

Vivencia y transformación en la fantasmagoría alegórica de Baudelaire: un análisis benjaminiano

Thiago Souza Pimentel

(Universidad Nacional de La Matanza, Argentina)¹

Resumen: Planteando una crítica benjaminiana a la noción de *vivencia* (el término aquí empleado contempla ambas connotaciones: *Erlebnis* y *Erfahrung*) concerniente a la obra de Charles Baudelaire, discutiremos de qué manera el poeta, para quien *tout devient allégorie*, a través de este recurso pone de relieve a la condición del hombre moderno sojuzgado por la *técnica*. Desde una perspectiva metodológica anclada en el materialismo histórico de Walter Benjamin, nuestra hipótesis sostiene que, insertándose en un espacio de extrañamiento, el poeta-*flâneur* abandona el mundo circundante (que ve disiparse) para afincarse en uno interior, promoviendo así el levantamiento de un inventario fantasmagórico y recogiendo en los escombros de la ciudad los restos a los que atribuirá nuevos significados. Es esta, entonces, la *tarea* que asume el poeta, quien edificará sus versos a partir de los fragmentos que logra juntar, discerniendo lo elevado de lo banal. De esta forma abstraída de la tradición, al echar mano de una estética capaz de devolver en la forma del objeto alegórico el aura quitado por dicha fantasmagoría, Baudelaire hace emerger lo que trasciende y se destaca por encima de las vivencias, lo que se despega del tiempo lineal, restituyéndole a la poesía la posibilidad de la reinsertión en el ámbito de la historia.

Palabras clave: Teoría literaria; Materialismo histórico; Poesía; Walter Benjamin; Charles Baudelaire.

Abstract: By posing a Benjamin's critique to the notion of living (the term used here contemplates both connotations: *Erlebnis* and *Erfahrung*) related to the work of Charles Baudelaire, we will discuss how the poet, for whom *tout devient allégorie*, by means of this resource puts an emphasis on the condition of the modern man subjugated by the *technê*. From a methodological perspective anchored to the historical materialism of Walter Benjamin, our hypothesis claims that, by inserting himself in a bizarre space, the *poet-flâneur* leaves the surrounding world (that he sees vanishing) to settle down into an inner one, thus promoting the rise of a phantasmagoric inventory and gathering in

1. Docente de Portugués como Lengua Extranjera en la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM), actualmente prepara la tesis titulada "Repetición recursiva. Influencia y presencia del «hobo» Jack Black en la obra de William S. Burroughs" para la obtención del título de Magíster de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas. Además de haber participado como expositor en congresos y jornadas, cuenta con trabajos publicados en libros y revistas académicas.

the city debris the remains that will carry new meanings. This is, then, the task that the poet assumes, who will create his verses from the fragments that he manages to gather, distinguishing the important from the trivial ones. It is from this abstracted way of the tradition, by resorting to an aesthetic that's able to restore in the form of the allegorical object the aura, taken away by said phantasmagory, that Baudelaire makes emerge what transcends and what stands out over the experiences, which it's separated from the linear time, restituting to poetry the possibility of the reintegration in the scope of history.

Keywords: Literary theory; Historical materialism; Poetry; Walter Benjamin; Charles Baudelaire.

Un “minúsculo cuerpo humano”. ¿Qué otra más fragilizada forma podría expresar la percepción que tiene el ser humano de sí mismo, arrojado sobre “un paisaje en que nada había permanecido inalterado” (Benjamin 2012b 214),² tras lo que le parecía ser el “ápice mayestático” de lo que la *técnica* había producido? Si quisiéramos alcanzar este hombre de la pos Primera Guerra, antes sería necesario trazarle un paralelo. Propongamos entonces un bosquejo de aquel que otrora había tenido el anochecer como cómplice: el negociante o el artesano que, afligido, deja la oficina, y antes que le sea posible disfrutar del regocijo de su hogar, atraviesa el escarnio fantasmagórico de la calle que enciende lumbre infame, bajo un cielo que sobre él se cierra cual una enorme alcoba. Aquel que también es este: el pequeño burgués de los cuadros de Ensor, que la noche trasfigura en expresión de angustia, y lo convierte en la imagen salvaje de la fiera que no duerme. Luego nos surge una cuestión: la figura del bárbaro, esa que Walter Benjamin ve surgir a mediados del siglo XX al “introducir un concepto nuevo y positivo de barbarie” (2012b 125) –en una especie de imagen dialéctica, imagen en movimiento que se deja entrever por la apertura de un espacio intermediario entre lo místico y lo racional, conformando una única unidad más bien atemporal, por vía de la superación de la forma misma–. Esta figura del bárbaro representaría, por qué no, el retorno del *flâneur* de Charles Baudelaire en su “Crépuscule du soir”.³ Lo que no deja de parecernos evidente es que tanto uno como el otro comparten una inquietud. Abandonados a la suerte de un tipo de herencia cética –si se quiere–, una que Benjamin ha denominado *pobreza de experiencia*, relegada al hombre moderno en contra de su voluntad, en ambos reside la tarea del poeta: imperturbable conciencia que acompaña a Baudelaire en el transcurrir de su proceso de creación artística, y que Benjamin parece haber reservado al bárbaro: la tarea de saber qué hacer con lo poco que al hombre moderno le ha restado.

Teniendo en cuenta el contexto histórico, social y económico que comienza a solidificarse a mediados del siglo XIX, se observa que el fenómeno de la industrialización

2. Toda traducción libre para el español de esta obra es nuestra.

3. A lo largo de todo este párrafo, nos tomamos la libertad de parafrasear libremente versos de este poema de Charles Baudelaire.

ha sido responsable no solo de la independización de las partes en términos de la manufactura del producto, sino también por la reificación del sujeto en la línea de montaje: alienado, el obrero deviene parte de la máquina fabricante, mientras que la mercancía “se instala en el centro de la vida social, y la sociedad sólo se relaciona por medio de ella” (Hurtado s/p). De este modo, la pérdida de dimensión referente al proceso de producción ha sido inevitable, lo que respondería en gran medida por el carácter fetiche que a partir de ese momento asumiría la mercancía.

Con respecto a la obra de arte, no sería distinto. En un sistema en el que todo se ha convertido en mercancía, incluso el propio artista, en todo caso, lo que se crea es una imagen: imagen del deseo que viene a sobreponerse a una idea de aura para siempre extinta. Al final, “experimentar el aura de un fenómeno significa investirlo con la capacidad de levantar la mirada” (Benjamin 2012a 233), dicha aptitud condenada por la intensidad de una producción febril. A partir de esto, podríamos incluso inferir el aspecto de fantasmagoría que adquiere esta mercancía, según Benjamin. En las palabras de Rolf Tiedemann, en introducción al *París de Baudelaire*, “si la fantasmagoría supone un espejismo, es también al mismo tiempo [...] la representación artística del engaño; la fantasmagoría es parte integrante de la sociedad que hechiza al hombre, y conjuntamente con esto contiene la verdad sobre tal apariencia, cuyo develamiento es tarea de la crítica del arte” (apud Benjamin 2012a 28).

De manera que al poeta se le ha reservado la ejecución de “algo notable: la emancipación respecto de las vivencias” (Benjamin 2012a 195). Así, si este se permite arrastrar violentamente por una corriente multitudinaria –que se forma en los grandes centros urbanos a partir del siglo XIX–, fundiéndose a la masa amorfa en la que se sumergirá, es tan solo para, en algún momento, “disimuladamente, con una mirada de desprecio, arrojarla a la nada” (Benjamin, 2012a: 208-209).⁴ Se configura una ambigüedad: se trata de un acercarse al alejarse, proceso que llevará al poeta a echar mano del recurso de la alegoría. Respecto de esta, Benjamin la interpreta como la alegoría de las máquinas: posibilitándole al cómplice convertirse en un elemento apartado, el sujeto puesto sobre la cinta rodante en el proceso de producción de la fábrica es también el otro, el observador despreocupado o aquel que se permite “salir del molde”. Más tarde, dentro del universo imagético de Baudelaire, héroe y poeta, prostituta y literario, conformarán una única existencia vacilante en la *Bohème*. A todo esto, es preciso considerar que “Baudelaire lleva la reificación hasta el extremo: casi hasta el punto en que está por revertirse, convirtiéndose en la reconciliación del hombre con la cosa, del hombre con la naturaleza. Esta conversión repentina que, ciertamente, en tanto dialéctica no puede ser llevada a cabo solo por el espíritu, es lo que Benjamin buscó descifrar en la obra de Baudelaire” (Tiedemann apud Benjamin 2012a 28). De ahí podemos anticipar que no será por otra

4. El destaque es del autor.

sino por vía de la destrucción de una cierta armonía –con el objetivo de que otras se construyan–, que el poeta reclamará el derecho de otorgar a las cosas otro significado.

Por lo que se refiere a la condición del sujeto en el contexto presentado, concerniente al espacio el conflicto planteado, por lo menos a priori, podría ser visualizado mediante la distinción que Benjamin hace entre el local público (el café en Poe) y el particular (la habitación de Hoffmann). Ambos nos dan una visión que tiene el hombre privado e independiente de la multitud ciudadana. La pérdida del espacio aislado impele al sujeto a transformar la calle en un interior habitable. “El hombre inactivo en su privacidad, separado del proceso de la producción económica” (Adorno 2006 56) y recluso en el cómodo burgués, por el desarrollo de la *técnica* se verá expulsado de su *intérieur*, de ese espacio de apariencias y extrañamiento que el burgués del Segundo Imperio, con el fin de que pudiera imprimir y preservar intactas sus huellas, recubrió con terciopelo sus paredes, confiriéndole el carácter de un estuche.⁵ La sensación de seguridad, de que él podría proteger sus ilusiones, está para siempre condenada.

Del lado de afuera, el uso inaugural del hierro como medio de producción en la arquitectura posibilita la aparición de los *pasajes*. Estos lugares de tránsito para los peatones, como construcciones modelables equipadas con techos de vidrio, que al ser “golpeados por las bofetadas del sol” (Benjamin 2005 256 [J 7, 2]) y de la luna permiten que la luz penetre el umbral cotidiano del habitante de las grandes metrópolis, en un postrero intento de reconciliación con la naturaleza, son el último suspiro de una costumbre que se está por perder. El teórico del *design* alemán, Bernhard Bürdek, argumenta en favor de los beneficios del uso del vidrio en las construcciones por entender que el material posibilita la unificación del cosmos: bajo el concepto de la extensibilidad infinita, el vidrio posibilita la integración (y por integración aquí se comprende tanto a lo que concierne al espacio como al sistema económico). Se eliminan las fronteras que separan el universo público del privado. Esas galerías, argumenta Benjamin, no podrían ingresar en el contexto de su *Paris del Segundo Imperio en Baudelaire* sino de forma espontánea.⁶

En Baudelaire, es en una “nueva ‘naturaleza’ que habita el poeta” (Casullo *apud* Baudelaire 2009 14). Dirá Benjamin que aquel “fue el primero en hacer aparecer el mar de casas con sus olas altas como edificios” (2005 261 [J 10, 6]), al revelar la ciudad desde una perspectiva de alejamiento que solo a aquel que se permite subsumirse en el tedio, al mismo tiempo que lanza sobre la realidad que le cerca una nueva mirada, le está permitido conservar para sí. Mientras que el ya mencionado desarrollo de la industria y

5. Parafraseamos Walter Benjamin: *El París de Baudelaire*, 2012: 56.

6. Walter Benjamin en carta para Theodor W. Adorno del 9 de diciembre de 1938, en respuesta a que el último le había escrito en Nueva York el 10 de noviembre de 1938 –en: Adorno, Theodor W. y Benjamin, W. *Correspondência 1928-1940*, trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

de la arquitectura hace que los vestigios del hombre sobre la tierra sean borrados⁷ –uno a uno, se desmoronan obsoletos símbolos del deseo hechos de arena y piedra...–, es hacia los “restos de una ciudad”, al ritmo cadencioso de su paso torpe, que partirá el trapero, figura a la cual Benjamin atribuye proveniencia infernal.⁸ Estos que el trapero busca son los mismos residuos que el coleccionista, fascinado, se apura en preservar en la forma de *souvenirs*, liberándolos así de sus funciones originales. Es un acto heroico: en duelo contra la disipación inevitable, el coleccionador –destinado a fracasar– hace recordar la importancia que tales piezas cierta vez poseyeron, mientras que en el presente detiene su mirada en la imagen de objetos que, delante de sí, resbalan sobre una superficie en la que nada se fija.⁹

En las calles, el tedio se convierte en melancolía: nada más allá de “experiencias muertas”, estos complementos de vivencia en un devaneo donde lo nuevo aparecerá con forma de lo viejo. He aquí la imagen en movimiento: ella es la manifestación consciente del deseo colectivo de alejarse del anticuado más reciente, cuya posibilidad provee el impulso que lo nuevo da a la fantasía en dirección al pasado más remoto. En medio de ese destierro, que nada es sino el reconocerse no familiarizado consigo mismo, provocado y acentuado por un flujo continuo de imágenes que se sobreponen unas a las otras y que son imágenes de la catástrofe, es preciso juntar los fragmentos, “extraer lo eterno de lo transitorio” (Casullo *apud* Baudelaire 2009 19): recolectar pedazos de un mundo soñado. Para Benjamin, esto se traduciría en una tendencia a retroceder “hacia el proto-pasado más remoto la fantasía de imágenes impulsada por lo nuevo. En el sueño en que a cada época se le presenta ante los ojos la siguiente, aparece esta última enlazada con elementos de la protohistoria, es decir, de una sociedad sin clases” (Benjamin 2012a 47). Como dictan los preceptos del materialismo histórico, en el entrecruzamiento gráfico que de ahí surge, las formas antiguas aparecerán proyectadas y sobre los medios de producción, inacabados, se fijarán, como un “relampaguear fugaz”. Al final, como expone Baudelaire “lo bello nuevo sólo puede emerger por aludir a lo antiguo y eterno” (2009 19).¹⁰ En la condición de superación de las formas (cargadas de experiencias inconscientes de ese colectivo) reside el carácter utópico de esa imagen, que se hace presente tanto en “construcciones de larga duración [como en] las modas pasajeras” (Benjamin 2012a 48).

Es con esa velada constelación fantasmagórica que el poeta se depara en las calles de la ciudad, convertida ella misma en una imagen de ruinas. En un espacio en que

7. Parafraseamos Walter Benjamin: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012: 127.

8. “La figura del trapero es de proveniencia infernal”. En: *Correspondência 1928-1940*: 416.

9. “No es por casualidad que el vidrio es un material tan duro y tan liso, en la cual nada se fija”. En *Correspondência 1928-1940*: 126.

10. Baudelaire cit. en Nicolás Casullo: “A modo de prólogo” en *Arte y modernidad* (2009).

“les poètes sont plus inspires par les images que par la présence même des objets” (Joubert *apud* Benjamin 2012a 163), también será con imágenes –estos fantasmas de palabras– que él construirá sus versos, al separar las que juzga elevadas de aquellas ordinarias suscitando la belleza en lo más banal: “Baudelaire encuentra ya no la idealizada y absoluta belleza romántica de la naturaleza, sino la belleza artificiosa de la urbe, como caóticas, placenteras y terribles imágenes a componer poéticamente: la metrópolis, para el *flanêur*, es fragmentos, visiones fugaces, trozos existenciales desperdigados, restos nocturnos, siluetas fantasmales” (Casullo *apud* Baudelaire 2009 18).

Benjamin interpreta la obra de Baudelaire como la de un “historiador oculto” que estuviera insertada en una superestructura ideológica que se yergue sobre las bases socioeconómicas del Segundo Imperio, responsable del “‘proceso de producción [que] se extingue en la mercancía’. Del mismo modo [en que] se extingue el trabajo humano en el alienado [y] la historia se convierte en fantasmagoría de lo ahistórico” (Tiedemann *apud* Benjamin, 2012a: 36). Nosotros iniciamos este breve estudio dando énfasis a la condición del hombre moderno cuya técnica, al subyugar su capacidad de elaborar experiencias, le había impedido de transmitir las, apartándolo, de esa forma, de su historia. De acuerdo con esa hipótesis –que entrelaza experiencia y tradición en Walter Benjamin–, los escombros, o lo que ha quedado de la ciudad moderna, devienen restos sobre los que actuará la industria, convirtiéndolos en objetos de utilidad y de placer.

Tal es como, por lo menos al principio, estos restos debemos aprehenderlos bajo el concepto de *vivencia* (aquí el término asume la connotación que posee en la lengua alemana: *Erlebnis*): todo aquello que de alguna forma se presenta disponible a los sentidos.

El poeta va encontrando los desperdicios de la ciudad en las calles y, allí mismo, su tema heroico [...] “Aquí tenemos un hombre encargado de recolectar los restos de una ciudad. Todo aquello que la gran ciudad ha tirado, lo que ha perdido, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha roto, él lo cataloga, él lo colecciona. Él compulsiva los archivos del derroche, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una elección inteligente; él reúne, como un avaro su tesoro, la basura que, rumiada por la divinidad de la Industria, se convertirá en objetos de utilidad o de placer”.¹¹ (Benjamin 2012a 153)

Le cabrá al poeta –esa especie de bárbaro salvaje de la modernidad–, por lo tanto, de haber hecho un levantamiento de ese inventario fantasmagórico, atribuirle nuevos significados. A través de la palabra, este “[mostrará] otra realidad, muda y sumergida, debajo de la vacuidad de la realidad” (Casullo *apud* Baudelaire 2009 13). Será a través de esta resignificación, por tanto, que podremos identificar la predisposición del poeta a

11. Baudelaire cit. en Benjamin: “Du vin et du haschish” en *El París de Baudelaire* (2012).

transcender el grado de vivencia al que la industria parece haber nivelado todas las cosas, con el exceso de estímulos que de ella emanan.

Ahora bien, la recepción de tales estímulos provoca un *shock*. Frente a estos, el organismo, que a fuerza del hábito se encuentra preparado para recibirlos, propondrá un mecanismo de defensa al “señalar para el suceso, a costa de la integridad de su contenido, un punto temporal exacto en la conciencia” (Benjamin 2012a 195), que amainará sus efectos traumáticos. Benjamin subraya la experiencia del *shock* como determinante para la estructura de Baudelaire: “Gide habló de las intermitencias entre imagen e idea, palabra y cosa, en que halla su verdadero lugar la excitación poética de Baudelaire” (Benjamin 2012a 197). Son esos espacios desguarnecidos que surgen entre dichas intermitencias que Baudelaire se ocupará de rellenarlos. El poeta, para quien *tout devient allégorie*,¹² a través de estas “[desaloja] el mundo circundante para afincarse en el mundo interior” (Benjamin 2012a 273).¹³ En ese intento, aparece la figura del artista en proceso de creación; este, en sí, un permanente “combate fantástico” –como lo demuestra la imagen del esgrimista en *Soleil*–, en medio del que, “antes de ser vencido, [el poeta] grita de terror” (Benjamin 2012a 195).

En otras palabras, “Baudelaire ha puesto la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico” (Benjamin 2012a 195-196), cuyo alto grado de conciencia depositado en el propio concebir de la obra sanciona la tarea designada al poeta: al transformar vivencias discontinuas en experiencias poéticas que puedan ser transmitidas (“experiencia” aquí en el sentido que el término posee en alemán: *Erfahrung*), Baudelaire da solución al problema que se había planteado con relación a la crisis de la lírica, o “de cómo podría la poesía lírica estar fundamentada en una experiencia para la que la vivencia del shock [se haya] vuelto la regla general” (Benjamin 2012a 194). Lo que se encuentra en Baudelaire es la posibilidad per se de la inserción de la poesía en el ámbito de la historia de un modo desligado de la tradición. El genio de Baudelaire le permitió identificar que la modernidad no había reservado para el héroe ningún lugar. Como agente de la insatisfacción provocada por el dominio de la burguesía, clase a la que él mismo pertenecía, fue sin llamar atención, como si conspirara con el lenguaje mismo,¹⁴ que el poeta emprendió un camino insertándose en el espacio trasfigurado del eterno retorno, donde el tiempo entendido como cíclico confiere a la experiencia el carácter de lo nuevo siempre igual. Al permitirse dicha insatisfacción “exhibirla provocativamente”, así lo hizo, echando mano de una estética con base en que “sacudidas subterráneas [...] golpean el verso” (Benjamin 2012b 197). De esa manera ha sido capaz de devolver,

12. En uno de los versos del poema “Le Cygne”, de Charles Baudelaire: “*Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie*”.

13. En “Zentralpark” [32 A]: Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire* (2012): 273.

14. Parafraseamos Walter Benjamin en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire (1938)”: Benjamin, Walter, *El París de Baudelaire*, 2012: 177.

en la forma del objeto alegórico, el aura que otrora la fantasmagoría le había quitado al original, en el que aquel se espeja.

“*Dans une ténébreuse et profonde unité [où] les parfums, les couleurs et les sons se répondent*” (Baudelaire 2003 19), Baudelaire hace emerger aquello que trasciende y que se destaca por encima de las vivencias, o mejor dicho, lo que se separa del tiempo lineal: “Interrumpir el curso del mundo, esta fue la más profunda voluntad de Baudelaire” (Benjamin 2012b 257). En ese despertar, que en el poeta es como el despertar de una pesadilla, “*le monde extérieur s’offre [...] avec un relief puissant, une netteté de contours, une richesse de couleurs admirables*” (Baudelaire 2014 6). Así es que Baudelaire “redefinirá, desde el arte, la experiencia y los sentidos de *la modernidad*” (Casullo *apud* Baudelaire 2009 10):¹⁵ al convertir en objeto de culto lo bello de la existencia cotidiana, común, se le permite al espíritu un verdadero estado de embriaguez, que Baudelaire llama, inequívocamente, paradisiaco. Un paraíso donde eclosiona una belleza de orden místico, una que, de por sí, provoca el colapso que –parafraseando a Rimbaud– es capaz de desarreglar a todos los sentidos...¹⁶

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor W. *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2006. Impreso.
- y Benjamin, W. *Correspondência 1928-1940*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unep, 2012. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. s/l.: Ebooks libres et gratuits, 2003. Web. 17 ago. 2017 <<http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>>
- . *Arte y modernidad*. Trad. Lucía Vogelfang, Jorge L. Caputo y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. Impreso.
- . *Les Paradis artificiels*. s/l.: l'Association Les Bourlapapey, bibliothèque numérique romande, 2014. Web. 17 ago. 2017 <<http://www.ebooks-bnr.com>>
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- , *El París de Baudelaire*. Trad. Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012a. Impreso.
- , *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b. Impreso.
- Hurtado, Jordi Carmona. “Aura y fetiche.” *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 13 (2006): s/p. Impreso.

15. El destaque es del autor.

16. Arthur Rimbaud, “Lettres du voyant”, correspondencia a Paul Demeny, año 1871.