

LO URBANO COMO EXPERIENCIA DE LA MODERNIDAD *BAUDELAIRE SEGÚN BENJAMIN*

Sandra C. Valdetaro

Profesora de Teoría de la Comunicación I

Poco más de una década transcurrió entre los primeros esbozos del Libro de los Pasajes y los ensayos sobre Baudelaire. Éstos serían, según Benjamin, los que más se acercan a aquél. Benjamin va a buscar en la poesía de Baudelaire las huellas de lo moderno, una poesía cuya recepción ponía ya la Modernidad en serias dificultades ... *hipócrita lector*. No pudo, en su época, conectar con la experiencia de sus lectores. Y es que esa experiencia, dirá Benjamin, “se ha modificado en su estructura”¹.

Benjamin trata de llevar a cabo lo que Baudelaire no pudo: una teoría de la Modernidad. Reconstruye su contexto y cuenta, para ello, con diversas fuentes²: documentos del socialismo; memorias de policías y de aristócratas; impuestos sobre los vinos; las prácticas de los traperos y de los conspiradores profesionales; la flânerie; los precios de periódicos; la vida de bulevar; el folletín; la situación del campesinado y el ejército; los tranvías; las historias de detectives; los colores gris y negro de la ropa

masculina; el culto a las fundas, los estuches y los forros, la luz de gas; los bazares; la autonomía femenina y el amor lésbico; la arquitectura urbana; la producción en serie; etc. No encontramos acá un objeto de estudio fijo; se basa su acercamiento más bien en un modo de mirar, de observar, de experimentar aquello que para Baudelaire la Modernidad es: lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente; la novedad del presente como cualidad esencial de la vida. Su intención entonces parece ser “revelar a Baudelaire tal como está empotrado en el siglo XIX”³. Realizar, como Pausanias, una excavación de las capas topográficas de la ciudad. Lo urbano es su escenario y en él se mueve el poeta como principal actor⁴. Su tarea será encontrar esas “correspondencias” entre lo antiguo y lo moderno, el “eterno retorno de lo sempiterno” en lo nuevo, en la producción de mercancías como fantasmagoría.

Dos ensayos marcan este movimiento: el *París del Segundo Imperio en Baudelaire*, de 1938 -no vamos a repro-

ducir acá la suficientemente conocida crítica que Adorno realiza a este texto-, y *Sobre algunos temas en Baudelaire*, de 1939 -tampoco nos parece necesario volver a hipotetizar si realmente Benjamin tuvo en cuenta o no las indicaciones de Adorno para esta segunda versión del texto-. También *París, capital del siglo XIX*, escrito en 1935, puede incluirse en este cuerpo textual. Pero estos motivos se encontraban ya presentes en otros ensayos de la década del 30. *Pequeña Historia de la Fotografía*, de 1931, junto con *El Autor como Productor*, de 1934, y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de 1936, hablan de una producción teórica caracterizada por el análisis materialista del arte y la tecnología, y sus derivaciones sociales, políticas y culturales. En todos ellos se preocupa Benjamin por las implicancias que sobre el plano de la percepción genera un dispositivo de reproducción tecnológica del arte. Habitualmente se dice que estos textos reflejan un gesto optimista hacia la tecnología -principalmente por las derivaciones positivas que Benjamin destaca en relación con las posibilidades de apropiación masiva del arte-. Notamos, sin embargo, una tensión que caracteriza todo su pensamiento. Su reflexión sobre la tecnología se desarrolla, a nuestro modo de ver, en el marco de esta tensión; es decir, en el contexto de una oscilación entre una valoración positi-

va y una valoración negativa, que creemos caracteriza su pensamiento en sentido general. Es preciso detenerse, según nuestro modo de ver, en estos momentos altamente dialécticos del pensamiento benjaminiano.

Entre otros aspectos, dicha oscilación se verifica a partir del juego relacional entre dos diversos acentos presentes en la recepción de la obra de arte, el valor “cultural” y el valor “exhibitivo”, valor, éste último, que la reproducción técnica hace emerger. La posibilidad que produce el “distanciamiento” técnico de articular una actitud crítica con una actitud frutiva es uno de los tópicos más interesantes a tener en cuenta. La apuesta por dicha posibilidad, anclada como está en el efecto de distanciamiento producido por la tecnología, y en la irrupción de un “shock” perceptivo, une a Benjamin con el proyecto de las vanguardias y con la “pedagogía” épica brechtiana.

Benjamin caracteriza, a la manera de las vanguardias, a la obra de arte como “un proyectil”, esto es, como un shock perceptivo que implica la emergencia de una calidad “táctil” en el receptor. Las técnicas del collage y el montaje -procedimientos típicos de las vanguardias, cooptadas por el cine y la radio, y naturalizadas en la praxis vital de la experiencia moderna- se relacionan con la emergencia de esa calidad táctil, sinestésica, orgánica, que permi-

te lo que Benjamin nombra como “recepción en la dispersión”, y que, en otras palabras, se podría sintetizar en la idea de una tendencia al desdibujamiento de la dicotomía entre recogimiento y diversión. También el “proceso de refundición” de formas literarias que implica el formato periódico -tema que Benjamin aborda, siguiendo a Brecht, en “*El autor como productor*”- apunta en ese sentido. En esa “impaciencia” del lector que el periódico produce parece residir la potencialidad de las nuevas técnicas y los nuevos formatos: el lector como autor por un lado, pero también el lector como “perito” que, a la manera de un experto, produce “tests” sobre lo observado. De ahí su insistencia sobre la necesidad no ya de una educación “especializada” en términos de percepción artística, sino “politécnica”, multifuncional, democrática.

Del lado positivo de su valoración se encuentra, entonces, la experiencia de las *vanguardias*, principalmente el dadaísmo y el surrealismo. El escenario en que se emplaza dicha experiencia es la complejidad de la vida urbana. De dicha complejidad, que atenta contra la posibilidad de un conocimiento integral de la experiencia de vida en la ciudad, parece surgir una nueva situación socio-antropológica: la constitución de un público masivo a partir de los formatos tecnológicos -los relatos en serie, la novela policial, el folletín, el periódico y el

ciné. La ciudad misma como escaparate, como escenario de exhibición de mercancías “poetizadas”, la fantasmagoría de lo nuevo, transforma la experiencia y reestructura las facultades perceptivas. Es el mismo Benjamin, flâneur por excelencia, coleccionista incansable, quien, a partir de “una sensibilidad micrológico-filológica sin par”, se maneja en la ciudad “como si el mundo fuera un texto”⁵. La importancia teórico-metodológica que en Benjamin adquiere el *fragmento* y su reticencia a apelar a motivos de explicación esquemáticos, totalizadores o cerrados, derivan en una manera específica de observar lo coleccionado: la captación de un ritmo diferente en las cosas y el reconocimiento de nuevas configuraciones. Esta forma de captación reticular, intersticial, constituye el principio general a partir del cual cree posible Benjamin poder reconstruir una prehistoria de la Modernidad en su inconclusa *Obra de los Pasajes*, de la cual forman parte casi todos sus otros textos. Como dice Susan Buck-Morss: “La relación entre el arte y la tecnología es un tema central del *Passagen-Werk*. El exposé de 1935 presenta esta relación de modo programático, subrayando específicamente el impacto, en el siglo XIX, de la fotografía en el arte, de la ingeniería en la arquitectura, y del periodismo de masas en la producción literaria”⁶. Este modo de ver benjaminiano impli-

ca adentrarse en las modificaciones estructurales de la relación entre conciencia y realidad. La unión entre arte y tecnología constituía estructuralmente una vía hacia la liberación total de la imaginación de sus componentes mítico-oníricos, reasignándoles una función social.

La caracterización de Benjamin del siglo XIX como un período de primacía del “sentido óptico” merece explicitarse. Benjamin observa, mediante un contraste “críptico”, según Frisby: “flâneur óptico, coleccionista táctil”⁷. Lo que Frisby encuentra críptico no nos parece tal, ya que la mirada del flâneur a que apunta Benjamin no es la mirada lineal y unidireccional del ojo que lee, sino que se asemeja más bien a una mirada que navega por la superficie porosa de los objetos, con lo cual podríamos decir que, en Benjamin, también lo óptico adquiere características táctiles. No es lo mismo, parafraseando a Benjamin, el mundo del ojo que lee, que el mundo del ojo que despliega su mirada intermitentemente por el espectáculo de la ciudad, o que el mundo del ojo que mira por detrás de una cámara. Es por ello que su concepto de tactilidad tampoco tiene que ver con su acepción vulgar, sino que remite a una especie de sinestesia de los sentidos. Así también, su imagen del coleccionista como una persona con sentido táctil está entramada con la experiencia fragmen-

tada y yuxtapuesta de la vida moderna, que contrasta con el modo de recepción de la obra de arte en sentido tradicional, en tanto objeto de culto, en el cual aparece como infranqueable la distancia entre su existencia y la del espectador. Mientras esta recepción distanciada deriva en un uso elitista del arte, la reproducción técnica anula esa distancia permitiendo un consumo desacralizado.

En un sentido más general, podemos decir que todas las metáforas de Benjamin sobre la cámara y sus imágenes no están aisladas de su método. Su obra sobre los pasajes parisinos tenía como propósito reflexionar sobre la producción de las imágenes de la Modernidad en el siglo XIX, tanto desde el punto de vista de las formas artísticas, como en el sentido concreto de los cambios en las imágenes de la ciudad provocados por sus mutaciones arquitectónicas y por la construcción de los pasajes. Benjamin se interesaba por la transformación de la percepción y la experiencia en la esfera artística y la decadencia de la experiencia aurática primordial de las obras de arte, pero su análisis estaba emplazado en un contexto más amplio que consistía en un examen concreto de la producción de las imágenes, y no sólo en la fotografía, la litografía, o el cine, sino también en los espejos, en el alumbrado urbano y en materiales de construcción

como el hierro y el vidrio⁸. El ambiente creado por las nuevas técnicas transformaba dinámicamente tanto los objetos de la percepción como las relaciones de los seres humanos con ellos. Es por eso que la técnica -sus procedimientos, su forma de representar lo real- se transfiguraba en dispositivo metodológico. La técnica, diríamos actualmente, como “lenguaje”.

Este es el contexto general, entonces, de la admiración de Benjamin por las potencialidades del nuevo arte reproducido técnicamente.

En el ensayo sobre la obra de arte⁹ expresa Benjamin claramente su intención de realizar un análisis “materialista”, analizando las condiciones de producción del arte de su época. Se aparta de este modo de las nociones clásicas sobre el arte como creación individual, única y perenne. A partir de la litografía y la fotografía se puede constatar cómo la reproducción técnica se convierte en una especie de patrón para los procedimientos artísticos, que implica, asimismo, una puesta masiva -y diaria- del arte en el mercado. Ahora bien, dicha reproducción produce lo que Benjamin llama “la atrofia del aura”, es decir, el desvanecimiento de su autenticidad, de su singularidad, que es también la liquidación de las marcas de la historia y la tradición en la obra de arte. Por un lado, entonces, la atrofia del aura

presenta un costado positivo, que consiste en la posibilidad de apropiación masiva del arte, y por otro lado, un costado negativo, destructivo, ligado a la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.

La percepción no se encuentra condicionada solo desde el punto de vista de su naturaleza, sino también históricamente. Las modificaciones que la reproducción masiva de la obra de arte impone en la percepción humana tornan a los objetos más cercanos a la gente, pero también más fugaces y uniformes. Simultánea a una tendencia a la apropiación, parece emerger asimismo una recurrencia de “lo igual en el mundo”. Aunque, por otro lado, el desvanecimiento del valor cultural de la obra de arte, que se encuentra ligado a su función ritual y mágica, crea la posibilidad de refuncionalizar el arte en términos políticos.

La reflexión sobre las implicancias perceptivas de la materialidad de los significantes -la comparación entre el “lienzo” en pintura y la “pantalla”- reafirma esta argumentación. Mientras el lienzo presupone una “contemplación” que implica un abandonarse, la pantalla no permite fijar su fluidez y, por el “efecto de choque” de las imágenes del cine, interrumpe bruscamente el curso de nuestras asociaciones. Es importante también aquí tener en cuenta las ideas que

desarrolla Benjamin en nota a pié de página, haciendo corresponder estas “modificaciones de hondo alcance del aparato perceptivo” con el “peligro” de la vida moderna y, a escala de existencia privada, con la experiencia del “transeúnte en el tráfico de una gran urbe”¹⁰. En términos generales, el concepto de *shock*, en el sentido de impresión brusca y discontinua, se sitúa en el contexto más amplio de la fragmentación de la experiencia urbana. El *shock*, entonces, como forma perceptiva característica del hombre urbano que, a partir de la disrupción de los sentidos, se encuentra con lo distinto. De todos modos, la naturaleza cuantitativa del carácter masivo del comportamiento frente al arte transmuta en calidad. Así, es posible superar la dicotomía entre recogimiento y disipación: de un modelo basado en la distancia (ya que para que haya arte debe haber distancia: el aura como “lejanía”, “por más cercana que pueda estar”), a un modelo de la deglutición del arte, de la cercanía total en la dispersión de la masa. El “efecto de choque” del cine produce una “recepción en la dispersión”, no sólo porque reprime el valor cultural posicionando al público como un experto, sino también porque esta actitud no incluye “atención”, sino un “público examinador que se dispersa”, con lo cual, creemos, está planteando la articulación de una actitud

crítica con una actitud fruitiva, y que constituye, a nuestro modo de ver, una sugestiva indicación para pensar la recepción del arte en su modalidad tecnológica.

En resumen, el planteo de Benjamin en el marco de estos textos previos a los ensayos sobre Baudelaire, consiste en que los efectos potenciales de las nuevas tecnologías literarias -en tanto “progresistas” en sentido político por su tendencia a crear un espacio democrático para la información y reducir así la separación entre el productor literario y la audiencia, reemplazando, de este modo, el concepto de “obra de arte” por la idea política de la escritura como “intervención” que tiene una “función organizadora”¹¹ - llevan a plantear que la tarea estratégica más importante del escritor no consistía meramente en llenar de contenido revolucionario las nuevas formas literarias, sino en desarrollar el potencial revolucionario de las formas mismas. Las tecnologías dotan a los seres humanos de una agudeza perceptiva inédita. La importancia política que ello reviste es altamente significativa, ya que el mundo propuesto por la técnica ofrece conocimientos relevantes, e inéditos, para actuar en él.

Esta potencialidad liberadora asignada a las nuevas técnicas parece diluirse en los ensayos sobre

Baudelaire¹². Cerca ya de su última frontera, el pensamiento benjaminiano se torna sombrío y un tema aparece centralmente: el de la muchedumbre y la pérdida de la capacidad de experiencia. Baudelaire se le aparece como el magistral poeta de la muchedumbre; su naturaleza es la multitud, y aunque esto no sea un motivo consciente de su poesía, es sin duda el ambiente en el cual se despliega. Acercarse a la fisonomía de Baudelaire significa, para Benjamin, analizarlo en el marco de un tipo político determinado, la bohemia, los “conspiradores profesionales” según Marx¹³. El poeta, como un traperero, trabaja sobre los restos de la miseria y el alcohol. Son “los nuevos procedimientos industriales” los que unen a todos -literatos, conspiradores profesionales, traperos- “en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario”¹⁴.

No poco que ver con ello parecen tener los crudos inviernos parisinos, una atmósfera que hace a la naturaleza de la lírica de Baudelaire. La ambigua belleza del mal, la tensión entre los opuestos, esas paradojas de la experiencia de la vida en una gran ciudad; todas aquellas imágenes están presentes en los románticos de 1830. Y aunque no se puede decir que Baudelaire fue un romántico, fue sí común a todos ellos

el *mal de siècle*, esa absurda melancolía del vivir. La misma sensación se puede encontrar en los grabados de Gaverni y los folletines de Sue. Y también en Edgard Allan Poe. En la elección del mismo título que reúne sus poemas más famosos –*Las flores del Mal*¹⁵– aparece ese tono bizarro, maldito; esa intención de pervertir la moral burguesa. No ya las metáforas sobre las exquisitas muchachas en flor, sino la paradoja del “mal florido”. Un satanismo mundano que se detiene dolorosamente en la enfermedad de su tiempo, solo atenuado esporádicamente. Es en esas ocasiones esporádicas cuando aparece la imagen idílica, fecunda, del paraíso. En su poesía *El Albatros* podemos retener ese momento fugaz, intermitente, de su viaje al Océano Indico, en 1841/42.

Los cambios de título de esta obra también reflejan los titubeos de ese estado de ánimo. En 1845 pensó llamarlo Baudelaire *Las Lesbianas*, evocando las audacias que en los cuerpos imprime la industrialización; en 1848 encontramos a un Baudelaire mezclándose, por breve tiempo, en las rebeldías utópicas de Blanqui, de Fourier, entreteniéndose por un rato en las barricadas de París¹⁶, y, en el marco de sus “atisbos políticos” –“¿Ofreció sus simpatías al retroceso clerical o las otorgó al levantamiento del 48?”–, se pregunta Benjamin¹⁷ – el texto se llamaría entonces *Los Limbos*. Más que

la de la revolución, su perspectiva era la de la revuelta: "...estamos infectados democrática y sifilíticamente", dice en sus anotaciones sobre Bélgica¹⁸. Toda una "metafísica del provocador"¹⁹, dirá Benjamin. Ya era 1855 cuando fue, definitivamente, *Las Flores del Mal*²⁰. En sus versos se presagia esa teoría de las *correspondencias* que luego se instalaría poderosamente en la poesía moderna: la búsqueda de una musicalidad cargada de "afinidades y presagios"²¹. Cuando Baudelaire habla del trabajo del poeta se puede ver su idea de las *correspondencias*: "No es sólo en sueños, y en el ligero delirio que precede al sueño, es también despierto, oyendo música, entonces es cuando encuentro una analogía y una unión íntima entre los colores, los sonidos y los perfumes. Me parece que todas esas cosas han sido engendradas por un mismo rayo de luz y que deben reunirse en un maravilloso concierto. El olor de los pensamientos pardos y rojos produce sobre todo un efecto mágico en mi persona. Me hace caer en un profundo ensueño y oigo entonces, como en la lejanía, los sonidos graves y profundos del oboe"²². Pero la naturaleza no le interesaba por sí misma a Baudelaire. El paisajismo, decía, consistía en "glorificar legumbres". Lo que sí toma de la naturaleza son las *armonías*, las *correspondencias* entre su propio ser y el mundo exterior, y entre el pasado y el

presente²³. Pero él es un hombre de bares, de espacios densos y cerrados. Por eso su francés culto se presenta en contraste con lo coloquial, y resulta poderosamente original. "Su originalidad radica en sus imágenes, en el poder de evocación, en los contrastes, en la energía pictórica, en los efectos musicales, en la sensualidad de las sinestesias que perturba la fantasía del lector"²⁴. Su gran tema es el *Spleen*, una forma vaga del tedio, un aburrimiento existencial, un angustioso hastío. Sólo se lo explica por la rutina desesperanzada de los atardeceres brumosos de París; el gris plomo del cielo parece ser su color, así como el gélido violeta de los pies de las prostitutas; ese largo invierno en soledad de la vida en la muchedumbre²⁵. Y por contraposición el *Ideal*, el *azur* del cielo; un sol obsesivo, como el de los locos o los niños, insoportablemente lúcido y puro. En el amor se debaten *Spleen* e *Ideal*; no son éstos más que los dos polos del estado agónico, irresoluble, de la existencia. Pero su amor no es uno "ejemplar"; está viciado por el pecado de los sentidos, siempre temeroso de caer en el cuerpo insaciable de alguna "estúpida". De esta condena no parecen ser morales las razones del poeta; más bien es su soberbia bohemia, su dandysmo extremo²⁶, un terror a condenar su genio en deseos tenebrosos²⁷. Poco feliz resulta la

imagen de mujer que sostiene Baudelaire. Dice de ella: “Ese ser terrible e incommunicable como Dios (con esta diferencia, que el infinito no se comunica porque cegaría y aplastaría lo finito, mientras que el ser del que hablamos quizá sólo es incomprensible porque no tiene nada que comunicar)”²⁸. Esta angustia erótica parece ser siempre un resignado, inevitable consuelo. Pero no es su única evasión este ambiguo placer amoroso; también lo son los barcos, el mar, los trópicos -el exotismo de lo raro-; y también el alcohol, el vino, y las drogas²⁹. Todos escapes a la corrosión del tedio. Y esta sensación se extiende al arte, que es puesto en entredicho. No ya una poesía “utilitaria”, al servicio de la moral o la religión. Y aunque Baudelaire proclame, según Benjamin, hacia 1850, que “el arte no es separable de la utilidad, pocos años después defiende el art pour l’art”³⁰. Basta de “mensaje”, de “significado”. Ese “sentido social” del arte también significaba su envilecimiento. El lenguaje, entonces, volverá a brillar en la exquisitez, la soberbia, la rareza del dandysmo del poeta. Baudelaire teme a la estupidez de un arte moralizado o político; descrea ahora de las utopías redentoristas; le resulta insoportable la masividad de la democracia, pero busca refugio en la soledad de la muchedumbre. Del mismo modo, siente

que esa “extravagante” y “antigua” institución que es el dandysmo, asentada en el ocio y el dinero, que “aparece en las épocas transitorias, en las que la democracia no es todavía poderosa, en las que la aristocracia está parcialmente vacilante y envilecida”³¹, ese “último destello del heroísmo de las decadencias”, se encuentra igualmente amenazado, pues “la marea creciente de la democracia, que invade todo y que nivela todo, ahoga a esos últimos representantes del orgullo humano”³². El suicidio³³ se le antoja, como a Nietzsche, como a Benjamin tal vez, la única y verdadera acción heroica.

El texto sobre *El Pintor de la Vida Moderna*³⁴, dedicado a Constantin Guys, aparece en Le Figaro el 26 y 29 de noviembre y el 3 de diciembre de 1863. Es en este ensayo donde Baudelaire encuentra en los grabados de moda, en la representación de las costumbres y los trajes de una época, un valor artístico e histórico. Rescata la “pintura de costumbres” no sólo “por su belleza”, “sino por su cualidad esencial de presente”³⁵. La moral y la estética de la época pueden vislumbrarse en esos grabados. Es por ello que pugna por “establecer una teoría racional e histórica de lo bello por oposición a la teoría de lo bello único y absoluto -lo bello es siempre de una doble composición: un elemento eterno, invariable y un elemento relativo,

circunstancial: la época, la moda, la moral, la pasión”³⁶. Esta dualidad del arte -que nos parece retoma Adorno en términos de heteronomía y autonomía como constitutivos del arte moderno en su *Teoría Estética*- es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre. Cuerpo y alma, lo variable y lo eternamente subsistente. No parece haber punto de sutura en este desgarró.

También con ello se relaciona la experiencia de lo urbano. En el vértigo de la vida en la ciudad encuentra Baudelaire el motivo formal del arte moderno, constituyéndose así en prescripción metodológica: “... hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un movimiento rápido que impone al artista la misma velocidad de ejecución”³⁷. Los grabados a varias tintas del siglo XVIII, el pastel, el aguafuerte, el aguatinta, y también la litografía, representan “un inmenso diccionario de la vida moderna (...) tras los escaparates de las tiendas”³⁸. Es por ello que el pintor costumbrista es para Baudelaire “como un genio de naturaleza mixta: observador, paseante, filósofo (no como el pintor de las cosas eternas, heroicas o religiosas), pintor de la circunstancia (Trimolet, Traviés, cronistas de la pobreza y la vida humilde)”³⁹. Constantin Guys⁴⁰ es su modelo. La descripción que sobre él realiza Baudelaire es elocuente: artista,

cosmopolita, hombre de la multitud y niño. Por ser de la multitud adora el incógnito; su cosmopolitismo redunda en una modestia de “viejo viajero”; de vital importancia son sus grabados de croquis de viajes (España, Turquía, Crimea), “un informe minucioso y diario de la campaña de Crimea (sin firma)”⁴¹. Por eso es un “hombre de mundo”, no un artista sujeto a su paleta, porque comprende el mundo y sus razones; es un “ciudadano espiritual del universo”. La curiosidad es el punto de partida de su genio. La curiosidad, esa “pasión fatal”, “irresistible”, como la de *El hombre de la multitud* de Poe⁴²; es como un “estado convaleciente”, como un “retorno a la infancia”. Porque el convaleciente, como el niño, se interesa vivamente por las cosas, incluso las más triviales en apariencia; todo lo ve como novedad, está siempre “embriagado”. Su inspiración es como “la alegría con que el niño absorbe la forma y el color”; es una congestión, ya que “todo pensamiento sublime va acompañado de una sacudida nerviosa”⁴³. De ahí la famosa frase: “El genio no es más que la infancia recuperada a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulada involuntariamente”⁴⁴. El ojo de los niños ante lo nuevo revela ese especial genio de la infancia: “un genio para el que ningún

aspecto de la vida está embotado”⁴⁵. También tiene algo de dandy, pero no enteramente; posee sí “una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo” propia del dandy, pero se aparta de su insensibilidad; el hastío del dandy le produce horror; Guys, en cambio, puede ser sincero sin caer en el ridículo. Para él, la multitud es su dominio, su ambiente, como el aire para el pájaro, como el agua para el pez⁴⁶. Su pasión y profesión es adherirse a la multitud: “Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito”⁴⁷. Estar fuera de casa y sentirse en casa en todas partes; ser el centro del mundo y estar oculto al mundo; disfrutar del incógnito; hacer del mundo su familia; entrar en la multitud “como en un inmenso depósito de electricidad”⁴⁸, tal es su “percepción infantil aguda, mágica, a fuerza de ingenuidad”⁴⁹. Pero no es un simple paseante, no persigue sólo “el placer fugitivo de la circunstancia”; su tarea es buscar la Modernidad, esto es, “separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio”, porque “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”⁵⁰, y “para que toda modernidad sea digna de

convertirse en antigüedad, es necesario que se haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente”⁵¹, “lo fantástico real de la vida”⁵².

La vida moderna es también heroica. Ese carácter heroico dota a la Modernidad de su propia belleza. El dandy, ese hombre desclasado, hastiado, desocupado, rico, nunca vulgar, es el “último destello del heroísmo en las decadencias”⁵³. Baudelaire encuentra también heroísmo en la belleza “política”, universal, del traje -“la piel del héroe moderno ... símbolo de un perpetuo duelo ... expresión de la igualdad universal...del alma pública”-. En ese “inmenso desfile de enterradores” todos somos héroes; todos “celebramos algún entierro”⁵⁴. También lo busca en la mujer, que aunque aparezca como una especie de ídolo estúpido es asimismo “deslumbrante”, “encantador”, una “armonía general”, y no sólo por su aspecto o sus movimientos, sino también por sus vestidos: “Mujer y traje: una totalidad indivisible”⁵⁵. En correspondencia es el maquillaje otro indicio de lo bello-heroico, “el ornato” como “uno de los signos primitivos de la nobleza del alma humana”, esa “elevada espiritualidad del arreglo”⁵⁶ que encontramos no solo en la mujer, sino también en los salvajes y en los bebés. Los carruajes, por su parte, nos ofrecen “esos paisajes familiares e

íntimos que son el ornato circular de una gran ciudad”. Por todo ello los dibujos de Guys son “preciosos archivos de la vida civilizada”, y su función ha sido encontrar esa “belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de la modernidad”⁵⁷.

Esto es lo maravilloso, “lo fantástico real de la vida” moderna, y está al alcance de la mano: “El espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad -criminales y entretenidas- la Gazette de Tribunaux y el Moniteur, nos demuestran que nos basta con abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo”. “La vida parisina es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos anega como la atmósfera, pero no lo vemos”⁵⁸. De tal modo la labor del artista es un ejercicio de la memoria, una traducción de la vida exterior⁵⁹, y Guys dibuja de memoria y no del modelo (salvo en el caso de la guerra de Crimea). El modelo no es más que una traba. La verdadera tarea es ejercitar la memoria y abastecerla de imágenes, en un “duelo entre la voluntad de verlo todo, de no olvidar nada, y la facultad de la memoria”⁶⁰. Es la velocidad de la vida moderna la que imprime ciertos rasgos en la ejecución, y ese “miedo a no ir lo bastante rápido, a dejar escapar el fantasma” no es más que un “deseo de

apropiarse de todos los medios de expresión para que las órdenes del espíritu no sean alteradas por los titubeos de la mano, para que la ejecución, ideal, se haga tan inconsciente, tan natural como la digestión”⁶¹.

En su *Salón de 1859* -considerado una de sus obras maestras como crítico de arte- Baudelaire se ocupa de la fotografía. En el ensayo *El público moderno y la fotografía* realiza una fuerte condena de la nueva técnica confrontándola a la poesía. El “gusto por lo verdadero” implícito en la fotografía “sofoca el gusto por lo bello”. Esta nueva industria, de la cual “Daguerre fue su Mesías”, viene a “arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés” y está en correspondencia con una “multitud idólatra”. El arte no tiene que ver con el progreso, por eso la industria es su más mortal enemiga. Su “verdadero deber” es “ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura”; su función es ser “la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite absoluta exactitud material... que salve del olvido las ruinas... pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, ay de nosotros ...” “... un pueblo cuyos ojos se acostumbran a considerar los resultados de una ciencia

material como los productos de lo bello ... ha disminuido singularmente al cabo de cierto tiempo la facultad de juzgar y de sentir lo que hay más de etéreo e inmaterial”⁶² .

Benjamin parece retomar este conjunto de temas en su *París, capital del siglo XIX*⁶³: en *Fourier o los Pasajes* se ocupa de los efectos de los procedimientos técnicos en la arquitectura y en el valor utópico de las configuraciones urbanas; el impacto de la técnica en los modos de representación y percepción estéticas es tema de *Daguerre o los Panoramas*; el capítulo sobre *Grandville o las exposiciones universales* pone de manifiesto la fantasmagoría y fetichización implícitas en el modo “social” de exhibición de mercancías; las modalidades culturales de adoración de objetos materiales en la vida privada es abordado en *Luis Felipe o el interior*; en *Baudelaire o las calles de París* se ocupa de la flânerie como forma de percibir la ciudad literariamente que lleva a la captación de las correspondencias entre lo moderno y lo pasado en la topografía urbana; finalmente, en *Haussmann o las barricadas* reflexiona sobre los efectos sociales y políticos de las intervenciones urbanas.

En los ensayos sobre Baudelaire penetra Benjamin de una manera más profunda en lo que aparece como su preocupación fundamental: la pérdida de la capacidad de experiencia. El primer

ensayo, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, reorganiza las imágenes del poeta a partir de una reconstrucción fragmentaria de datos históricos: la relación entre el mundo alcoholizado de personajes asociales, los procedimientos industriales, la basura y el impuesto a los vinos como condiciones de un nuevo motivo de investigación, el pauperismo; las condiciones sociales a partir de las cuales cambia de estatuto el oficio literario, la vida de bulevar y el ajetreo de los cafés como anticipadores del “tempo” del servicio de noticias que consolidaría luego el telégrafo, y la consiguiente profesionalización del oficio; el vagabundeo, la flânerie, como modelo de observación y la novela detectivesca como método de reconstrucción de la experiencia; la luz de gas como condición de la fantasmagórica transmutación de la calle en interior, el “esplendor del noctambulismo” que los pasajes posibilitaban; la progresiva conversión del fl-neur en cliente en los grandes bazares y la multitud de la mercancía como narcótico más reciente; el heroísmo de las lesbianas en la poesía de Baudelaire como la masculinización de lo femenino producto del trabajo fabril; el fenómeno de la multitud urbana y la situación del proletariado como clase revolucionaria; etc. Pero es en el segundo ensayo -*Sobre algunos temas en Baudelaire*- donde Benjamin desarrolla plenamente su

teoría de la muchedumbre, demostrando la desintegración de la capacidad de experiencia por las transformaciones que en la percepción genera la existencia urbana. Busca en la filosofía las respuestas a esta situación de “una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas”, esa “experiencia inhospitalaria, deslumbradora, de la época de la gran industria”⁶⁴, y principalmente en la obra de Bergson *Matière et Mémoire* con su concepción de la experiencia, tanto individual como colectiva, como asunto de la tradición que se monta a partir de datos acumulados no conscientes en la memoria, completando este desarrollo acudiendo a la relación con el concepto de Proust de “memoria involuntaria” y diluyendo así el contenido de libre resolución que supone el concepto bergsoniano de “memoria pura”. El concepto de “memoria involuntaria” de Proust se distingue del de voluntaria, dominada por la inteligencia, y esta distinción queda clara ya en las primeras páginas de *A la búsqueda del tiempo perdido*. La recuperación del pasado, la posibilidad de adueñarnos de nuestra propia experiencia, solo depende del azar, y parece ser cada vez menos probable franquear la distancia entre aspiraciones interiores del hombre y datos del exterior. Recuperar para la experiencia privada la realidad externa

vehiculada por el formato periódico resulta un imposible. La impermeabilización de la información periodística -“curiosidad, brevedad, fácil comprensión, desconexión de las noticias entre sí”⁶⁵ - aleja la realidad de la experiencia del lector y, además, dicha información no deviene del ámbito de la tradición. Puede constatar, en el contexto de “una competencia histórica entre las diversas formas de la comunicación”, una “atrofia creciente de la experiencia”⁶⁶. En cambio, “cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo”⁶⁷, diluyéndose así la diferencia entre memoria voluntaria e involuntaria. Esa capacidad, por tanto, se encuentra entonces cancelada para los hombres. De las derivaciones de las tesis que Freud desarrolla en *Más allá del principio del placer*, toma Benjamin la idea de la conciencia no como depósito de huellas rememorativas sino como dispositivo de defensa frente a los estímulos externos. Dicho entrenamiento de los estímulos hace que la recepción del shock se torne habitual -“la vivencia del shock se ha convertido en norma”⁶⁸ - y en tanto apresado el shock de tal forma en la conciencia, cobrará el incidente que lo provoca carácter de vivencia. Incorporado al registro del recuerdo consciente, será tal incidente infructuoso

para la experiencia poética. Tanto el trabajo de Baudelaire como poeta como su propia poesía se encuentran inextricablemente emparentados con esta situación. Su tarea, su plan, parece ser emanciparse de las vivencias, “parar con su persona espiritual y física los shocks”⁶⁹. El contexto en que se desenvuelve el vínculo del poeta con el shock son las masas, y no se trataría solo de un vínculo íntimo, sino que a su vez implica una cierta definición de las masas. Se aparta el concepto de su contenido de clase, de sujeto colectivo; las masas son, al contrario, una “amorfa multitud” de “transeúntes”, “del público de la calle”⁷⁰. Y aunque, como dijéramos más arriba, no constituye la multitud un motivo literario en Baudelaire, opera sí como “una figura secretamente estampada en su creatividad”⁷¹. En tal apropiación encuentra Benjamin la imagen del luchador, cuyos golpes intentan un camino por entre la multitud. Y si para la mirada aun provinciana de un Engels la masa “tiene algo que consterna”, no sólo desde el punto de vista moral, sino también estético, ya que “le resulta desagradable el tempo con el que los transeúntes se disparan unos al lado de otros”, “en lo que concierne a Baudelaire, la masa es para él algo tan poco externo que en su obra se sigue cómo, atraído y embelesado, se defiende sin embargo de ella”⁷². No podría, como

Engels, haber mirado la amenaza de la multitud desde fuera, y tampoco, como *El hombre de la multitud* de Poe, mantenerse observándola de manera fantasmática bajo la luz de gas, ya que para el habitante de París era natural moverse en ella. Baudelaire se hace cómplice de la multitud y, a la manera del flâneur, se mantiene a su vez en una ambivalente lejanía. También en el amor se encuentran los estigmas de la existencia urbana; el amor en la multitud nunca es a primera vista, siempre lo es “a última vista”, fugaz, pasajero, solitario, desaparece en el movimiento ondeante de la gente, como la propia experiencia.

El contexto urbano produce una profunda transformación en los modos de percibir la realidad en todos sus niveles, tanto espaciales como temporales. La percepción opera como una serie de colisiones impactantes, mecánicas, discontinuas, tanto de naturaleza táctil como óptica. Desde el simple acto de encender un fósforo hasta el movimiento mecánico de levantar el teléfono o el de “disparar” la cámara fotográfica, desde la fragmentación y yuxtaposición de la página de anuncios de un periódico hasta el tráfico de la ciudad, todo parece señalar, como apunta Baudelaire, a la multitud como una especie de “reserva de energía eléctrica”. Es por ello que “la técnica ha sometido el sensorio

humano a un entrenamiento de índole muy compleja⁷³, semejante al “ritmo de la producción”. Se trata entonces de una transformación estructural que tiene que ver con los cambios en las condiciones de trabajo desde el artesanado a la producción industrial. La interconexión de los distintos momentos presentes en el proceso de trabajo manual se “independiza” cosificándose “en la cinta sin fin frente al obrero de la fábrica”; es un tipo de existencia-impacto y de uniformidad que irradia su modalidad a todos los ámbitos de la vida. Y aunque ni Poe ni Baudelaire realizaron estas asociaciones, sus figuras literarias vuelven transparentes este vínculo entre civilización y barbarie. En Baudelaire, la figura del desocupado y el juego de azar como proceso remiten a este vínculo. “En el juego de azar el llamado *coup* equivale a la explosión en el movimiento de la maquinaria⁷⁴, ambos están vaciados de contenido. Benjamin conecta la imagen moderna del jugador con la figura arcaica del luchador en Baudelaire. Son ambos “figuras heroicas”.

El tiempo vacío, uniforme, el tiempo del calendario, del *spleen*, supone también una mutación en la experiencia y conecta con la pérdida del aura. En Baudelaire es posible una búsqueda que tienda a restaurarla a partir del concepto de “correspondencias”, que incluye

elementos “culturales”, ya que “las correspondencias son las fechas de la reminiscencia. No son fechas históricas, sino fechas de la prehistoria”, y no se trata de “correspondencias simultáneas, como las que más tarde cultivaron los simbolistas. Lo pasado murmura en las correspondencias; y la experiencia canónica de éstas tiene su sitio en una vida anterior⁷⁵”.

No solo el tiempo pierde su aura, sino también los objetos percibidos y los seres humanos. Los aparatos técnicos de reproducción, como la cámara fotográfica, contribuyen, como bien apuntaba Baudelaire en su texto sobre la fotografía, a la atrofia del aura y, con ello, a recortar el ámbito de la fantasía. Los ojos que describe Baudelaire parecen haber perdido la capacidad de mirar, no son más que “la trituración del aura en la vivencia del shock⁷⁶”.

Al recuperar los elementos de modernidad presentes en la poesía de Baudelaire, Benjamin se aleja de su anterior optimismo con respecto a la técnica. La pérdida de capacidad de experiencia que la vida urbana hace emerger, la extinción del sujeto tanto individual como colectivo en el estado de muchedumbre, la existencia-impacto del hombre moderno, tornan su pensamiento sombrío. Será tarea de sus lectores, entonces, rearticular las líneas trazadas en sus textos anteriores

manteniendo la tensión con “su” Baudelaire.-

Notas.

¹ Benjamin, W.; *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en Poesía y capitalismo, Iluminaciones II, Editorial Taurus, Madrid, 1993, p. 124.

² Cfr. Ibidem, Prólogo de Jesús Aguirre, p. 15 y stes.

³ Frisby, D., *Fragments de la modernidad*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1992, p. 365.

⁴ Cfr. Ibidem, p. 419 y stes.

⁵ Cfr. cita de Bloch, en Frisby, D., op cit. Nota 146, p. 385.

⁶ Buck-Morss, S., *Dialéctica de la mirada*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995, p. 144.

⁷ Cfr. nota 219 (*Das Passagen Werk*, p. 274) en Frisby, D., op cit, p. 409.

⁸ Ibidem, p. 425.

⁹ Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en Discursos Interumpidos I, Taurus, Madrid, 1982.

¹⁰ Cfr. Nota a pié de página Nro. 28, en Ibidem, p. 52.

¹¹ Buck-Morss, S., op cit, p. 157.

¹² Nace en París el 9 de abril de 1821. Muere en 1867.

¹³ Benjamin, W., *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, en Poesía y capitalismo, Iluminaciones II, Editorial Taurus, Madrid, 1993. Cfr. p. 23 y stes.

¹⁴ Ibidem, p. 31/32.

¹⁵ Cfr. Baudelaire, Ch., *Las flores del mal*, Editorial Porrúa, México, 1994. (Primera edición: 1857). Introducción de Arturo Souto Alabarce, ver p. IX y stes. El libro se puso a la venta el 25 de junio de 1857. Impreso en Poulet-Malassis, tirada de 1300

ejemplares. Escándalo. Confiscación el 17 de julio. Multa al autor y al editor. Se suprimen seis poesías. El proceso favoreció la venta de la obra. Baudelaire conoció las dos primeras ediciones (1857, 1861). La definitiva, prologada por Gautier, salió póstumamente en 1868.

¹⁶ En 1848 la revolución de febrero derriba el régimen de Luis Felipe. Baudelaire participa en las barricadas. Funda un diario con unos amigos: *Le salut public*. En las sangrientas jornadas de junio volvemos a encontrarlo de parte de los obreros. Es secretario de redacción de *Tribune Nationale*, periódico republicano moderado. El 15 de julio aparece –en *La liberte de penser*– la primera traducción de un cuento de Poe (*Revelation magnetique*). Luego, es redactor en jefe de un diario conservador. Se publica *Le vin de l'assassin*.

¹⁷ Benjamin, W., *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, op cit, p. 25.

¹⁸ Citado por Benjamin, W., en Ibidem, p. 26.

¹⁹ Ibidem, p. 26.

²⁰ Primera edición: 97 poesías, 6 censuradas por el gobierno imperial. Segunda edición: agregó 35. La obra en su conjunto: 126. Dividida en 6 partes: “Spleen (tedio) e ideal” (85 poesías), “Escenas parisinas” (Tableaux parisiens) (18 poesías), “El vino” (Le vin) (5 poesías), “Flores del mal” (Fleurs du mal) (9 poesías), “Rebellion” (Révolte) (3 poesías), “La muerte” (La mort) (6 poesías). La esencia del libro es la primera parte (*Spleen*), no solo cuantitativamente, sino por ser su médula temática. Cfr. Ibidem, p. XIII.

²¹ Ibidem, p. XIII.

²² Baudelaire, Ch., *Salones y otros escritos*

- sobre arte., Edit. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1996, p. 110.
- ²³ Ibidem, p. XXIII.
- ²⁴ Ibidem, p. XIV.
- ²⁵ Más de 1.700.000 habitantes tenía París en épocas de Baudelaire.
- ²⁶ En 1841 Baudelaire lleva una vida “libre” en París. Amistad con escritores: Nerval, Balzac, Ourliac. Se entretiene en orgías y despilfarro. Se embarca con destino a Calcuta. Conoce los trópicos, isla Reunión (Mauricio). No llegará a Calcuta. De regreso en París, 1842, integra la bohemia literaria.
- ²⁷ Su conflictivo romance con la “vulgar” Jeanne Duval parece así demostrarlo. El otro extremo se nota en sus vínculos con la “clara” Sra. Sabatier.
- ²⁸ Baudelaire, Ch., Salones y otros escritos sobre arte, op cit, p. 381.
- ²⁹ En 1843 se instala en el hotel Pimodán en la isla de San Luis. Relación con el pintor Fernand de Boisdénier, Theophile Gautier y Mme. Sabatier. Allí se reúne el Club de los Fumadores de Haschís.
- ³⁰ Benjamin, W., *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, op cit, p. 24.
- ³¹ Baudelaire, Ch., Salones., op cit, p. 379.
- ³² Ibidem, p. 380.
- ³³ En 1845 publica el primer escrito de crítica de arte, *Salón de 1845*. Intento de suicidio.
- ³⁴ Cfr. Baudelaire, Ch., *El Pintor de la Vida Moderna*, en Salones y otros escritos sobre arte, op cit, p. 347/396.
- ³⁵ Ibidem, p. 350.
- ³⁶ Ibidem, p. 350/1.
- ³⁷ Ibidem, p. 353.
- ³⁸ Ibidem, p. 353.
- ³⁹ Ibidem, p. 354.
- ⁴⁰ Constantin Guys, 1805/1892
- ⁴¹ Ibidem, p. 356.
- ⁴² En 1847 lee Baudelaire una traducción del *Gato Negro*, su primer contacto con Poe. Es 1852 el año decisivo de conocimiento de las obras de Poe (poesías y escritos teóricos sobre poesía). Incrementa la traducción de los cuentos. En 1853 traduce *El Cuervo* y en 1856 las *Historias extraordinarias*.
- ⁴³ Ibidem, p. 356.
- ⁴⁴ Ibidem, p. 357.
- ⁴⁵ Ibidem, p. 358.
- ⁴⁶ Ibidem, p. 358.
- ⁴⁷ Ibidem, p. 358.
- ⁴⁸ Ibidem, p. 359.
- ⁴⁹ Ibidem, p. 360.
- ⁵⁰ Ibidem, p. 361.
- ⁵¹ Ibidem, p. 362.
- ⁵² Ibidem, p. 363.
- ⁵³ Ibidem, p. 377/8.
- ⁵⁴ *Del heroísmo de la vida moderna*, en Ibidem, p. 185/6.
- ⁵⁵ Ibidem, p. 381/2.
- ⁵⁶ Ibidem, p. 384.
- ⁵⁷ Ibidem, p. 392.
- ⁵⁸ *Del heroísmo...*, en Ibidem, p. 187.
- ⁵⁹ Ibidem, p. 365.
- ⁶⁰ Ibidem, p. 366.
- ⁶¹ Ibidem, p. 366.
- ⁶² Ibidem, p. 231/3.
- ⁶³ Benjamin, W., *París capital del siglo XIX*, en Poesía y capitalismo, op cit, p. 171 y stes.
- ⁶⁴ Benjamin, W., *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en Poesía y capitalismo, op cit, p. 124/5.
- ⁶⁵ Ibidem, p. 127.
- ⁶⁶ Ibidem, p. 127.
- ⁶⁷ Ibidem, p. 128.

- 68 Ibidem, p. 131.
- 69 Ibidem, p. 133.
- 70 Ibidem, p. 135.
- 71 Ibidem, p. 135.
- 72 Ibidem, p. 137.
- 73 Ibidem, p. 147.
- 74 Ibidem, p. 150.
- 75 Ibidem, p. 156.
- 76 Ibidem, p. 170.

