

El proceso de alegorización en Walter Benjamín: límites y potencialidades

Romina E. Rodríguez
CONICET- UNGS-UBA

I. Las dificultades históricas de comprender cabalmente el *Trauerspiel*

Walter Benjamin presentó en 1925 su trabajo de habilitación a la docencia universitaria: El Origen del *Trauerspiel* alemán, trabajo que fue rechazado, y que salió publicado años más tarde. Allí el autor vislumbra que el *Trauerspiel* o drama barroco alemán había sido comprendido de manera oscura y parcial y que su forma que reclama por su propia constitución, elementos históricos, le habían sido negados. En gran parte por la importancia que tomó en la época el drama inglés de William Shakespeare o el de Pedro Calderón de la Barca. El *Trauerspiel* había sido tomado en el Renacimiento como una distorsión de la tragedia antigua e incluso, como dramas irrepresentables que nunca habían llegado a escenificarse. El drama barroco había quedado olvidado, rezagado en la historia de las ideas o en la historia del arte. Su interpretación en el Clasicismo y en el Romanticismo, no daba cuenta aún de toda la completitud y profundidad que éste demandaba.

El Origen del *Trauerspiel* alemán se encuentra guiado por una indagación en este contenido, por la intención de esclarecer los modos en el que la historia era representada en la época barroca y cómo operaba esta representación en la representación que de ella hacía el *Trauerspiel*. Su época estuvo marcada por la violencia desatada a partir de la Guerra de los Treinta años- enfrentamiento entre protestantes y católicos¹- y por una serie de debates en torno a la política y lo jurídico que indudablemente penetraron en estos dramas. Ahí radica su importancia, no sólo implican un grado de abstracción del escritor al interior del ámbito literario, sino también, lo crucial es que a partir de ellos se puede arribar a una determinada configuración del arte, del derecho, de la política o inclusive, del lenguaje. Pero esto no fue comprendido por su época.

Pero lejos de este tipo de interpretaciones, el *Trauerspiel* había sido tomado en el Renacimiento como una distorsión de la tragedia antigua, e incluso, como dramas irrepresentables que nunca habían llegado a escenificarse.

En dos ensayos que Benjamin redactó en 1916 y que nunca publicó titulados “*Trauerspiel* y tragedia” y “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia”, el autor sostiene que en el *Trauerspiel* el tiempo nunca se consume, todos actúan hasta que la muerte pone fin a la obra, aunque ésta continúa en otro mundo. Lo que acontece en la obra es alegoría de otro acontecimiento, por eso su tiempo no se consume. El *Trauerspiel* no toma como personajes principales a hombres enaltecidos cuyo destino tortuoso los hace tener una vida trágica tras ser víctimas de injusticias, frente a lo cual los espectadores no pueden sentir más que conmiseración y purgar de este modo, sus almas (tragedia antigua). En el *Trauerspiel* eso otro que acontece como continuación de la obra real que ha sido concluida tras la muerte toma carácter espectral, fantasmagórico. “Los muertos se convierten en

¹Aunque inicialmente se trató de un conflicto religioso entre estados partidarios de la Reforma y la Contrarreforma dentro del propio Sacro Imperio Romano Germánico, la intervención paulatina de las distintas potencias europeas gradualmente convirtió el conflicto en una batalla que se extendió por toda Europa por razones no necesariamente relacionadas con la religión: búsqueda de una situación de equilibrio político, alcanzar la hegemonía en el escenario europeo, enfrentamiento con una potencia rival, etc.

fantasmas”², por eso decimos que mientras que la temporalidad se agota en la tragedia, en el *Trauerspiel* el carácter temporal se amplía y su resolución no se agota en el drama propiamente dicho, sino que continúa en forma de música, en una suerte de redención. En donde significado y sonido se emparentan de modo espectral.

Porque “existe una vida sentimental pura de la palabra en la que ésta se purifica para dejar de ser sonido de la naturaleza y convertirse en sonido puro del sentimiento”³ luctuoso. El *Trauerspiel* es naturaleza que se expresa en el lenguaje por la pureza de sus sentimientos, pero la naturaleza contenida en él es lamento, quejido, puesto que ha sido traicionada por el lenguaje de los hombres. Por eso se presenta en forma de ruina, como naturaleza caduca.

El *Trauerspiel* tiene como principales actores a los soberanos, príncipes o reyes que se ven abrumados ante la indecisión, arbitrariedad, paradoja, perdidos en la incertidumbre frente a una situación excepcional, ante una catástrofe inmanente y caen en un estado de melancolía, de tristeza crónica y de un profundo malestar. La centralidad de la figura del soberano radica en que éste vendría a ser el principal exponente de la historia, y como telón de fondo estarían las discusiones políticas y jurídicas que penetraron en estos dramas.

En el barroco todo esta exaltado, hay un profundo arraigo al acontecimiento histórico, no es un mundo de meras transcendencias sino de total inmanencia. La incapacidad de decisión del soberano para evitar las catástrofes o ante una de ellas conlleva a que el luto se apodere de su vida, el estar sumido en una profunda meditación es lo primero que caracteriza a quien sufre de luto, el malestar de vivir en un profundo error, y queda subsumido bajo la mirada de un hombre melancólico y triste. El príncipe se convierte en una criatura que queda reducida a la pura tristeza, la duda y la arbitrariedad, la miseria y la caducidad. El estar sumido en un estado de luto y melancolía “[...] puede llegar a convertir la distancia entre el yo y el mundo circundante en un extrañamiento con respecto al propio cuerpo”⁴, en una despersonalización.

En el *Trauerspiel* lo luctuoso inunda el lenguaje que ha traicionado a la naturaleza, los hombres en tanto naturaleza la han traicionado, su lenguaje entonces se ha convertido en un lamento. Aquí la naturaleza es sentida como una eterna caducidad, donde la mirada saturnina imprime el sello de la historia, historia de la decadencia, de las ruinas. “En la ruina todos los tiempos convergen y divergen, se separan y entrechocan como calaveras mudas en el oleaje de un ahora sin presente”⁵. Es en lo luctuoso donde el lenguaje y naturaleza se encuentran.

El rey en el *Trauerspiel* no puede decidir porque la naturaleza de la que forma parte y a la que ha traicionado en el lenguaje se encuentra paralizada, y porque no puede decidir, producto del sentimiento de luto que lo gobierna, las palabras comienzan a tomar significado alegórico. El príncipe mantiene una encarnizada fidelidad a las cosas, lo que lo subsume a ellas, lo que al mismo tiempo implica una traición al mundo. Aquello que lo supedita al silencio de las cosas es su verdad, verdad que no se condice con el desengañado mundo de los hombres y que en su entrañable mudez fulgura un mundo distinto.

Así la historia adquiere un significado en el lenguaje, mientras que el rey solo conserva simbólicamente la Corona. En este contexto, el *Trauerspiel* solo es un fragmento del mundo simbólico en el que el rey ha quedado relegado, mientras que lo luctuoso se ha extendido en el mundo sensible como realidad total y se despliega como

² Benjamín, W., “*Trauerspiel* y tragedia”, en *Obras, Libro II, Vol. I*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Ed. Abada, Madrid, 2007, p. 140.

³ Benjamín, W., “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia”, en *Ibid.* p. 142.

⁴ Benjamín, W., *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 133.

⁵ Galende, Federico, *La oreja de los nombres.*, Ed. Gorla, Buenos Aires, 2005, p. 89.

sentimiento en la palabra.

La alegoría es un modo de significación específico, una metáfora continua, el transporte de un sentido propio al sentido figurado. Las cosas en tanto significan alegóricamente están sobrenominadas, no hay una fidelidad unívoca entre el significado y el significante al modo simbólico sino una multiplicidad de sentidos. No hay mediación de ninguna índole, las cosas surgen de su propia confrontación, es en ese límite donde surge lo Otro. “En la medida en que la intención alegórica se vuelve hacia el mundo creatural de las cosas, hacia lo que está muerto o, en el mejor de los casos, medio vivo, el hombre resulta excluido de su campo de visión”⁶.

La cosa, cuyo lenguaje es mudo aparece como un reflejo en la historia, concepto de historia que se condice con la argumentación benjaminiana de la misma, donde hacer historia es atrapar una imagen secularizada, escribir el pasado significa apropiarse de una imagen en el momento en que ésta relampaguea⁷, se trata de un pasado intemporal. Esto significa, que el pasado no es algo disponible sino que hay que articularlo con el presente. El presente se encuentra entre un pasado fugitivo, un pasado que lo determina a actuar de alguna manera y un futuro que tiene como horizonte una promesa de justicia, en ese interludio, en ese *impasse* ocurre la esencialidad de la cosa, en donde pasado y presente entran en constelación, en relación dialéctica.

El lenguaje que expresa una impugnación a su presente, que es intemporal, forastero en su tiempo, nos muestra que hay duelo y melancolía, porque la cosa se presenta con un nombre pero en contra del nombre, lo esencial de la cosa es innombrable. Las cosas tienen un lenguaje mudo que no podemos conocer, esta carencia de lenguaje es la tristeza de las cosas, el gran dolor de la naturaleza⁸. En el *Trauerspiel* inclusive el propio príncipe se ha reducido a una cosa sin sonido.

*“la tristeza transcurre en la posibilidad de más de una significación, en la posibilidad de más de una posibilidad. He aquí lo que abre las cosas al nombre y coloca los nombres ante la «orfandad trascendental» de su propia habla.”*⁹

La tristeza es el lenguaje que tiene lo mudo de expresarse, aquello que escapa al lenguaje nominal, a la significación, se expresa en la tristeza. La alegoría es entonces la estructura de la tristeza. El intento de nominar fielmente a las cosas deviene en alegórico, puesto que semejante empresa está condenada al infinito fracaso. La

⁶ Benjamín, W., *Op. Cit.*, p. 224.

⁷ Benjamín, W., (1972) *Tesis sobre el concepto de historia*, en “Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia”, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989, Tesis VI, p. 180.

⁸ En total consonancia con lo que se viene desarrollando, Benjamín menciona en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos* (1916), que el lenguaje mudo de las cosas es incomparable con el lenguaje material humano, y se reconcilian a partir de la voluntad creadora de Dios que hizo cognoscible a las cosas en sus nombres y el hombre al nombrarlas las ha conocido. El hombre conoce en el lenguaje en que Dios lo ha creado, he ahí la entidad espiritual del lenguaje. Aquello que designa a la cosa, no es producto de una suerte de convención de signos, o que la palabra es la realidad de la cosa, sino por el contrario, de la palabra divina ha surgido y su cognoscibilidad se debe a la palabra humana, al nombre que se le ha otorgado. De hecho la cosa se comunica a partir de ese nombre otorgado por el hombre, en donde la palabra de Dios se encuentra presente en la mudéz de su condición inherente, en lo que las cosas no nombran cuando se nombran en el lenguaje humano. En este pasaje de traducción, de lo imperfecto a lo perfecto, de lo silencioso a lo vocal, de lo innombrable a lo nombrable, se añade un acto de conocimiento, y esto es posible porque ambos, tanto el hombre como las cosas, están relacionados en Dios. Sin embargo, de no remitirse en Dios, las cosas se mantienen sin nombre en el lenguaje humano, que no busca denominarlas, sino sobrenominarlas, lo que implica una divisibilidad del mundo que es desconocida por las cosas y por la naturaleza, cuyo lenguaje es mudo (Véase Walter Benjamín “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” en *Illuminaciones IV*, Trad. Blatt, Roberto, Ed. Taurus, Madrid, 1999).

⁹ Galende, Federico, *Op. Cit.*, p. 60.

tristeza es el lenguaje de las cosas porque el lenguaje como tal, al nombrarla, no expresa toda su esencialidad, he ahí la sobrenominación ‘que expone al lenguaje a la verdad de su límite’ y demuestra la precariedad de nuestras imágenes y palabras, y con ello de la propia historia como ‘tensión irresuelta entre presente e infinitud’.

Por eso consideramos de suma pertinencia tomar los rasgos característicos del *Trauerspiel* alemán que nos describe Benjamín, porque cuando el orden instituido es inestable, efímero y decadente surge lo alegórico inscripto en una historia petrificada en ruinas, en la que frente a la sobrenominación de las cosas del mundo, la tristeza cobra un lugar esencial. Hay tristeza porque lo esencial de la cosa no se puede expresar en el lenguaje, y esa inexpressión acaece en la historia a modo de reflejo fugaz, a modo de imagen instantánea. Esa imagen impugna un presente, cuya mayor característica es el caos, el desorden, la inestabilidad, habita en un tiempo en el que se ve fuera de lugar porque el tiempo real está fuera de sí.

Finalmente, cabe destacar que en la época en la que surgieron los *Trauerspiele*, floreció una nueva concepción de soberanía producto de las luchas por el poder entre la iglesia y los reyes, hasta ahora considerados tiranos y abalados por aquélla, pero también producto de la Contrarreforma. A diferencia del concepto moderno de soberanía¹⁰, el concepto barroco propugna que el príncipe evite el poder que se le ha otorgado ya que éste de cualquier forma detenta despotismo, tiranía¹¹ y propone una teoría del «estado de excepción»¹² que no se agota con la estabilidad política surgida un siglo después. En esta concepción “el tirano y el mártir son [...] las dos caras de Jano de la testa coronada. Son las dos plasmaciones, necesariamente extremas, de la esencia del príncipe”¹³. El príncipe es tirano en vista del poder immaculado que se le otorgado pero al mismo tiempo, es mártir, en la medida en que ese poder lo convierte en una criatura miserable incapaz de decidir y desbordado por una situación excepcional. La ruina del tirano es vista como la ruina del súbdito también, ya que aquél de alguna manera es el representante de toda la humanidad. Pese a tal caótica situación el tirano debe restaurar el orden, aunque la restauración del mismo ya no sea asociada al otrora orden perdido sino análogo al estado de excepción que se constituyó cuando aquél vaciló. Esto es, un orden dominado por los afectos¹⁴.

¹⁰ Si bien cada escuela de derecho público enuncia y forja su concepto de soberanía y le otorga también un origen distinto, no queremos dejar de señalar algunas cuestiones en torno a su conceptualización, por más problemático que sea su abordaje. Etimológicamente soberanía significa lo que está por encima o sobre todas las cosas, de super- sobre y omnia- todo, lo que significa, el poder que está sobre todos los demás poderes. Hans Kelsen menciona en *Teoría pura del derecho* (1970) que soberanía es una propiedad del orden jurídico, lo que le arroga ser un orden supremo, por encima de todos, cuyo anclaje es el poder del Estado. Hermann Heller por su parte, sostiene en *La soberanía, contribución a la teoría del derecho estatal y del derecho internacional* (1995) que soberanía es la capacidad de decidir de manera definitiva y eficaz frente a todo conflicto que altere la unidad de un territorio, imponiendo dicha decisión a todos los miembros del Estado y a todos los habitantes del territorio. Mario De la Cueva en *La soberanía, contribución a la teoría del derecho estatal y del derecho internacional* (1995) agrega que la soberanía es la esencia del Estado, y éste en tanto que soberano, dicta su constitución y dictamina el contenido de su derecho. Sin embargo su insubordinabilidad no implica que sea un poder absoluto, está sometido a normas jurídicas que garantizan el bien público.

¹¹ Sin embargo la Reforma no originó las teorías políticas que dominaron los siglos XVII y XVIII, pero sí aceleró e intensificó el crecimiento de las ya existentes. Muy temprano en la Reforma, los monarcas de España, Francia, Escocia, Holanda y hasta cierto punto Inglaterra, eran altamente católico-romanos y estaban dispuestos a rechazar el Protestantismo. La Reforma empezó a un nivel local, en los estados (departamentos), ciudades, provincias, y la nobleza; y en la medida que se expandía iba albergando a todos los que se oponían a las prácticas absolutistas. El pensamiento del absolutismo estaba presente en los escritos tanto del Renacimiento como en los de la Reforma. Los Reformadores tuvieron que luchar con los proponentes del absolutismo quienes rechazaban el pluralismo reformador y preferían el creer en un solo Dios, un rey, un credo, y una ley.

¹² En *Las tesis de filosofía de la historia*, Benjamín menciona que “la tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el estado de excepción en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de historia que le corresponda. Tendremos en mientes como cometido nuestro provocar el verdadero estado de excepción [...]”, Véase: Benjamín, W., (1972) *Tesis de filosofía de la historia*, en “Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia”, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989, Tesis VIII.

¹³ Benjamín, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 54.

¹⁴ En *Para una crítica de la violencia*, Benjamín menciona que los sentimientos de amor, bondad, paz, sensibilidad, confianza entre otros no establecen soluciones inmediatas sino que actúan como mediadores de conflictos. La conformidad no violenta no puede originarse sola, necesita para su aprobación de la impunidad de la mentira. Por eso se dice que hay una esfera de avenencia humana que se sustrae de la violencia y es la

Sin embargo la época de la Contrarreforma pese a la secularización que promovió, privó a los hombres de medios de expresión auténticos. Frente a la deliberada imposición cristiana, no hubo formas ni condiciones que lograran exaltar una nueva voluntad secular, ésta si existió, tuvo que sucumbir ante las determinaciones espirituales reinantes. Por ello la escisión y el desgarramiento que se abren con el Barroco concentran “[...] todas las fuerzas [...] en una revolución total del contenido de la vida”¹⁵. Asimismo la propia ética protestante en el intento de unir fe y vida cotidiana, trascendencia e inmanencia, no proporcionó las condiciones de posibilidad para una confrontación entre la ostentosa realidad de los príncipes y la miserable vida de los hombres. Al inculcar el luteranismo además un estricto sentido de la obediencia, amalgamado al enfrentamiento con la imposición cristiana y la obligación de la realización de las buenas obras, se despertó en los hombres un profundo sentimiento de melancolía. A propósito Benjamín resalta: “las acciones humanas fueron privadas de todo valor. Algo nuevo surgió: un mundo vacío”¹⁶. De este modo, vemos cómo la ostentación de la vida cortesana, el luto que se apodera del príncipe y la melancolía que lo agobia hasta penetrarlo totalmente, un estado de meditación y reflexión producto de la emergencia de las cosas (representadas en accesorios) corroen a los personajes y son elementos fundamentales en las escenas de los *Trauerspiele*.

1.1 El proceso de alegorización en el *Trauerspiel* y sus implicancias filosófico-políticas

W. Benjamin trata de analizar la alegoría y sus diferentes formas de ser tratada especialmente en el Barroco y muestra las diferentes críticas a las que fue sometida por autores del Clasicismo y el Romanticismo, y la solución teológica que el cristianismo del Barroco proporcionó, además de su diferencia esencial con el símbolo, recurso estético que en movimientos artísticos posteriores se revalorizó por encima de alegoría.

Lo que a Benjamin le interesaba de la alegoría era fundamentalmente su capacidad como recurso filosófico. La alegoría podía ser una nueva alternativa de hacer y pensar la filosofía, desde el fragmento, desde lo concreto, capaz de conectarse con la totalidad.

La alegoría y el símbolo eran conceptos que se habían contrapuesto de manera injusta, considerando a la alegoría mera imagen designativa y al símbolo manifestación de una idea. El auto señala que es la categoría de tiempo la que ilumina la diferencia esencial entre ambos.

Mientras que el símbolo se caracteriza por su manera de determinarse fijo e igual a sí mismo sin progresar ni mostrar el curso de la historia, comparable a la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas; la alegoría se determinaría por mostrar el curso de una historia natural que evoluciona y que tiene un carácter de transitoriedad

esfera del entendimiento, a saber, el lenguaje. Aunque posteriormente la violencia de derecho penetró por un proceso de decadencia del lenguaje a esta esfera haciendo punible el engaño, pues éste resulta temeroso por los hechos violentos que puede desencadenar. Así para Benjamin se abre una esfera del todo diferente de la esfera del derecho, donde no sólo las relaciones personales pueden adquirir un sentido pacífico, sino que también las políticas. La pregunta no es si se puede prescindir o no de la violencia, sino de qué tipo de violencia. Ya que esta sería una crítica a la violencia, ¿cuál sería el criterio para pensar otras formas de violencia?, ¿aquella violencia que abra otra forma histórica y no sea mera repetición de los vencedores? Benjamin encuentra en su crítica de la violencia, una violencia que sin embargo, puede ir más allá de la esfera del derecho y que ha denominado revolucionaria o bien divina, propia de los medios puros, que se opondría a la violencia de carácter mítico que es la fundadora/conservadora de derecho (Benjamín, W., *Para una crítica de la violencia*, en “Estética y política”, Trad. Tomás Joaquín Baetioletti y Julián Fava, Ed. Los Cuarenta, Buenos Aires, 2009).

¹⁵ Benjamín, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 65.

¹⁶ Benjamín, W., *Ibid.* p. 131.

similar al florecimiento de las plantas. Ahora bien, si el símbolo presenta el carácter de idéntico a sí mismo, el curso de la historia que presenta es el de la eternidad del presente. La alegoría, pese a mostrar una historia en pleno dinamismo y cambio similar al de las plantas, se fija en la ruina y petrifique el instante fugaz.

Con lo cual, la alegoría no es esa representación fiel y exacta del orden natural. El desfase entre significante y significado, la pérdida de la univocidad de sentido, forman parte de su constitución. Los objetos se tornan alegóricos porque pierden su significado inicial pero precisamente al perderlo, ese objeto adquiere la capacidad de significar cualquier otra cosa distinta a aquella que significaba en primer lugar. Esa capacidad de poder significar no solamente una misma cosa sino varias hace que este objeto se eleve por encima de los demás.

La alegoría en el Barroco debemos entenderla como un concepto que entrecruza dos categorías específicas de naturaleza e historia: una categoría de naturaleza específica en tanto que efímera, fragmentada, decadente y cargada de culpa y un concepto específico de historia en tanto que historia de la transitoriedad y del dolor. De esta manera, la historia entraba en la escena, a partir de una naturaleza cuya imagen del mundo era decadente, pero encerraba precisamente en esa caducidad, un elemento profundamente crítico, un saber que sólo se desplegaría a partir de lo que está muerto, en escombros, ruinoso y eso trataba de evidenciarse a partir de la alegoría. Los accesorios estaban cargados históricamente y bajo esta luz

“el objeto de la crítica filosófica es mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos [objetivos] de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa”¹⁷.

Con lo cual queda claro que la alegoría no se trataba como había sido malinterpretada una mera técnica de representación unilateral de imágenes, sino muy por el contrario, constituía un modo de escritura que ponía en tensión, en choque la esencia de la cosa con su propia imagen y por ende la historia en su totalidad.

En la escenificación del *Trauerspiel* no sólo es alegórico el lenguaje sino también los personajes y los accesorios. La disposición de los elementos en la escena es lo que predomina, su configuración enigmática pero no menos provocativa que se torna en lenguaje desde los elementos mismos¹⁸. Pero al mismo tiempo, la tensión irresuelta entre la esencia de los objetos y la imagen que se intenta plasmar de ellos conlleva casi de manera obligada a la reflexión filosófica.

Aquello que intentaban expresar las imágenes que se escenificaban de modo alegórico en el *Trauerspiel* era inexpresable,

“pues su escritura no se transfigura en sonido articulado [...] la escritura y el sonido se encuentran mutuamente enfrentados en una polaridad de alta tensión [...] «lo que» fuerza a la mirada a adentrarse en las profundidades del lenguaje [...] «y» queda

¹⁷ Benjamín, W., *Ibid.*, pp. 175-176.

¹⁸ Benjamín, W., *Ibid.* p. 190.

confinado en el silencio”¹⁹.

Entre la palabra y la escritura se abre un abismo, son absolutamente incomparables. Mientras que la palabra rige en el ámbito de la criatura, la escritura denota el imperio construido frente al mundo de las cosas. La palabra logra tener cierta liberación de la subsunción de sentido impuesta a la que la escritura se ve sometida. Aún en el lenguaje, el Barroco buscaba encontrar aquello que era fragmentario, efímero, en ruinas, un contenido alegórico. De este modo, el lenguaje se potenciaba a partir de lo que de residual portaba conduciéndonos hacia lo inesperado. Así el sonido de las palabras conllevaba a una escritura luctuosa, ya que imposibilitaba hacer surgir lo emocional, y su significado se plagaba de una profunda tristeza. Por ello, ese sonido en palabras tomaba la forma de ironía y su portador se encarnaba en la figura del intrigante. Con lo cual, porque la tensión entre lenguaje y sonido se tornaba irresoluble, es que deviene en música. De lo que se trataba era de “[...] hacer revivir el sonido primigenio de todas las criaturas”²⁰. Lograr plasmar la constelación que se desplegaba entre el sonido y el significado de la escritura.

Finalmente queremos destacar, el origen cristiano de la alegoría y la resolución que le dio el Barroco a las figuras de los dioses ya caducos de la Antigüedad frente a la pérdida de su significación inicial. La alegoría no solamente surgió en el Cristianismo a causa de su cualidad de fijarse en la caducidad de las cosas, sino que además era necesario que la idea de la culpa, del mal apareciera fijada en las cosas que se iban a alegorizar. “La culpa no sólo acompaña al sujeto de la observación alegórica, quien traiciona al mundo por amor al saber, sino también al objeto de su contemplación”²¹. La culpa es la que imposibilita que el objeto alegórico arribe a su verdadera significación, ya que puede significarlo todo, su conocimiento es arbitrario. La alegoría se confronta con una materia con culpa y ve obstruido todo su potencial filosófico.

La idea de un mundo material oscuro, presuntuoso, en ruinas se convierte en una alegoría misma y pasa a ser el milagro de la Resurrección. Pues si la alegoría en un principio petrificaba la historia del dolor y de las calamidades del mundo, toda esta significación se convierte en un mito al convertirse, a su vez ésta, en alegoría de un mundo eterno donde no existe el mal y sí la redención.

Para W. Benjamin la posición de los alegoristas barrocos se volvía de esta manera pasiva en el terreno de la política. Para permanecer fieles a Dios, los alegoristas alemanes abandonan tanto a la naturaleza como a la política. La solución teológica que los alegoristas del Barroco le dan a la alegoría hace que ésta se cargue de idealismo e impide una participación política activa en la historia. Por ello, la alegoría en el Barroco para nuestro autor alemán fracasa, pero no su naturaleza esencial, sino la transformación que sufre ella fruto de la influencia de la teología en la época.

¹⁹ Benjamín, W., *Ibid.* pp. 196-197.

²⁰ Benjamín, W., *Ibid.* p. 206.

²¹ Benjamín, W., *Ibid.* p. 221.

II. Alegoría moderna: Charles Baudelaire y París capital del siglo XIX

Para una mejor comprensión del concepto de alegoría, ahondaremos en la significación que tuvo ésta en la modernidad. Para ello Benjamín toma a Charles Baudelaire, quien hizo resurgir en el siglo XIX este recurso estético.

Baudelaire publicó en París en 1857 una de sus obras más importantes: *Las flores del mal*. Esta obra consistía en una serie de poemas en los cuales hacía una crítica a la sociedad de mercado, a las características que habían tomado las multitudes, al cambio paisajístico de la ciudad misma entre otras cuestiones.

Para Benjamín la razón por la que en el Barroco la alegoría se había utilizado era porque se percibía a la sociedad desgarrada por la guerra y el enfrentamiento. Pero los poemas de Baudelaire no se concedían con la otrora destrucción y miseria barroca. Por el contrario París estaba en el punto más alto de un desarrollo material sin precedentes.

¿Qué llevaba entonces a Baudelaire a resucitar la técnica de la alegoría? Pues precisamente el hecho de encontrar en el esplendor y la prosperidad de esta gran ciudad una de las mayores fantasmagorías de la modernidad. Esto era, para él además, fuente de melancolía, fuente de una melancolía tal y como era la melancolía que sentían los alegoristas barrocos al contemplar la historia como la historia del dolor y de lo caduco.

Señalábamos que la alegoría en el Barroco se caracterizaba por tener la capacidad de significar cualquier cosa, pues podía perder su significado inicial y por eso era capaz de elevarse por encima de los demás. Pues bien, si Baudelaire caracteriza a los objetos del siglo XIX alegóricos es porque, siguiendo a Benjamin, los objetos se convierten en mercancías dentro de la sociedad capitalista de la modernidad perdiendo su significado inicial y pasando a tener la capacidad de significar cualquier cosa, lo que las leyes del mercado se propongan que ese objeto debe de significar. El objeto deviene alegórico porque pasa a tener un precio fijado por el mercado y su significado a partir de ahora es el precio que el comerciante le quiera dar, su significado es su precio, algo que continuamente puede variar. Las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca. De este modo vemos cómo los emblemas regresan bajo la forma de mercancías. Su precio es su significado abstracto y arbitrario. Así como con las mercancías, “el significado del emblema está también siempre en otro lugar, en la continua metamorfosis de los significantes [...]”²²

No obstante, toda esta fantasía es falsa, es una fantasmagoría. Los comerciantes intentan hacer que estos objetos parezcan humanos para hacerlos más vendibles. Baudelaire intentará mostrar lo contrario, no la humanización de la mercancía sino -la mercancía misma en forma humana-, y donde mejor se expresa esto es en la figura de la prostituta, tan cantada en sus poemas. La prostitución es en realidad un verdadero emblema del capitalismo, un jeroglífico de la verdadera naturaleza de la realidad social. Para Baudelaire la mujer misma a través de la prostitución se convertía ella misma en un artículo de masas, en un producto más del mercado, en un fetiche, en un objeto.

En la prostitución Baudelaire también vive su propia experiencia interna, porque él mismo se considera en

²² Eagleton, T., (1981) *Walter Benjamín o hacia una crítica revolucionaria*, Trad. Julia García Lenberg, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 58.

tanto que poeta prostituido por la modernidad. En la sociedad de la modernidad el poeta debía prostituir sus poemas para sobrevivir. El poeta sobrevivía en función de la venta de sus poemas. Por ello el autor querrá reivindicar la importancia del poeta, su dignidad, de allí su crítica a la modernidad. Para él sus propias experiencias se convierten en mercancías y éstas son inventariadas bajo la forma de suvenires que petrifican las experiencias pasadas, como cosas muertas, coleccionables. Lo cierto es que Baudelaire debe vender sus escritos, publicarlos y acude al mercado para hacerlo. Allí en los pasajes, grandes corredores de tiendas se encuentra con el *flâneur*. Ambos paseantes desconocidos, transitan inopinadamente, hacen de la calle y la multitud su albergue, su pasatiempo y su prisión, una prisión de la que quieren escapar, pero no pueden porque la calle se ha convertido en su interior, interior que se encuentra perdido y embriagado en el laberinto de las mercancías. “La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al *flâneur*, como si tratase de una fantasmagoría”²³. El *flâneur* es el hombre de las multitudes que se pierde en ellas, ésta es su morada y al mismo tiempo una fachada.

En medio de la multitud, la soledad era una constante que no podía más que sacudir al paseante, que engeuecido en la multitud circula en ella observando a su alrededor, aunque indiferente a los demás y a sí mismo reprime su sensibilidad por subirse al motor de la civilización. El *flâneur* es quien quiere pasear sin ser visto, experimentar la ciudad, escrutarla, diseccionarla, entenderla. Frente a esta situación, Baudelaire extasiado en la multitud, puede tomar distancia o conciencia del lugar que ocupa y experimentar cierto goce, que precisamente le permite sobrevivir dentro de la realidad social en que se encuentra. Baudelaire logra una percepción capaz de sacar al hombre de su estado de muchedumbre, produciendo un *shock*, porque actualiza la experiencia cotidiana, al mismo tiempo que logra desgajarse de la sociedad. Así lo describe en *El cisne*: “¡París cambia!, ¡pero en mi melancolía nada/cambió de lugar! Palacios nuevos, andamios, bloques,/ barrios viejos, todo para mí se vuelve alegoría,/ y mis recuerdos queridos son más pesados que rocas”²⁴. En el callejeo Baudelaire se hacía eco de la fragilidad de su existencia, observaba a las multitudes que habían perdido la capacidad de mirar y desolado frente a los agravios de la reproductibilidad técnica añoraba la otrora mirada aurática. En tanto Benjamin, sostiene una actitud optimista, cree que a partir de la caída del aura, es decir, de la pérdida del valor cultural de la obra de arte, el hombre será capaz de desarrollar una actitud crítica respecto a sus condiciones de existencia.

Pero Baudelaire no solamente habla de su propio vacío interior, en sus obras también es capaz de ver muchos elementos propios de la fantasmagoría de la modernidad. Así como ve en la figura de la prostituta lo humano elevado a la categoría de mercancía, en la moda y en el mercado ve una novedad que continuamente se está repitiendo. En ese discurso de la modernidad del progreso y del crecimiento, en esas fantasmagorías de la modernidad: la de lo nuevo como siempre lo mismo, la de la eterna repetición, modas que siempre lanzan algo nuevo, pero que en definitiva no conforman de ninguna manera una novedad. Esta fantasmagoría Baudelaire la expresa muy bien en su poema *Los siete ancianos*, donde se ve siete veces repetida la cara vieja y vulgar de un anciano. Esto no es más que la muestra de esa fantasmagoría de la modernidad que presenta todo como novedad, cuando en el fondo en la vida no hay más que una eterna repetición de un "siempre lo mismo"²⁵.

²³ Benjamín, W., “Resúmenes” en *Libro de los pasajes*, p.45.

²⁴ Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Trad. Américo Cristófolo, Ed. Colihue, Buenos Aires, 2011, p. 231.

²⁵ Benjamín, W., *Libro de los pasajes*, p. 58, Sección II.

*“Otro igual lo seguía: barba, ojos, espada, bastón, harapos,
ninguna marca distinguía, salido del mismo infierno,
a ese gemelo centenario, y estos espectros barrocos
caminaban con el mismo paso hacia un lugar desconocido.
[...]
¿Porqué conté siete veces, minuto por minuto,
al siniestro viejo que se multiplicaba?”²⁶*

Aunque la aparición de una persona en una serie dentro de una multitud puede parecer abstracta y vacía, efímera y vacua, el momento en el que se produce el choque de miradas, podría quedar engullido de un cierto sello aurático, al modo en que lo piensa Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936), ya que ese momento es irrepitible, pero en su repetición encierra una promesa de emancipación del fetichismo de la mercancía. Porque precisamente se asemeja a aquella denominación de aura que se expresa como “[...] aparición irrepitible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse”²⁷, ese instante perdido en la multitud, cobra relevancia porque es irrepitible²⁸.

Otra figura que prevalece en los escritos de Baudelaire, emblemática de la modernidad y alegoría del escritor, del artista e inclusive del intelectual, es el trapero. En estrecha relación con el capitalismo y la burguesía, es un tipo social que nace con la industrialización, dedicado al reciclaje de los desechos que la sociedad de consumo produce, recoge todo aquello que ha sido desperdiciado, arrojado a la basura. A diferencia del coleccionista, que le confiere valor a los desechos del pasado, éste sólo acumula desechos para venderlos y poder sobrevivir. Eran una insignia de la miseria humana, que en todos aquellos que protestaban contra la sociedad se podía llegar a reencontrar. Así lo expresa Baudelaire, en *El vino de los traperos*:

*Muchas veces, bajo la luz roja de un farol
que el viento azota en la llama y golpea en el cristal,
por el corazón de un barrio viejo, laberinto de barro
donde la humanidad hierve en fermentos tormentosos,

se ve un trapero que llega moviendo la cabeza,
[...]*

²⁶ Baudelaire, C. *Op. Cit.*, p. 235.

²⁷ Benjamín, W., (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Trad. Jesús Aguirre, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989.

²⁸ Esta misma idea se plasma en otro poema titulado *A una que pasa*: “La calle ensordecedora aullaba frente a mí/[...] pasa una mujer [...] /ágil, noble, con piernas de estatua [...] Un relámpago... ¡y después la noche!- Belleza fugitiva, / de quien la mirada me hizo de pronto renacer, / ¡no voy a verte otra vez salvo en la eternidad? / ¡En otra parte, muy lejos! ¡muy tarde, quizá nunca! / porque ignoro adonde huyes, y tú no sabes dónde voy, / ¡Oh tú, a quien hubiera amado, oh tú que lo sabías!” (ver Baudelaire, C., *Op. Cit.*, p. 249).

*Sí, estos seres acorralados por tristezas domésticas,
molidos por el trabajo y atormentados por la edad,
se desloman, se quiebra sobre montones de basura
[...]*

*Los siguen compañeros envejecidos en las batallas
sus mostachos cuelgan como viejas banderas
los estándares, las flores y los arcos triunfales*

*se alzan ante ellos, ¡magia solemne!
[...]²⁹*

El trapero es un héroe, porque imagina cómo reconstruir el mundo a partir de las ruinas, que éste le ha dejado y entre las que ahora vagabundea. Preocupado por recoger fragmentos de lo cotidiano, los aspectos más insignificantes de la realidad con que ensamblar un cuadro de la historia presente, una representación de la sociedad que el cuadro inmenso de la gran historia desatiende. Pero en su lienzo, no está sólo, a él lo siguen los desheredados, los desamparados, que bien podían armar una revuelta y subvertir ese estado de cosas. Los que conforman “la raza de los que no poseen otra mercancía que no sea su desnuda fuerza de trabajo”³⁰, y que en Baudelaire se alistan bajo la figura de los derrotados, los oprimidos que tienen como al gran derrotado, a Satán. Baudelaire, nos muestra un doble rostro de Satán: uno negativo, oscuro, pecaminoso, el que frecuentemente se utiliza, y otro, positivo que se dirige hacia los desprotegidos. Así lo caracteriza, en *Letanías de Satán*: “Bastón del exiliado, lámpara del inventor/confesor de ahorcados y conspiradores”³¹.

Sin embargo en el siglo XIX no se habían germinado aún las condiciones de posibilidad del socialismo que cambiarían el umbo de los acontecimientos históricos un siglo después, pero lo que sí existía tenía por entonces la forma de la conspiración. La conspiración al no tener un signo ideológico definido o, al menos, claramente identificable, cuenta con ciertas ventajas políticas y sucede en el círculo de la bohemia, que se frecuenta después del trabajo (para el conspirador ocasional) o con carácter exclusivo (para el conspirador profesional, aquel para el cual conspirar es su única ocupación)³². Esto que despliega Baudelaire en sus escritos, ‘la metafísica del provocador’ es lo que Benjamín no aprueba, pues estaría pregonando más por la estetización de la política que por la politización del arte.

Vemos como en Baudelaire sus escritos se transforman en alegorías de la historia material, elementos que resuenan en el oleaje de las multitudes y paisajes urbanos. Lo notable en Benjamín es cómo consigue reunir los elementos históricos de Baudelaire y su propia creación literaria, bastante críptica y escurridiza, que no se deja aprehender de modo inmediato.

²⁹ Baudelaire, C., *Ibid.*, p. 281.

³⁰ Benjamín, W., “Bohemia” en *Obras*, Libro I, Vol. 2, Abada, Madrid, 2008, p. 105.

³¹ Baudelaire, C., *Op. Cit.*, p. 341.

³² Benjamín, W., “La bohemia”, *Op. Cit.*, p. 91.

Aún así, la técnica alegórica resucitada en Baudelaire, no conducía a la emancipación de la humanidad, ni a la liberación frente al ciego dominio del mercado, sino que conllevaba a la resignación y ofuscación. Baudelaire hizo del mercado y la mercancía su objeto de discusión en sus poemas, no pudo asumir ni llevar a cabo ninguna actividad revolucionaria o al menos contestataria. Pues a decir de Benjamín, Baudelaire oscilaba entre ser un simpatizante de la revuelta o un soplón de la policía.

La alegoría baudelaireana estaba cargada de ira, lo cual era necesario para desgarrar el mundo apariencial del que él formaba parte. Aunque su enojo, expresado en sus poemas, tenía la intención de irrumpir en el mundo, Baudelaire no tuvo más recursos que aferrarse a las ruinas de aquella realidad que denunciaba. La alegoría barroca y la moderna mostraban así sus límites.

II. 2 La crítica a la modernidad: el cambio en el paisaje urbano y los nuevos héroes

París había cambiado. La ciudad, producto de las medidas tomadas por el barón Georges Eugène Haussmann, quien seguía órdenes estrictas de Luis Bonaparte, se había convertido en un lugar donde los controles eran cada vez más severos: se impuso la uniformidad en la altura de los edificios y su numeración, los horarios comerciales, la estandarización de los materiales de construcción y del mobiliario urbano, controles de salida y entrada de carruajes, registros inmobiliarios, registros de las personas, ahora vía fotográfica. Proliferaban además los pequeños comercios, las profesiones liberales, las fortunas volátiles y el enriquecimiento de la clase burguesa que contrastaba con el empobrecimiento de la clase obrera. Haussman cambió radicalmente el aspecto de la antigua ciudad medieval sometiéndola a una profunda transformación que la convirtió en la capital mundial de la modernidad. Las estrechas y oscuras callejuelas abrieron paso a amplios bulevares preparados para la circulación masiva de carruajes. Las autoridades parisinas expropiaron casas y edificios, se talaron bosques y parques para facilitar la vertiginosa prolongación de las nuevas avenidas. Se mejoró el servicio de iluminación de gas y se instalaron farolas a pie de calle: era el triunfo de la simetría en detrimento de los claroscuros propios del romanticismo.

La heterogeneidad de los individuos se disolvió en la muchedumbre. Las multitudes inundaron los espacios públicos eliminando toda pretensión de individualidad: la masa digirió al individuo. Lo moderno se convirtió en la vida privada. En una sociedad uniformada, los seres que concentran la singularidad no son los individuos representativos, como en la antigüedad, sino los excéntricos y los marginales: el dandy, el artista, los criminales, el trapero, entre otros.

La imagen de la ciudad, con sus controles, criterios de estandarización, tiempos marcados, medidas, una amplia burocratización calaba hondo en la vida de las personas dejando poco espacio para el individuo, para la sensibilidad y todo el tiempo para el trabajo. Esta imagen es descripta por Baudelaire bajo lo que él denomina *modernité*. Por eso Benjamin atinadamente escribe: “para vivir la modernidad, es menester una constitución heroica”³³.

En héroes se han convertido el trapero, la prostituta, el *flâneur*, el dandy, el poeta mismo, las lesbianas,

³³ Benjamin, W., “La modernidad” en *Obras*, Libro I, Vol. 2, Abada, Madrid, 2008, p. 167.

entre otros. Constituyen la alegorización más típica del hombre moderno, que se ajusta a su época, que la vive, la representa, la encierra bajo una forma ambigua porque se somete a esa modernización obligada y a la vez escapa de ella. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel del héroe está disponible, ya no se trata de individuos sino de una masa. Baudelaire rescata esos seres marginales porque constituyen los modelos heroicos, que se sustraen de alguna manera de las imposiciones sociales vigentes.

El *flaneur* bien puede ser el primer héroe moderno por su condición de observador y paseante de la ciudad, es el modelo arquetípico que se mueve en las multitudes, que habita entre los hombres, pero que no interactúa directamente con alguno, pues sólo se alimenta de miradas. Se encuentra embriagado por los nuevos paisajes urbanos, por las nuevas estructuras, estilos, por la multitud.

Pero no sólo el *flaneur* se presenta como héroe moderno, también aparece la prostituta, el símbolo mismo de la mercancía humana. La mercantilización de su cuerpo convertido ahora en producto, objeto, disponible a la venta y la única capaz de amar al poeta.

El héroe también es el poeta mismo, pero este poeta ya no es el poeta que está por encima de los hombres, sino el que perdió el halo que antaño lo envolvía, mientras caminaba por las calles de París empujado por las multitudes, respirando el humo de la fábricas y viendo a su alrededor cómo la artificialidad de la ciudad hacía del paisaje natural un basurero. Es el poeta que habita en la ciudad, que trabaja, que vende sus libros y con ese dinero sobrevive, que posee deudas y enfermedades, el adicto al opio y el que acude con frecuencia al burdel. El poeta es el héroe por excelencia, porque puede percibir las nuevas condiciones de vida en el ámbito de la modernidad y responde con toda la fuerza de su poesía.

El poeta es el trapero, el que recoge lo grotesco, la basura en la ciudad, que recoge la inmundicia que deja la ciudad al dormir, precisamente el que mientras los burgueses duermen, trabaja convirtiendo el lodo en oro. Baudelaire se pregunta: “son los desechos los héroes de la gran ciudad? ¿O no es más bien el héroe el poeta que va a construir su obra con esos materiales?”³⁴. Quizás ambas cosas.

El suicida también encierra a lo moderno, porque la ciudad moderna que oprime al hombre que se ve imposibilitado de realizarse como tal, que se encuentra disminuido a un precio, que no puede mantener a su familia, y tampoco desarrollarse a sí mismo como individuo, lo conduce a tener ese ciego impulso a la muerte, al terminar con todo y rendirse a la dinámica moderna prevaleciente. “Pero este suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. Es la conquista de la modernidad en el complejo ámbito de las pasiones”³⁵.

Las lesbianas también conforman un modelo heroico, dejan de pertenecer al ámbito de la reproducción y conforman una especie de protesta contra lo socialmente establecido.

Finalmente en la última encarnación el héroe se presenta como dandy, aquella persona rica que no se ve abrumada por ninguna clase de trabajo, muy refinada en el vestir, con grandes conocimientos de moda, proveniente de la burguesía, con una fuerte personalidad y poseedora de nuevos valores como la sobriedad. Es alguien que construye su “yo” desde la apariencia y exterioridad -ropa, prácticas, actitud, gestualidad, discurso- como forma de distinción de la masa. No valora el trabajo, sino lo contrario: el ocio es más bien elogiado. Su ocupación es la

³⁴ Benjamin, W., *Ibid.*, pp. 174-175.

³⁵ Benjamin, W., *Ibid.*, p. 168.

propia elegancia: su improductividad estética. Rechaza la vida social burguesa e intenta marcar la diferencia en una sociedad masificada, defendiendo su individualidad.

En suma, la modernidad sometió a cosificación la humanidad que ahora se mide en precios, y que está propensa a continuas resignificaciones. En un mundo regido por el cambio no queda espacio para la contemplación. El nuevo espíritu moderno estaba signado por la velocidad, el movimiento incesante, el ajeteo, la excitación, la rapidez, la desarticulación y la fragmentación. Baudelaire inaugura con su poesía lírica que refleja alegóricamente la vida urbana, con la incorporación de un lenguaje cotidiano que anima a los objetos típicamente burgueses, como el reloj, las campanas, las cartas de azar, entre otros, bajo un estilo satánico, pernicioso, una forma de arte que puede dar cuenta del nuevo estado de cosas, que puede realizar una evaluación, una crítica, y de ser posible, que puede configurar cierta redención.

El desencanto con su tiempo, con un tiempo en progresiva homogeneización existencial y estética llevan a Baudelaire a tomar distancia para observar, criticar y encontrar una nueva voz. Es el artista que se expresa a través del tamiz de su experiencia, de su realidad y no como mero testimonio de un tiempo o un lugar. Su poesía está ligada al tiempo presente, no a una suerte de inspiración romántica, no le interesa imitar la naturaleza o plasmar lo natural del hombre, ni aplicar ciertos sesgos morales en las expresiones artísticas.

Lo cierto es que Baudelaire al igual que Benjamin, buscaron una imagen de la modernidad que en su fugacidad, fragilidad y cosificación, otorgara voz a aquellos marginados, desheredados que el sistema expulsaba. Intentaban extraer lo eterno de lo transitorio, de la escena fugaz. Más aún, ambos se balancean en los extremos, pues es en los extremos que puede surgir algo nuevo y en donde impera lo alegórico por antonomasia. En esos objetos banales, deshechos y caídos en desuso, uno buscará aproximarse a lo poético, otro los tomará como punto de partida para filosofar. Al decir de Benjamin: “Hay una especial constelación en que también concurren en el hombre grandeza e indolencia, una que impera en la existencia de Baudelaire. Él la descifró y la llamó la «modernidad» precisamente”³⁶.

Baudelaire es el inventor de esta palabra. La usa en 1859, excusándose de su novedad, pero la necesita para expresar lo que caracteriza al artista moderno, es decir, la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta. Éste es el problema del propio Baudelaire: ¿cómo es posible la poesía en una civilización comercializada y dominada por la técnica? Sus poemas nos indican el camino, su prosa nos orienta teóricamente. Este camino conduce lo más lejos posible de la trivialidad de lo real, o sea, a una zona de lo misterioso en la que, sin embargo, puedan convertir en alados y poéticos los estímulos civilizados de la realidad comprendidos en ella. He aquí el punto de arranque de la lírica moderna y de su substancia corrosiva y asombrosa a la vez.

La poesía baudelaireana oscila entre el realismo más descarnado y el ansia de alcanzar un ideal superior que le permita elevarse sobre la vida cotidiana. Así lo expresa el autor en el poema *Elevación*:

³⁶ Benjamin, W., *Ibid.*, p. 195.

*Encima de los estanques, encima de los valles
de las montañas, los bosques, las nubes, los mares
más allá del sol, del éter, más allá
del confín de las esferas estrelladas*

*espíritu mío, te mueves con agilidad,
y, como el buen nadador extasiado en las olas,
surcas alegre la inmensidad profunda
con indecible y viril voluptuosidad.*

*Vuela lejos de estos mórbidos miasmas;
purifícate en el aire superior
y bebe, como un puro y divino licor,
el fuego claro que llena los espacios límpidos.*

*Detrás del hastío y los grandes pesares
que aplastan con su peso la existencia brumosa,
feliz el que puede con ala potente
lanzarse hacia campos luminosos y serenos*

*aquel cuyos pensamientos, como alondras
emprenden por la mañana un vuelo libre al cielo,
¡el que pasa sobre la vida y entiende sin esfuerzo
el lenguaje de las flores y de las cosas mudas!³⁷*

Aquí se describen los deseos del poeta de evadirse del mundo cotidiano y de todas las miserias del mundo, ya que al alejarse o al “elevarse” puede hallar placer el espíritu, cuando encuentra su purificación, la luz. Y además al despegarse de lo mundano se siente feliz.

Asimismo es la sensibilidad del poeta, su capacidad de ver más allá de lo evidente que hace que aquellas cosas que no le dicen nada al hombre común, si le “hablen” al poeta, ya que es el único que puede escucharlas.

II.3 La «experiencia vivida» y la «experiencia de shock»

La experiencia propia del siglo XIX dejó poco espacio, por no decir ninguno, a la recepción de los poemas líricos de Baudelaire. La lírica, en cuanto orden de la representación, sólo es posible como obra de la

³⁷ Baudelaire, C., *Op. Cit.*, p. 191.

memoria, pero ¿Cómo puede fundarse la lírica “en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma”³⁸, cuando la experiencia se ha transformado en vivencia? En sus escritos de juventud, Benjamin había distinguido el concepto *Erlebnis*, como vivencia cotidiana burguesa del mundo de los adultos y falta de espíritu del propio yo; del concepto *Erffahrung*, como la vivencia del propio yo, que busca realizar sus ideales, despojado de la cotidianeidad del mundo burgués.

Aunque veinte años después, su concepto de experiencia no sólo enfatiza la imposibilidad de transmisión generacional, sino que implica una imposibilidad estructural del lenguaje de narrar, vinculada a la presencia de la muerte, de la barbarie. Esa experiencia, que se ha convertido en vivencia, que ha sido domesticada, mecanizada, ultrajada tiene sus orígenes en la época de Baudelaire

Experiencia que se veía engullida por la “novedad brevedad, comprensibilidad y ante todo desconexión de unas y otras noticias entre sí”³⁹, características propias de la información periodística; en donde el lector no asimilaba las noticias como propias a su experiencia vital sino que había perdido la capacidad de ser afectado por los hechos que lo rodeaban. La función de las noticias consistía en “impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudieran afectar a la real experiencia del lector”⁴⁰.

Benjamin, recurre a la filosofía de la conciencia desarrollada por H. Bergson y también por M. Proust, y al psicoanálisis de S. Freud, para analizar a Baudelaire, quien tempranamente había entendido que aquellos lectores que habían perdido el interés por la poesía lírica habían perdido la conciencia de su propia experiencia, al no poder captar lo que experimentaban, los estímulos que recibían de la multitud, una parte de su vida les resultaba ajena.

Bergson sostiene que la percepción ocupa necesariamente un espesor de duración, con lo cual lo que se percibe no es sino un conjunto de momentos para nuestra conciencia. En estado puro la percepción formaría verdaderamente parte de las cosas. “El rol de nuestra conciencia en la percepción se limitaría a unir a través de hilo continuo de la memoria una serie ininterrumpida de visiones instantáneas”⁴¹. Para explicar ello, distingue dos tipos de memoria: en primer lugar está la memoria que se basa en mecanismos motores que parecen o son hábitos, como repetir, una serie de palabras o una lección. Y cuando se produce el estímulo apropiado, se dispara el mecanismo y comienza a funcionar. Se da aquí “un sistema cerrado de movimientos automáticos que se suceden unos a otros en el mismo orden y ocupan el mismo tiempo”⁴². La memoria, en este sentido de repetición mecánica, es un hábito corporal que se incorpora al presente del mismo modo que el hábito de caminar, ya no representa nuestro pasado, sino que lo actúa. El recuerdo aprendido, resultado del tiempo bien determinado “se volverá cada vez más impersonal, cada vez más extraño a nuestra vida pasada”⁴³. Y los movimientos que se repiten una y otra vez crean un estado de hábito y determinan el comportamiento de nuestro cuerpo, que termina adaptándose a los estímulos exteriores.

Sin embargo, por otro lado, se encuentra lo que Bergson llama “memoria pura”, la cual es representación y registra todos los acontecimientos de nuestra vida cotidiana sin descuidar ningún detalle. La memoria en este

³⁸ Benjamin, W., “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Op. Cit.*, p. 216.

³⁹ Benjamin, W., *Ibid.*, p. 212.

⁴⁰ Benjamin, W., *Ibid.*, p. 211.

⁴¹ Bergson, Henri, (2006) *Memoria y materia*, Buenos Aires, Captus, p.78.

⁴² Bergson, H., *Ibid.*, p. 94

⁴³ Bergson, H., *Ibid.*, p. 97

sentido es espiritual, y ya se comprende que admitir su existencia equivale a admitir que una parte de la mente se sustrae de la conciencia. Si la totalidad del pasado se acumula en la mente en forma de imágenes mnémicas, sólo unas pocas de esas imágenes son devueltas íntegramente a la conciencia en un momento dado. Deben de estar, pues almacenadas en la zona que queda fuera de la conciencia de la mente. En efecto, si la totalidad del pasado, con todos sus detalles, estuviese presente en la conciencia simultáneamente, la acción llegaría a ser imposible. Y aquí tenemos la clave para entender la relación entre el cerebro y la memoria pura. Es decir, la función del cerebro, según Bergson es impedir que la memoria pura invada la conciencia y dejar entrar sólo en ésta aquellos recuerdos que tengan que ver de algún modo con la acción propuesta o requerida. A los recuerdos espontáneos que almacena la memoria pura, nada hay que añadirle, son absolutamente perfectos por su inmediatez. Esos recuerdos que nos permiten retener la imagen misma constituyen en su totalidad una imagen huidiza, fugitiva que solo obtenemos parcialmente cuando la atrapamos mediante mecanismos motores de repetición, a través del recuerdo adquirido que impulsa nuestra voluntad. En sí misma, la memoria pura es espiritual, pero sus contenidos son como filtrados por el cerebro.

Lo que a nosotros nos interesa es la memoria pura bergsoniana, que más tarde Marcel Proust señalará como la memoria involuntaria. Aquella que no retorna al recuerdo de un momento pasado, sino al momento mismo. En donde se recobra un tiempo puro, fuera del decurso del tiempo, que no es presente, pasado ni futuro, sino el verdadero tiempo real, que solo puede suscitarse en la obra de arte. Por eso el arte es la realidad real, que refleja un tiempo detenido que puede permitir salvarnos de una realidad que es por demás decepcionante y penosa. Esa era la gran empresa de Proust en su obra magnánima *En busca del tiempo perdido*.

Luego de esta extensa disquisición, vemos que aquellos lectores que habían perdido el interés por la poesía lírica habían sido obnubilados por la memoria, que siguiendo a Bergson, reproduce recuerdos-hábitos y ya no podían, o no querían ver qué quedaba fuera de ella, fuera de lo repetitivo, habitual, mediado y determinado que les proporcionaba el mercado y la nueva sociedad en la que se había convertido París, donde el control y la administración eran moneda corriente. Su propia percepción de las cosas había sido domesticada por los nuevos tiempos. Percepción que recurría a una memoria anestesiada, dormida frente a la cual los poemas de Baudelaire venían a irrumpir.

Algunas conceptualizaciones de Freud nos pueden ayudar a continuar explicando qué le había ocurrido a los lectores de la época de Baudelaire, que habían hecho de su experiencia una ‘experiencia vivida’. Esa experiencia era incompatible con la memoria involuntaria de la que nos habla Proust, ya que aquella está determinada por la conciencia, mientras que ésta “atesora huellas duraderas como fundamento de la memoria”. La conciencia actúa como protección frente a los estímulos provenientes del exterior, como el efecto de *shock*. Cuanto más quede asentado en la conciencia el efecto de *shock* menor será su efecto. Cuando la cadena de protección de la conciencia se rompe frente a la agresividad de los estímulos exteriores estamos frente a un *shock* traumático.

Pero precisamente que el *shock* sea atemperado por la conciencia implica que nuestra experiencia se convierta en una experiencia vivida, anestesiando ese suceso e incorporándolo inmediatamente al registro consciente del recuerdo, lo que impide cualquier otra tipo de experiencia, como por ejemplo la poética, la que estaría bajo la memoria involuntaria de Proust. He aquí que Baudelaire escriba poesía lírica, su objeto es despertar a

esos lectores que habían sido adormecidos por la conciencia frente al efecto de *shock* que provocaban las multitudes, emancipar sus vivencias. Razón por la cual “el poeta colocó la experiencia de *shock* en el corazón de su trabajo⁴⁴”. Las masas, la multitud no conforman una figura específica en los escritos de Baudelaire, pues se encuentran en el corazón mismo de sus poemas bajo una forma velada, oculta, espectral en el momento mismo de su creación. De esta manera logra hacerse de la multitud en el desmoronamiento mismo de las palabras. “La masa es tan intrínseca a Baudelaire que en vano se busca en él su descripción”⁴⁵.

III. Conclusiones

Es importante destacar, la sorprendente afinidad entre el estudio sobre el *Trauerspiel* cuyo intento de redimir a la alegoría permitía visibilizar la experiencia de un mundo fragmentado y el *Libro de los Pasajes* (*Passagem-Werk*)⁴⁶, cuyo propósito en líneas generales era reconstruir de algún modo un mundo experiencial en ruinas. De esta manera, la filosofía podía erigirse a partir del montaje de los elementos, éstos en su disposición, en su configuración harían surgir la reflexión filosófica y expresaban el curso de la historia en lo fragmentario y residual que ésta portaba. En este sentido, si la alegoría barroca había quedado imposibilitada de toda acción política por la búsqueda de la redención, *Los pasajes*, constituían una forma de praxis política o al menos hacia ello apuntaban, intentaban superar la traición a la naturaleza en la que habían incurrido los alegoristas barrocos y la resignación política de Baudelaire, demostrando que para redimir el mundo material se requería en algunos casos de una violencia mayor⁴⁷ y sobre todo de una actitud reflexiva, práctica y estética.

En las *Tesis de filosofía de la historia* (1940) Benjamin presenta que una forma de romper con el continuum de la historia de los hombres presa del mercado, ofuscada por sus deseos e ilusiones insatisfechas, fetichizadas sería reconocer en el pasado cierto haz de redención, dejar de pensar a la historia como la historia del progreso, de las clases dominantes favorecidas por las leyes del mercado y pensar a la historia como la historia de los oprimidos. Es ese instante en donde cobra importancia la «imagen dialéctica», como un método de hacer filosofía que podría despertar a la humanidad de su opresión. La imagen es aquello en donde pasado y presente entran en constelación, en relación dialéctica⁴⁸. La imagen dialéctica se ubicaba alrededor del concepto de mercancía, entre una naturaleza petrificada, en ruinas y una naturaleza transitoria, que se apoyaba en el componente fosilizado de aquélla, capturaba de modo fugaz su transitoriedad a partir de los restos, de los escombros que había dejado. Estos elementos, huellas latentes del pasado implicaban una historia natural, y se expresaban de modo alegórico. Podían conducir al despertar de la humanidad, cautivada por los fetiches, la moda y de la publicidad.

⁴⁴ Benjamín, W., (1989) “Sobre algunos motivos en Baudelaire” en *Op. cit.*, p. 217.

⁴⁵ Benjamín, W., *Ibid.*, p. 223.

⁴⁶ Texto inconcluso, que Benjamin comenzó a escribir en 1927, originalmente pretendía ser un escrito de unas cincuenta páginas. Allí el autor intentaba llevar a cabo una verdadera filosofía materialista de la historia, construida desde el material histórico mismo. Se trataba de una historia social y cultural de París del siglo XIX, una historia de los orígenes (en términos benjaminianos) de esa época, vislumbrada a partir de las imágenes históricas que harían visibles las ideas filosóficas.

⁴⁷ Buck-Moors, Susan, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, Madrid, Ed. Visor, 1995, 226

⁴⁸ Benjamín, W., *Libro de los pasajes*, Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, ed. Rolf Tiedemann 2005, p. 264 N 2 a 3.

De este modo, el pasado entraba, irrumpía en el presente, cuando era detenido en un instante que relampaguea. Al replegarse como un instante -como una imagen dialéctica- el pasado entraba en el recuerdo obligado de la humanidad. Ese ahora crítico condensado en la imagen, es el ahora de la cognoscibilidad del pasado, que puede incluso recibir un grado de legibilidad superior al que tuvo en su momento de existencia.

Los objetos debían ser reposicionados bajo una lógica más bien visual y no narrativa, rechazando toda imposición relacionada al progreso. Debían conformarse entre su historia previa, como ur-fenómenos, bajo el estado en que se encontraban, en ruinas y la historia posterior producto de ser recuperados de los escombros en los que yacían. El pasado y el presente que se condensaban en el objeto involucraban una relación de alta de tensión, un conflicto entre la historia previa y la historia posterior. Dicha tensión sería legible una vez que el objeto sea arrancado de su historia lineal y recolocado en una imagen dialéctica. El objeto extraído del continuum de la historia y reconstruido como objeto histórico, cargado políticamente, pensado para impactar visualmente actualizaba el presente y exigía de sus intérpretes una intervención activa en el proceso de cognición del mismo, a partir de su propia experiencia vivida. Las imágenes dialécticas utilizaban necesariamente materiales culturales producidos por la burguesía, por eso el historiador dialéctico debía mirar hacia atrás para ahondar en aquello en lo que no se había detenido la lectura del tiempo histórico socialmente establecida.

“Ser dialéctico significa captar en las velas el viento de la historia. Las velas son los conceptos. Pero no basta con poseer las velas. El arte de saber colocarlas es lo decisivo”⁴⁹. Esta disposición del todo nueva se enraíza a un tiempo que es catástrofe, porque implica un nuevo método que nos conduce a una mirada distinta frente a los objetos y frente a nosotros mismos. Porque hace saltar a los objetos del curso continuo de la historia de la que han formado parte. Es menester destacar aquí que imagen alegórica no es lo mismo que imagen dialéctica, mientras la primera continúa siendo expresión de la intención subjetiva, la segunda es objetiva e implica una expresión sociohistórica y un reflejo de auténtica trascendencia⁵⁰.

Estas imágenes versaban entre el despliegue de las mercancías y su repetición, no como acontecimiento, sino como novedad y podían ser viabilizadas mediante la tecnología. Así pasado y presente se yuxtaponían entre el objeto desechado por la historia y la transitoriedad que implicó su despliegue bajo nuevas formas mercantiles.

Así la imagen dialéctica liberada del mito (que la confinaba a preservar su aura constitutiva) y del historicismo (que la subsumía a una historia lineal y homogénea) obliga a reinstaurar el pasado en el presente, proveyendo de “[...] la posibilidad de correspondencias simbólicas, liquidando al mismo tiempo aquel mundo de mitología natural del que estas correspondencias formaban parte”⁵¹. Aquí Benjamín denota la importancia de la reproducción mecánica de las obras, que por un lado, implica una pérdida del aura, de su valor cultural, en aumento del valor exhibitivo, pero que por otro lado, y esto no menos importante que lo primero habilitan una nueva red de significantes que no necesariamente están supeditados a la historia uniforme, unívoca sino que por el contrario, puede posibilitar o generar, al menos, las condiciones para que se susciten nuevas relaciones sociales, viables mediante una práctica revolucionaria.

⁴⁹ Benjamín, W., *Ibid.*, p. 476, N 9, 8.

⁵⁰ Buck-Moors, S., *Op. cit.*, p. 266.

⁵¹ Eagleton, F., *Op. Cit.*, 78.

De lo que se trataría es de revalorizar una segunda técnica, como posibilidad de unificarla con la vida, en la medida que ésta entendida así, puede desplegar una nueva dimensión sensible y experienciable inaudita. Se abre un espacio creado inconscientemente entre la cámara y el ojo que amerita a minúsculos y muchas veces obsoletos detalles que en la observación cotidiana o en la pintura no se tenían en cuenta. Sin embargo, no solo la dimensión espacial se expande de manera inconmensurable, sino también la dimensión temporal que las imágenes despliegan ya sean fotográficas o cinematográficas. En otras palabras, la nueva naturaleza tecnológica abre un campo cuyo ‘aquí y ahora’ desde el pasado, continua resonando en el futuro.

Para finalizar nos parece indispensable problematizar e indagar en la relación que hemos construido con esta naturaleza tecnológica, en qué medida repercute en nuestras vidas y es parte constitutiva de nuestra subjetividad. Asimismo en qué medida la capacidad de la tecnología es tal que como mediadora puede crear lo aún no conocido o inexistente o al menos generar las condiciones de posibilidad para crear formas sociales aún no exploradas resulta sumamente relevante para comprender las construcciones subjetivas y las relaciones sociales contemporáneas.

Bibliografía citada

- Baudelaire, Charles, *Las flores de mal*, (2011) Trad. Américo Cristóbal, Buenos Aires, Ed. Colihue.
- Benjamin, Walter, (1933) *Angelus Novus*, Trad. H. A. Murena, Barcelona, EDHASA, 1971.
- ----- (1955) *Calle de mano única*, Trad. J. J. Del Solar y Mercedes Allendesalazar, Ed. Nacional, Madrid, 2002.
- ----- (1972) *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Trad. Jesús Aguirre, Buenos Aires, Ed. Taurus, 1989.
- Benjamín, Walter, (1963/1972) *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Ed. Taurus, 1990.
- ----- (1972/1977) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Trad. Blatt, Roberto, Madrid, Ed. Taurus, 1999.
- ----- (1982) *Libro de los pasajes*, Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005.
- ----- (1989) *Obras, Libro I, Vol. 2*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, 2008, Ed. Abada,.
- ----- (1989) *Obras, Libro II, Vol. 1*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Ed. Abada, 2007.
- ----- (1989) *Obras, Libro II, Vol. 2*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Ed. Abada, 2009.
- ----- *Estética y política*, Trad. Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, Buenos Aires, Ed. Los Cuarenta, 2009.
- Bergson, Henri, (2006) *Memoria y materia*, Buenos Aires, Captus
- Buck- Moors, Susan, (1989) *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamín y el Proyecto de los Pasajes*, Madrid, Ed. Visor, 1995.

- Eagleton, Terry, (1981) *Walter Benjamín o hacia una crítica revolucionaria*, Trad. Julia García Lenberg, Madrid, Ed. Cátedra, 1998.
- Galende, Federico, (2005) *La oreja de los nombres.*, Buenos Aires, Ed. Gorla.

