio que burla sistemáticamente las polaridades; cada una, a su manera, las deconstruye, y ofrece la perspectiva del infinito, de un infinito que se reduce, monadológicamente, al instante de lo minúsculo. Son iluminaciones que profanan lo sagrado si por «sagrado» entendemos la actitud que prepondera la valorización del valor; este tipo de estéticas de la existencia propugnan en lo fundamental por enarbolar la valorización del mundo humano por sobre la valorización del mundo de las mercancías.

Pues bien, en tanto conocedor de origen alemán, Benjamin se considera alejado del caudal que ofrece la corriente intelectual del surrealismo, por cuanto, obviamente, es de origen francés. Y, entre otras cosas, lo que para él importa, sobre todo, es que

el surrealismo es parte de la crisis «del concepto humanista de libertad».¹⁷² Es entonces que encontramos justificadas nuestras sospechas en relación con la dinámica instaurada por las estéticas de la existencia que estudiamos, pues en cada caso anida la crisis del concepto humanista de libertad. Este concepto empuja «la “vida poética” hasta los límites de lo posible».¹⁷³ Y, ¿qué extralimitación de lo poético no hay en la vida bohemio-dandista de Baudelaire? En ella no se vivía la poesía como una enumeración de elementos de composición poética, sino como un artefacto del *shock* que cimbra a quien lo lee. De hecho, en el surrealismo anida esta tensión que Benjamin reconoce entre la eclosión de la sociedad secreta hacia la lucha por el poder político y la permanencia en mera manifestación pública, derroche de energía.

Dejando de lado el momento de cómo «el sueño afloja la individualidad como si de un diente ulcerado se tratara»,¹⁷⁴ lo importante para Benjamin a los efectos del surrealismo es lo siguiente: «Quien entienda que los escritos de este movimiento no tratan de literatura, sino de otra cosa –serán manifestaciones, consignas, documentos, “bluffs”, incluso falsificaciones, si se quiere, pero no literatura– **entenderá también que esos escritos refieren experiencias, no teorías y mucho menos fantasmas**».¹⁷⁵ Lo cual no podría ser menos sorprendente si tenemos en cuenta que para el año de publicación de *Der Surrealismus*, el pensamiento de Benjamin ya había sufrido su conversión al marxismo –entendiendo por este proceso que la inclusión es del marxismo *en* el pensamiento benjaminiano y no viceversa–; el punto es que ya no se consideraba a sí mismo como un filósofo más del lenguaje, sino que pretendía ser el mejor crítico literario alemán. Y si por esto avistamos que esta crítica estaba teñida de un profundo compromiso social y no meramente literario, damos en el clavo del asunto. Por ello es que el berlinés no considera al surrealismo como una corriente literaria más, sino como una expresión de manifestaba *experiencias* en un sentido radical. Se trata de la *Erlebnis* del *flâneur*.

¹⁷² *Ibid.*, p. 32.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁵ *Idem* [negritas agregadas].

Sin embargo, el éxtasis que entreabre para Benjamin el surrealismo en la experiencia cotidiana no se trata de uno en sentido religioso; se trata más precisamente de la disolución del éxtasis religioso, pero no para relegarlo al olvido absoluto, sino para llevarlo al límite de su propia experiencia. La forma en la que Benjamin disloca esta idea de iluminación divina que el surrealismo tiene que superar (*aufheben*) no radica tanto en relegarse meramente a la «fronda anarquista» de la que él mismo habla. Todo radica en que la iluminación divina que el éxtasis religioso comporta debe darse por vencida; en esto tiene que ver, pues, un proceso de secularización en sentido radical. De ahí que el berlinés propugne por la idea de iluminación profana, «en una inspiración materialista, antropológica, para la que el hachís, el opio u otras drogas sólo tendrían una función propedéutica».¹⁷⁶ Si por iluminación divina entendemos aquella experiencia extática en que lo divino se manifiesta de modo eminente en el individuo, por *iluminación profana* no podemos sino entender aquella experiencia extática, de corte antropológico-materialista, no en que lo divino está ausente, sino en que éste se expresa profanamente. Acaso pueda tratarse de una experiencia demoniaca entendiendo por ésta el tipo de experiencia en que lo divino deja lo incondicional para devenir condicionado. No es sino el espíritu absoluto tornándose en finitud radical. Más aún, lo que hay que tener presente es que el tipo de iluminación profana de que habla Benjamin es de corte antropológico-materialista porque lo divino hace acto de presencia en la cotidianidad de lo humano. Así como no se puede alabar a una abstracción, lo divino ha menester salirle al paso a lo humano en lo cotidiano mismo. La iluminación profana es tal no porque elimine a lo divino de la ecuación, sino porque hace que esto eclosiona al límite del paroxismo. Aunque no lo diga Benjamin de forma explícita, la idea de lo divino que opera aquí es una en que su ocaso implica su transformación de fondo. Ahora lo divino no está recluso solamente en los templos o en las experiencias extáticas de los monjes, sino que ha salido a la calle, a las tabernas de los vinateros, a los arrabales, al mundo de la moda, a los escaparates de la alta costura, a los caminos sinuosos del callejeo o, en fin, a todas esas experiencias a que se les había negado el acceso a lo divino. Y si por iluminación divina entendemos, en

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

fin, aquella experiencia extática que disloca la experiencia cotidiana de la individualidad, aquellos momentos de excepción parentética, entonces la iluminación profana queda reservada a los momentos en que desde la cotidianidad misma ésta eclosiona.

Citemos a continuación de primera mano un pasaje de *Der Surrealismus* en que resulta patente la impresión que Benjamin recibe de la iluminación profana tal y como él la entiende:

(En Moscú me alojé en un hotel cuyas habitaciones estaban casi todas ocupadas por lamas tibetanos llegados a la ciudad para un congreso de iglesias budistas. Me llamó la atención la cantidad de puertas constantemente entornadas en los pasillos. Lo que al comienzo me parecía fruto de la casualidad acabó resultándome misterioso e inquietante. Me explicaron entonces que en esas habitaciones se alojaban los miembros de una secta que habían prometido no habitar nunca espacios cerrados). El *shock* que experimenté es parecido al que debe percibir el lector de *Nadja*. **Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*.**¹⁷⁷

Nos parece que aquí se encuentra en palabras de Benjamin la característica esencial de la vivencia que despiertan las experiencias de que hablamos. El *shock* en que se ve embestido Benjamin al notar la falta de discreción de los lamas tibetanos proviene de notar que, con una praxis silenciosa, nada estrafalaria, pero manifiesta, éstos echaban por la borda la premisa indiscutible de la sociedad occidental: la privacidad del individuo. La discreción en los asuntos de la existencia, nos dice, «otrora virtud aristocrática, es cada vez más cosa de pequeños burgueses arribistas».¹⁷⁸ Y no podía serlo menos. Esta actitud la encontramos también en el joven Benjamin cuando habla de la prostitución; sobre todo cuando nos dice que el amor no puede entenderse más si no se pone en relación con la cuestión de la prostitución. ¿Por qué, pues, nos conduce Benjamin a los caminos abiertos de la exhibición del individuo? La primera respuesta es que ya no puede constituirse a sí mismo si no es conteniendo a una interioridad cortada, difractada, por la insistencia constante de un exterior incisivo. La apuesta es, entonces, por una individualidad exhibida. Y esto no lo hace menos Baudelaire al estar en la escena de la metrópolis. Cada vez más, la metrópolis

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 36 [negritas agregadas].

¹⁷⁸ *Idem.*

es un monstruo que anula por completo la privacidad, la discreción. El dandi, por ejemplo, hijo sin lugar a dudas de la metrópolis moderna, no puede sino plantearse como el exhibicionista por antonomasia. El cuidado de sí que ejecuta sobre los accesorios que descansan sobre su cuerpo es prueba suficiente de ello. Sólo que en él opera otro bello oxímoron de la existencia: un discreto estridentismo. Y esto ocurre otro tanto en la *flânerie*, pues quien la lleva a cabo termina por fusionarse, por hacerse uno con la ciudad, en un movimiento dialéctico en que el sujeto de la acción termina por quedar emboscado por los mil focos del entorno citadino. Lo importante que hay que notar aquí es que es el *flâneur* el que termina siendo examinado, visto, por la urbe, y no al revés; termina encenagado en las pantanosas aguas de la fantasmagoría de la metrópolis. Creyéndose ser quien ostenta el poder de atravesar la fantasmagoría de la vida parisina, el *flâneur* baudelaireano se halla atravesado por ella misma. Cuando al paseante Baudelaire se le inquiera sobre por qué persigue a las viejecillas que cruzan por la calle, éste no puede sino responder que no se trata de una cuestión sexual, sino poética. (Esto se nota en «Las viejecitas» de *Las flores del mal*). La poética de Baudelaire, por lo tanto, se halla atravesada por la incógnita de quien cruza por la calle; quien pasa es la materia prima de la poesía baudelaireana sólo en tanto ésta no crea traspasar la fantasmagoría de la vida de la metrópolis. Lo único en que coincide esta experiencia poética de la ciudad con lo antes mencionado sobre la discreción en los asuntos de la propia existencia es en que ambas experiencias son generadoras del *shock* en tanto que descentralizan la experiencia de *spleen* de las metrópolis. El *spleen* es generado, en una de sus modalidades, por el aburrimiento que generan las grandes ciudades; y la aventura que propone la bohemia, el dandismo o la *flânerie* es apenas el resquicio de una posible opción ante la situación mentada de hastío. Citemos, finalmente, a Benjamin en *Parque central*: la *flânerie* es una actividad instituida contra el *spleen*.¹⁷⁹ Las estéticas de la existencia que aquí tuvimos a bien presentar son respuestas provisionales ante la catástrofe permanente.

¹⁷⁹ *Zentralpark*, §16.

BIBLIOGRAFÍA

• a] Obras de Benjamin/Baudelaire

a.a) De Benjamin

-Benjamin, Walter, *Calle de sentido único*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2005.

---, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, ed. de Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser, con la colab. de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, 2ª ed., Abada, Madrid, 2012.

---, *Crónica de Berlín*, ed., pról. y notas de Jorge Monteleone, trad. Ariel Magnus y Griselda Mársico, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2016.

---, «El autor como productor», en *Escritos políticos*, trad. Alfredo Brotons Muñoz y Jorge Navarro Pérez, introd. y selecc. de Ana Useros y César Rendueles, Abada, Madrid, 2012.

---, «El retorno del *flâneur*», trad. y n. De Santiago Woollands, revisado y corregido por Anabella Di Pego, *Die Literarische Welt*, III, pp. 194-199, 1929.

---, *El surrealismo. La última instantánea de los intelectuales europeos*, trad. Paul Laindon, Casimiro, Madrid, 2013.

---, *Denkbilder. Epifanías en viajes*, trad. Susana Mayer, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2011.

---, *Sobre el concepto de Historia*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, ed. de Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser, con la colab. de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, 2ª ed., Abada, Madrid, 2012.

a.b) De Baudelaire

-Baudelaire, Charles, *Diarios íntimos (Cohetes y Mi corazón al desnudo)*, trad. y pról. de Rafael Alberti, Fontamara, México, 2008.

---, *El pintor de la vida moderna*, trad. Martín Schifino, Taurus, México, 2014.

---, *El Spleen de París*, trad. Margarita Michelena, FCE, México, 2018.

---, *Las flores del mal*, ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 2015.

---, «Nuevas notas sobre Edgar Poe», en *Crítica literaria*, s/t, pról. de Rafael Lemus, UNAM, México, 2015.

- **b] Sobre Benjamin/Baudelaire**

- b.a) Sobre Benjamin

-Bartra, Roger, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, FCE, México, 2018.

-Bernstein, Carol L., «Encrucijadas: la poética urbana de Walter Benjamin», *Entorno a Walter Benjamin*, Claudia Kerik (comp.), pról. y selecc. de C. Kerik, UAM, México, 1993.

-Cohen, Esther, «Walter Benjamin. Resistencias minúsculas. A manera de introducción», en *idem* (ed.), *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*, Godot/IIFL-UNAM, Buenos Aires, 2015.

-Grave, Crescenciano, *La luz de la tristeza*, UABJO/edén subvertido, Oaxaca, 2014.

-Raunig, Gerald, *La máquina del arte político. Otras doce tesis sobre la actualización de «El autor como productor» de Walter Benjamin*, trad. Marcelo Expósito, consonni, Bilbao, 2014.

-Taibo, Carlos, *Walter Benjamin. La vida que se cierra*, Catarata, Madrid, 2015.

- b.b) Sobre Baudelaire

-Bonney, Yves, *El siglo de Baudelaire*, trad. Carlos Riccardo, FCE, Buenos Aires, 2017.

-Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 2005.

-Gallegos, Enrique G., «Walter Benjamin y el ciframiento político de la estética en Baudelaire», en *Ráfagas de dirección múltiple*, Francisco Naishtat, Enrique G. Gallegos y Zenia Yébenes, (eds.), UAM, México, 2014.

-Jaume, Andreu, «Introducción», en *Las flores del mal, El Spleen de París, Los paraísos artificiales*, Penguin Random House, s/f.

- **c] Obras por capítulo**

- c.a) Sobre la bohemia (capítulo I)

-Adorno, Theodor W., *Minima moralia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Taurus, Madrid, 2001.

-Echeverría, Bolívar, «De la Academia a la bohemia y más allá», en *Modernidad y blanquitud*, Era, México, 2016.

-Juanes, Jorge, «Vivir a la intemperie: el estallido de la subversión», en J. Sigüenza (comp.), *Contracorriente. Filosofía, arte y política*, Afinita, México, 2009.

-López Castellón, Enrique, *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Akal, Madrid, 1999.

-Marcuse, Herbert, *Contrarrevolución y revuelta*, trad. Antonio González de León, Joaquín Mortiz, México, 1973.

-Marx, Karl, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, trad., introd. y notas de Elisa Chuliá, tomo I/vol. I, Alianza, Madrid, 2009.

-Traverso, Enzo, «Bohemia, exilio y revolución: notas sobre Marx y Benjamin», en *Cosmópolis. Figuras del exilio judeo-alemán*, trad. Silvana Rabinovich, ed. de Esther Cohen y Silvana Rabinovich, IIFL-UNAM, México, 2004.

c.b) Sobre el dandismo (capítulo II)

-Balzac, Honoré de, «Tratado de la vida elegante», en *El gran libro del dandismo*, trad. Luciana Bata, Mardulce, Buenos Aires, 2013.

-Cabanne, Pierre, «Conversando con Marcel Duchamp», trad. Damián Ortega, Alias, México, 2019.

-d'Aurebilly, J. A. Barbey, «Del dandismo y George Brummell», en *El gran libro del dandismo*, trad. Jorge Salvetti, Mardulce, Buenos Aires, 2013.

-Lavaniegos, Manuel, «¿El arte, hoy? Un naufragio y el símbolo de lo arcaico», en *Mitogramas*, Blanca Solares y Leticia Flores Farfán (coord.), UNAM/CRIM/UAEM, México, 2003.

-Melville, Herman, *Bartleby, el escribiente*, trad. y nn. Eduardo Chamorro, Akal, Madrid, 2012.

-Pauls, Alan, «Prólogo. Fuego artificial», en *El gran libro del dandismo*, Mardulce, Buenos Aires, 2013.

-Scaraffia, Giuseppe, *Diccionario del dandi*, trad. Francisco Campillo, Antonio Machado Libros, Madrid, 2009.

c.c) Sobre la *flânerie* (capítulo III)

-Jiménez, José, «Extravíos en la ciudad», en *Walter Benjamin. Tiempo. Lenguaje. Metrópoli*, ed. y pres. de Francisco Jarauta, Arteleku, Gipuzkoa 1992.

- Le Breton, David, *Caminar: un elogio. Un ensayo sobre el placer de caminar*, trad. Ociel Flores Flores, La Cifra, México, 2011.
- Supelano-Gross, Claudia, «¡Cómo hacen frente las cosas a las miradas! Walter Benjamin y la mirada de lo urbano», *Universithas Philosophica*, ene.-jun., pp. 147-168, 2014.

- **d] Obras en general**

- Blumenberg, Hans, *Salidas de caverna*, trad. José Luis Arántegui, Antonio Machado, Madrid, 2004.
- Derrida, Jacques, *La diseminación*, trad. José Martín Aranciba, Madrid, 1975.
- Foucault, Michel, «¿Qué es un autor?», trad. Silvio Mattoni, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011.
- Gilly, Adolfo, *El siglo del relámpago*, La Jornada-Ítaca, México, 2002.
- Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2005.
- Hugo, Victor, *El exilio*, presentación, trad. y notas de Mauricio López Noriega, UNAM, México, 2014.
- Landa, Josu, *Poética*, FCE, México, 2002.
- Marx, Karl, *El capital*, ed., trad., advertencia y notas de Pedro Scaron, Siglo XXI, México, 2011.
- , *Manuscritos económico-filosóficos (1844)*, trad., introd. y notas de Francisco Rubio Llorente, Alianza, Madrid, 2010.
- Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de lo ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, 2009.
- Séneca, Lucio Anneo, *Tratados morales*, trad. Pedro Fernández Navarrete, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1943.
- Sloterdijk, Peter, *Temperamentos filosóficos. De Platón a Foucault*, trad. Jorge Seca, Siruela, Barcelona, 2011.
- Spinoza, Baruch, *Ética, demostrada según el orden geométrico*, trad. Óscar Cohan, FCE, México, 2001.
- Steiner, George, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, trad. María Córdor, FCE-Centzontle/Siruela, 2018.

---, *Presencias reales, ¿Hay algo en lo que escribimos?*, trad. Juan Gabriel López Guix, Destino, Buenos Aires, 1993.

ÍNDICE

GRATITUDES.....	2
ABREVIATURAS	3
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. PRETENSIÓN DE TRANSTERRITORIALIDAD: LA BOHEMIA.....	11
[§1]	
De la acosmia al microcosmos: el vagabundaje bohemio excluido <i>en</i> la ciudad	13
1.1: Una oposición antiburguesa: la bohemia	14
<i>Excursus</i> : «igualdad», bohemia y dandismo.....	19
1.2: La <i>bohème</i> , sumergida en la multitud	23
[§2]	
En la frontera de la <i>intelligentsia</i> y los bajos fondos.....	29
2.1: «Criminales, vagabundos, putas y artistas»	31
[§3]	
¡A las barricadas!	36
3.1: La alquimia de la revolución: «trabajo no asalariado sino apasionado»	37
3.2: Louis-Auguste Blanqui, heresiarca de la conspiración	44
CAPÍTULO II. EVOCAR LA SENSACIÓN MULTIPLICADA: EL DANDISMO	50
[§4]	
El dandi, instancia autocreadora de sentido	51
4.1. De que el dandismo es actitud, no elegancia: la <i>Haltung</i> benjaminiana	52
4.2. Vivir una vida inútil: la renuncia como pretexto dandista en el <i>Bartleby</i>	58
4.3. El dandismo, arte de la distinción: la producción de sí	61
[§5]	
El Brummell de d'Aurebilly. Un fundador despreocupado del presente.....	64
5.1: La sobreproducción del imprevisto: impertinencia <i>vs.</i> aburrimiento	65
[§6]	
Charles Baudelaire, dandi: «un fuego latente que podría, pero no quiere irradiar»	71
6.1: El diletantismo, actitud indisociable del dandismo baudelaireano.....	72
6.2: La fisonomía del dandi: un paso hacia el inspector de la multitud.....	78

CAPÍTULO III. DESPEÑARSE EN LA MULTITUD: LA FLÂNERIE 82

[§7]

Walter Benjamin en la ciudad: escenario de un desplazamiento enredado..... 84

7.1. *La ciudad (y no sólo París) en Benjamin*..... 85

7.2. El enlace Benjamin-Baudelaire como nido de correspondencias..... 91

**COMENTARIO DEL CAPÍTULO SOBRE «EL FLÂNEUR» DE
«EL PARÍS DEL SEGUNDO IMPERIO EN BAUDELAIRE», DE WALTER BENJAMIN**

[§8]

El *flâneur*, entrelace de la familia de los Benjamin y la de los Baudelaire..... 988.1. Preludio. El *flâneur* en el cruce de las calles «Benjamin» y «Baudelaire» 998.2. *In situ* (I/II). El nacimiento del *flâneur* 1058.3. *In situ* (II/II). La antesala de la *flânerie* en *El hombre de la multitud*, de Poe109

[§9]

Una espasmódica interrupción de la soledad: la *flânerie*..... 1149.1. Desenlace. *A una transeúnte*, de Baudelaire, y el amor a *última* vista 115**CONCLUSIÓN. Iluminaciones profanas, profanar las iluminaciones 120****BIBLIOGRAFÍA129**