

## WALTER BENJAMIN y la perspectiva materialista en el análisis de BAUDELAIRE

Lic. Roberto Retamoso | Prof. de "Análisis del Discurso"

### I INTRODUCCION

Entre 1938 y 1939 Walter Benjamin escribió sus tan célebres como decisivos ensayos sobre Baudelaire: "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", y "Sobre algunos temas en Baudelaire". En ellos se proponía desarrollar un "análisis materialista" de la obra del gran poeta francés, introduciendo criterios y puntos de vista superadores de los tradicionales tratamientos de tipo idealista o espiritualista que había recibido la obra de Baudelaire.

Ese análisis suponía asumir una tradición incipiente, pero ya entonces constituida como tal, en el campo de la filosofía, la estética o la historia y la sociología del arte: la tradición inaugurada por el pensamiento de Marx, y prolongada en la obra de autores tan significativos como Georg Lukacs o Bertold Brecht. Para esa tradición, la obra estética, lejos de concebirse como la mera manifestación de cualquier forma del "espíritu" o de algún "genio creador", debía entenderse como una producción simbólica y cultural que, situada en el nivel de los fenómenos o manifestaciones "superestructurales" de una sociedad históricamente determinada, estaba sometida, aunque fuese "en última instancia", a un conjunto de determinaciones materiales que condicionaban las formas de su emergencia y su significación histórica y social.

De esa tradición, Walter Benjamin recogió diversas nociones y categorías teóricas. Una de las más significativas, en el contexto de estos ensayos, es la noción de "fetichización", acuñada por Marx a propósito del análisis de la mercadería y retomada por Lukacs a propósito del análisis de las relaciones sociales en general en el marco de la sociedad capitalista.

No obstante ello, esa recuperación de ciertas categorías fundamentales del pensamiento marxista nunca adoptó en los textos de Benjamin el carácter de las repeticiones "ortodoxas", porque su relación con el marxismo no pasaba por tales ejes o parámetros. Como ha sido profusamente señalado, el "pensamiento" benjaminiano es altamente heterogéneo y diverso en cuanto a sus fuentes y líneas de desarrollo, y si el marxismo constituye una de esas fuentes y líneas, el pensamiento místico y teológico constituye otra, de la misma manera que la estética y la literatura del simbolismo.

Desde ese punto de vista, podría decirse que el "pensamiento" benjaminiano es un pensamiento complejo, y que resulta dificultoso aislar alguno de sus componentes para analizarlo autónomamente, ya que su consideración exige siempre algún tipo de referencia a los otros estratos de ese pensamiento. Pero además, y junto con ello, las formas que manifiestan o expresan sus ideas no son las del discurso típicamente filosófico, académico y expositivo, caracterizado por la rigurosidad lógica y formal, sino las del discurso ensayístico y literario, que hacen de la imagen (concebida como un punto de "condensación" del sentido) la "iluminación" que proyecta, a través de la riqueza de sus elementos constituyentes, una multiplicidad de significaciones irreducibles a cualquier esquema de carácter abstracto y meramente conceptual.

En tal sentido, podría afirmarse que la escritura de Benjamin solicita ser leída como una escritura literaria y ensayística, aún en sus incursiones por temáticas características de las ciencias sociales y la filosofía. Lo cual no significa que carezca de rigor o de fundamentos conceptuales para abordar tales temáticas, sino que el *modo* de hacerlo, o en otros términos, sus realizaciones discursivas, difieren notablemente respecto de las realizaciones características del discurso

típicamente filosófico o científico.

Al respecto, baste señalar como ejemplo de lo precedente los múltiples casos donde sus textos apelan a las imágenes o comparaciones de intenso valor alegórico, para ilustrar cuestiones que son significadas precisamente *de ese modo* y no de modo abstracto o puramente conceptual: la imagen del materialismo histórico como un muñeco jugando al ajedrez en las "Tesis de Filosofía de la Historia", la de la poesía de Baudelaire como "un golpe de mano" equivalente al "putch" de los conspiradores, en "El París del Segundo Imperio...", la de los movimientos de los transeúntes en Londres descritos por Poe como símiles de los movimientos de los obreros en una fábrica o de los movimientos de los jugadores en "Sobre algunos temas en Baudelaire", por mencionar algunos de ellos.

Esa modalidad de su escritura, que lo lleva a privilegiar la imagen y el fragmento en desmedro de la totalidad teórica y la cohesión discursiva, generan no pocas dificultades cuando se intenta "reconstruir" su hipotético sistema de pensamiento. Por el contrario, y como ha sido señalado, su pensamiento supone antes que una forma sistemática, "distintos impulsos que a veces chocan entre sí sin llegar a una síntesis". En tal sentido, acaso sea preferible describir al pensamiento benjaminiano como un espacio de desarrollo y coexistencia inestable de diversas tendencias teóricas y filosóficas, que encuentran en cada caso distintas maneras de resolución en cuanto a la forma de relacionarse.

Por consiguiente, la consideración o el estudio del "análisis materialista" que perseguía Benjamin a propósito de la obra de Baudelaire no puede prescindir de estas cuestiones cuando se trata de ello. Los textos sobre Baudelaire suponen, en efecto, una perspectiva claramente materialista, pero esa perspectiva se desarrolla sobre la base de un discurso que cobra las características temáticas y formales señaladas anteriormente.

Al respecto, el objetivo de este trabajo es estudiar, precisamente, las características teóricas y discursivas de ese "análisis materialista". Ello supone, lógicamente, trabajar sobre los dos ensayos referidos a Baudelaire, pero también sobre una serie de textos en los que esa perspectiva materialista se va configurando. Nos referimos, en concreto, a "El autor como productor", "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", "París, capital del Siglo XIX" y las "Tesis de Filosofía de la Historia". Se trata de un conjunto de textos escritos a lo largo de la década del 30, cuando Benjamin ya había adoptado claramente la perspectiva materialista para el desarrollo de sus investigaciones, y que son en su mayoría inmediatamente anteriores a los dos ensayos sobre Baudelaire. El único texto posterior a la redacción de esos ensayos es el de las "Tesis...", pero su conexión con ellos es sumamente estrecha, al punto que fueron concebidos, como señala Bernard Witte, "para servir de aclaraciones metodológicas al Baudelaire", si bien fueron "entendidos también como reflexión fundamental sobre la esencia del tiempo histórico y sobre las tareas del historiador materialista".

En tal sentido, uno de los propósitos que perseguimos con el presente trabajo es analizar de qué manera la "perspectiva materialista" que adoptan los ensayos de Baudelaire se va constituyendo en ese período anterior a su redacción, y cómo en los textos mencionados aparecen un conjunto de ideas y puntos de vista que se proyectarán en el análisis de Baudelaire. De ese modo, nos proponemos "contextualizar" la lectura de los textos sobre Baudelaire en el marco de un conjunto de trabajos que prefiguran o anuncian importantes aspectos y cuestiones desarrollados en ellos.

## II LA OBRA DE ARTE EN LA ERA DE LA TECNICA

Hacia los años 30, como se ha dicho, Benjamin ya ha adoptado enfoques y principios teóricos materialistas o marxistas. Pero ese hecho es susceptible de ser precisado aún más, ya que las posibilidades de adopción de puntos de vista materialistas pueden ofrecer distintas variantes, incluso dentro de un mismo momento histórico. Así, según sean los criterios pero también los intereses teóricos, políticos y sociales que sustenten cada posición, pueden privilegiarse distintos aspectos económicos, ideológicos, históricos o culturales de los

fenómenos analizados. Si en la Unión Soviética, por los mismos años, cierta estética oficial se deslizaba por los excesos del "sociologismo" o del "economicismo", junto con en ello se desarrollaban las investigaciones del "círculo Bajtín", que privilegiaban los aspectos ideológicos en el estudio de los fenómenos estéticos y discursivos.

En Occidente, por su parte, las innovaciones técnicas eran el aspecto relevante del proceso social en curso que concitaban la atención de ciertos teóricos de filiación marxista como Brecht y Benjamin. Al respecto, señalemos al pasar que de él participaban además intelectuales y artistas de distinta procedencia, incluso antagónica respecto del marxismo, como era el caso del futurismo de Marinetti. Se trataba, evidentemente, de una percepción "época" que atravesaba los grupos y las posiciones estéticas y políticas, en una suerte de fascinación o "encantamiento" respecto de los avances técnicos propios de la época.

De ese aspecto relevante de su época hizo Benjamin, precisamente, uno de los ejes de su reflexión y su producción "teórica". Pero lejos de la exaltación acrítica o de la apología que podían practicar autores como Marinetti, sus consideraciones acerca de la importancia de la técnica en el desarrollo del arte contemporáneo nunca soslayaron los aspectos críticos de la cuestión.

Así, en "El autor como productor", Benjamin señala la íntima relación que existe entre la moderna obra de arte y la técnica, ya que las modificaciones operadas en el plano de la técnica afectan no sólo las condiciones de producción, circulación y consumo de las obras de arte, sino también la naturaleza misma de éstas.

Situándose en el debate de esos años acerca de la relación entre tendencia política y tendencia literaria, afirma que en realidad la una implica a la otra. Por ello, se trata de analizar, antes que la relación de la obra con las condiciones de producción de su época (entendida como una cuestión sumamente genérica y de difícil resolución), la relación de la obra con las condiciones literarias de producción. Esta reubicación de la cuestión conduce entonces, según el razonamiento de Benjamin, a la pregunta por la técnica. Esa pregunta es la que permite situar correctamente la relación entre "tendencia y calidad", ya que "la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria".

De ese modo, la consideración del estado de la técnica en la sociedad contemporánea lleva a repensar, según Benjamin, las ideas establecidas acerca de las formas, los géneros y los roles literarios. Basándose en el análisis de la evolución de la prensa en la Unión Soviética, Benjamin afirma que "estamos dentro de un vigoroso proceso de refundición de las formas literarias", y que ese proceso de refundición "no pasa únicamente por las distinciones convencionales entre los géneros, entre escritor y poeta, entre investigador y divulgador, sino que somete a revisión incluso la distinción entre autor y lector".

No exento de un cierto optimismo difícil de justificar, Benjamin creía de ese modo que "el progreso técnico es la base del progreso político" del escritor. O dicho en otros términos, que solamente la asunción de las nuevas posibilidades que ofrecía la técnica, era lo que permitiría un avance en el desarrollo político correcto del arte contemporáneo. Esa posición suponía además la recuperación de la estética brechtiana, en la que el tema de la técnica y su incidencia favorable en el proceso político revolucionario ocupaban un lugar central.

Así, el ejemplo soviético se entendía como un caso ideal, puesto que ilustraba prácticamente de qué manera el avance de la técnica ( en este caso desarrollado además por los modernos medios de comunicación social) transformaba la naturaleza misma de la obra literaria, al tiempo que posibilitaba la participación y el protagonismo de las masas en el proceso de su producción.

Por esa vía, Benjamin establecía ciertas coordenadas de su perspectiva materialista, que suponía considerar prioritaria y centralmente a la técnica en los procesos analíticos de la obra de arte. Junto con ello, el análisis materialista debía tener en cuenta las "refundiciones" de las formas y los géneros establecidos, sometiendo a crítica la creencia en una naturaleza metafísica o ahistórica de la obra. Por otra parte, el análisis materialista incorporaba un componente inexistente e inadmisibles para la estética "espiritualista", el componente de las masas o las multitudes sin el cual el análisis de la obra de

arte resultaba absolutamente fallido.

### III

#### DE LA PERCEPCION AURATICA A LA PERCEPCION DEL SHOCK

Las coordenadas que organizan la perspectiva materialista de Benjamin encontrarían en "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" un lugar de manifestación privilegiada, ya que ese texto desarrolla, profundizándolas, diversas cuestiones apuntadas en "El autor como productor".

En primer lugar, la cuestión de la técnica, entendida ahora desde el punto de vista de la reproductibilidad técnica de las obras. Al respecto, Benjamin señala que en la época actual los mecanismos de reproducción técnica de las obras ofrecen posibilidades aparentemente ilimitadas, ya que todas las formas y sustancias estéticas son susceptibles de reproducción, por medio de la fotografía, el fonógrafo, los periódicos o el cine.

Pero esa posibilidad casi infinita de reproducción técnica altera profundamente la percepción e incluso la naturaleza de la obra de arte, dado, que atrofia su "aura".

El "concepto" de "aura" -es difícil definirlo como un "concepto" en el sentido lógico del término, ya que el término "aura" va adoptando distintas acepciones en los textos de Benjamin- hace referencia tanto a un cierto modo de ser de la obra como a un cierto modo de percepción de la misma. Así, su modo de ser es el de un "aquí y ahora", o en otros términos, el de las circunstancias singulares de una existencia irreplicable y por lo tanto de una "autenticidad" que no pueden ser reproducidas por ningún medio técnico. Benjamin define el aura como "la manifestación de una lejanía (por cercana que pueda estar)", y agrega en una nota a pie de página que esa definición "no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal".

Por ello, el modo aurático de la obra se vincula con su función ritual o cultural, ya que ese modo aurático es característico de épocas y formas históricas en las que el arte es un objeto de culto que remite, en su manifestación sensible, a las instancias sobrehumanas de la divinidad. A ese modo le corresponde una percepción "sacralizada", reducida y en muchos casos elitista, que excluye la percepción masiva de las obras.

En la sociedad moderna, por el contrario, y gracias a la reproducción técnica de las obras, la percepción de lo estético es una percepción masiva, que imprime sus características al proceso de recepción de las obras por parte del público. Ello obedece a dos circunstancias puntuales, a saber: la tendencia o aspiración de las masas a "acercar espacial y humanamente las cosas", y la tendencia a "superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción". Porque cada día "cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen", o aún más, "en la copia y la reproducción". Se trata así de una percepción "cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable".

La consecuencia de esta percepción masiva es que logra "quitarle su envoltorio a cada objeto, triturar su aura", y por ello "por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual".

Ese desplazamiento de las formas de percepción estética, que va de la percepción aurática a la percepción "no aurática" o desacralizada, tiene para Benjamin, como lo indica la cita, un sentido profundamente emancipador, dado que permite transformar la función íntegra del arte. Este deja de "fundamentarse en un ritual", para pasar a fundamentarse en "una praxis distinta, a saber, en la política".

Pero si la política es lo que posibilita una nueva fundamentación de la función del arte en la sociedad moderna, ello es inescindible (como lo señalaba en "El autor como productor") de los avances de la técnica. En "La obra de arte en la época..." Benjamin vuelve a sus planteos acerca de los cambios que la prensa

impuso sobre la literatura y los roles de autor y lector, pero centra fundamentalmente su análisis en el fenómeno del cine. Porque el cine representa, para la perspectiva de Benjamin, un ensanchamiento de las posibilidades perceptivas de los hombres, al ampliar, por medio de sus recursos técnicos, nuestra percepción de la realidad. En tal sentido, el cine posibilita el acceso a lo que Benjamin denomina "el inconciente óptico" (por analogía con el inconciente pulsional freudiano), que consiste en aspectos no visibles o reconocibles, por medio de la simple visión ocular, del mundo o la realidad.

Pero además, la naturaleza técnica del cine impone, según Benjamin, nuevas formas de percepción. La movilidad cambiante de las imágenes no permiten la contemplación, porque "el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda en seguida interrumpido por el cambio de éstas". Por ello, el cine produce un "efecto de shock" en su percepción, que se corresponde con las formas perceptivas más generales de la sociedad contemporánea. Si la sociedad moderna se caracteriza por promover el efecto de shock en las relaciones sociales, y si el arte moderno es aquél capaz de dar cuenta de ese tipo de relaciones, el cine emerge, en la perspectiva de Benjamin, como el medio privilegiado para promover esa masiva y desacralizada manera de percibir el mundo a través de lo estético.

De ese modo, una serie de temas expuestos en "El autor como productor" son retomados en "La obra de arte en la época...". Se trata fundamentalmente de la incidencia de la técnica en el desenvolvimiento histórico del arte, de las nuevas formas de percepción que ello promueve, del pasaje de una modalidad ritual a una modalidad política de su práctica, y del papel que las masas juegan o pueden jugar en ese proceso. El arte moderno -y el cine lo es, como ciertas formas de la fotografía o el periodismo- es aquél que puede manifestar esas características de la sociedad moderna en sus obras singulares, por medio de una serie de vínculos dialécticos que "inscriben" lo social en el seno mismo de su realizaciones.

Salvando las distancias (lo cual no quiere decir negarlas de manera absoluta o irreductible), todo ello vale para el análisis de Baudelaire. Porque se trata de uno de los primeros escritores modernos que, participando de las formas surgientes del capitalismo, logra plasmar en su obra la representación estética de esos rasgos que caracterizan su peculiar conformación histórica y social. Sobre ello volveremos cuando comentemos los ensayos sobre Baudelaire.

#### IV LA PERSPECTIVA DEL MATERIALISMO HISTORICO

En los primeros párrafos de "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", Benjamin expone sus puntos de vista acerca de lo que constituye la verdadera perspectiva del materialismo histórico. Polemizando con el historicismo, que tiende a separar el pasado del presente, el objeto del sujeto, lo vivo de lo muerto, Benjamin afirma que el investigador dialéctico de la historia es aquel que se somete a "la exigencia para que renuncie a la actitud tranquila, contemplativa frente al objeto, para hacerse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente".

Ello significa que si "toda representación dialéctica de la historia tiene como precio la renuncia a esa contemplación tan característica del historicismo", para el investigador histórico se tratará de situarse frente a los hechos del pasado no como un mero observador pasivo, según los cánones de la historia positivista, sino como un sujeto activo que interviene en el proceso mismo de configuración histórica de los hechos analizados. Porque la historia es para el historiador dialéctico "objeto de una construcción", cuyo lugar está constituido "no por el tiempo vacío" característico del historicismo, sino por "una determinada época, una vida determinada, una determinada obra".

Lo que el historiador dialéctico hace con ellos es provocar "un salto" fuera de "la continuidad histórica cosificada", pero sin perder de vista que en la obra "queda conservada y absorbida la obra de una vida", y en ésta "la época", así como en la época "el decurso histórico".

Por ello, para Benjamin el historiador materialista interviene activamente en el

proceso de configuración de los hechos históricos, pero esa intervención no supone ningún tipo de idealismo. De lo que se trata, por el contrario, es de la intervención dialéctica entre sujeto y objeto, entre pasado y presente, que va trazando las formas de los hechos analizados. Por ello, para el investigador dialéctico nunca "ha concluido la obra del pasado", porque ninguna época pasada "le caerá en el regazo, ni entera ni parcialmente, como una cosa o como algo manejable". Todo lo contrario: el pasado es, para Benjamin, como un "hacer que sigue viviendo", "cuyas pulsaciones son perceptibles hasta en el presente".

Por si no fuese lo suficientemente explícito lo dicho acerca de la relación entre pasado y presente, entre objeto y sujeto de la investigación, en las "Tesis de Filosofía de la Historia" Benjamin afirmará que "articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido". Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro (el subrayado es mío).

Si ello remite por una parte, como un indicio temporal, a las circunstancias históricas en que Benjamin escribía las "Tesis..." (se trata del momento de la invasión nazi a Francia, y del apogeo del nazismo en Europa), por otra parte remite al valor político de la intervención histórica, que no se agota en el mero conocimiento de los hechos analizados, dado que supone además su recuperación (o redención) por medio de una perspectiva no sólo materialista sino también mesiánica. Ello es congruente con lo que afirmaba al comienzo del texto, donde ilustra por medio de una parábola la necesidad de complementación entre el materialismo histórico y la teología.

Esa actitud redentorista y mesiánica se opone lógicamente a ciertas tendencias políticas e ideológicas, como las socialdemócratas, que habían llevado a la capitulación de determinados partidos obreros frente al avance del enemigo de la causa revolucionaria y socialista. Pero la crítica de Benjamin no se agota en las cuestiones ideológicas y políticas generales, puesto que sitúa la polémica en torno a elementos puntuales, como lo era la concepción de progreso que sustenta la teoría socialdemócrata y su praxis. Porque dicha concepción es plenamente solidaria, según Benjamin, de la idea de un tiempo histórico "homogéneo y vacío".

Pero la historia, como se había dicho en "Historia y coleccionismo...", es "objeto de una construcción", cuyo lugar "no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, tiempo-ahora". Según ese punto de vista, para el cual la historia no es un "continuum" temporal homogéneo y vacío, sino una serie discontinua de concretizaciones temporales que el propio investigador va promoviendo, la intervención del historiador dialéctico consiste en "hacer saltar" del continuum de la historia la época o el momento analizado. Más aún: ese "hacer saltar", que supone "extraer" o aislar *un fragmento* del tiempo histórico, implica asimismo una suerte de "detención" de la temporalidad histórica. Ese fragmento será, de ese modo, altamente significativo para el presente del investigador, ya que forma una suerte de "constelación" que vincula dialécticamente el pasado a redimir con el presente mesiánico. Por ello Benjamin afirma que "en esta estructura (el materialista histórico) reconoce el signo de una detención mesiánica del acontecer", "de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido".

Semejantes puntos de vista, según Eugene Lunn más próximos a los de pensadores como Blanqui y Nietzsche que a los del propio Marx, ilustran cabalmente el "compromiso" dialéctico, por así llamarlo, que Benjamin establecía con el pasado que, en tanto investigador materialista, analizaba en sus trabajos. Lejos de la "objetividad" positivista tanto como de la "neutralidad" historicista, Benjamin se involucra en el análisis de "la obra, la vida y la época" a las que constituía en objeto de su investigación histórica. Para ello operaba más como ensayista -y en el límite, *como poeta*- que como "cientista", ya que la fragmentación del continuum histórico que posibilitaba la configuración de "constelaciones" de elementos dispersos estaba más cerca de los procedimientos poéticos (de las "iluminaciones profanas") que de los procedimientos científicos. Leídos de esta manera, sus ensayos sobre Baudelaire se valorizan más allá de la crítica a su "empirismo", tal como lo sancionase Theodor Adorno en su "polémica" con Benjamin.

## V LA CIUDAD DEL POETA

En 1935 Benjamin escribió su ensayo "París, capital del siglo XIX", que consistía en una especie de "exposición" de su proyecto mayor de escribir un libro sobre el París decimonónico (el "Libro de los Pasajes" o "Passagenarbeit"). Dicha exposición estaba destinada a conseguir financiamiento, por medio del Instituto para la Investigación Social, para la ejecución de ese proyecto.

El ensayo de Benjamin estaba compuesto como una sucesión de seis breves capítulos, cada uno de los cuales situaba, alrededor del nombre de alguna personalidad destacada y significativa de esa época, distintos aspectos que hacían al análisis de diversas manifestaciones sociales, artísticas y culturales que caracterizaban a la vida parisina de entonces.

Ello suponía, por una parte, cierto procedimiento de fragmentación y corte en el "continuum" de los elementos analizados. Ese procedimiento se hace patente en los mismos títulos de los capítulos, dado que cada uno de ellos anticipa el aspecto que allí se estudiará. Así, en "Fourier o los pasajes" se analiza el impacto de las innovaciones técnicas en la arquitectura de la época, y el modo cómo las nuevas configuraciones urbanas promueven utopías, como el falansterio de Fourier, que se nutre de esa arquitectura novedosa.

En "Daguerre o los panoramas" por su parte se analiza la incidencia de la técnica en las nuevas formas estéticas, ya que los panoramas "anuncian una revolución en la relación del arte para con la técnica". Esas nuevas formas suponen además nuevas formas de representación y de percepción de la sociedad, como ocurre con el caso de la naciente fotografía.

"Grandville o las exposiciones universales", a su vez, es el capítulo en el que se trata de las formas de exhibición social de las mercancías, tal como se practicara en las "exposiciones universales" características del siglo XIX. Ese capítulo es fundamental para la formulación de las nociones de "fetichización" de la mercancía y de producción de "la fantasmagoría" propia de la cultura capitalista y burguesa, nociones que constituyen un par de remisión recíproca y que iluminan la lectura del conjunto del texto.

"Luis Felipe o el interior", por su parte, consiste en el análisis de las formas de vida privada de la clase burguesa. En él se trata de la "adoración" o el culto que la burguesía practica respecto de sus bienes materiales, entendiendo como tal incluso a las obras de arte.

"Baudelaire o las calles de París", a su vez, es el capítulo dedicado al análisis del poeta. En él se señala que con Baudelaire "París se hace por primera vez tema de poesía lírica". Y si ello significa la inauguración de un estadio moderno en la lírica francesa del siglo pasado, la temática inaugurada por Baudelaire resulta indisoluble respecto de una forma asimismo novedosa de percibir la ciudad, como es la mirada o la visión del "flâneur".

El "flâneur" es un personaje, o mejor dicho, una categoría fundamental en el pensamiento de Benjamin en relación con el objeto de su análisis, dado que representa a un tipo social característico de las nuevas relaciones económicas y mercantiles que sostienen a la práctica literaria en el París del siglo XIX. En tal sentido, puede decirse que Baudelaire participa de la visión del "flâneur", pero también que desborda los límites de la "fantasmagoría" dentro de la cual esa pléyade de escritores y periodistas de boulevard se mueven. Baudelaire capta los rasgos modernos de la vida de París, y por ello se detiene en los personajes marginales o asociales que París segrega. Pero su percepción de lo moderno es inseparable de su percepción de lo pasado, ya que en los rostros y en las formas actuales de la ciudad se reconocen las huellas o las trazas de la "protohistoria". Así, diríase que en Baudelaire encuentra Benjamin uno de los modelos de sus procedimientos de investigación histórica, ya que el poeta traza, por medio de sus "alegorías", innumerables "correspondencias" y correlaciones entre la dimensión del pasado y del presente.

En "Hausmann o las barricadas", por último, se analiza la transformación urbana de París promovida por Hausmann, cuya verdadera finalidad era

"asegurar la ciudad contra la guerra civil. Quería "imposibilitar en cualquier futuro el levantamiento de barricadas en París". Así, la modernización urbanística de la ciudad promovida entonces resulta indisociable, en su comprensión, de las manifestaciones que adopta la lucha de clases en ese escenario a lo largo del siglo pasado.

Si el trabajo con los materiales históricos en los que Benjamin basaba su investigación suponía ese procedimiento de fragmentación y corte del conjunto histórico-social analizado, por otra parte ello no significaba una mera yuxtaposición de unidades inconexas. En el ensayo aparece un eje que articula nítidamente sus seis secciones, y ese eje consiste en "mostrar cómo las formas de organización y de expresión (sociales y culturales) del siglo XIX están deformadas en todas sus manifestaciones por la constitución fundamental de la sociedad capitalista", tal como lo afirma Bernard Witte.

En consecuencia, ciertas nociones como la de "fetichización" de la mercancía cobran un valor estratégico, puesto que pasan a funcionar como verdaderos "ordenadores" del discurso de Benjamin. Porque para Benjamin, evidentemente, se trataba de demostrar la alienación de las relaciones sociales en ese estadio del capitalismo surgiente, que conducía a la adoración fetichista de los objetos desde el lugar de una conciencia enajenada. O para decirlo con sus propios términos, desde el lugar de una "fantasmagoría" por medio de la cual los hombres de la época pretendían comprender la sociedad en que vivían.

De ese modo, el estudio (o el proyecto esbozado) de las formas sociales del París del siglo XIX cobra una consistencia teórica evidente, independientemente del moco escriturario o textual con el que se lo enuncia. Diríase que, en realidad, "París capital del siglo XIX" retoma pero además profundiza un conjunto de cuestiones formuladas en sus textos anteriores. Porque nuevamente la consideración de la técnica y su incidencia en las diversas manifestaciones sociales y culturales juega un rol central, como también el de las nuevas formas perceptivas que ello supone. Del mismo modo el análisis del papel de las masas resulta esencial, tanto desde el punto de vista de lo político como de lo estético (puntos de vista que solamente pueden comprenderse en su relación dialéctica). Junto con ello, la perspectiva del materialismo histórico, es decir, de la comprensión dialéctica de la historia tal y como la analizamos más arriba, resulta otro aspecto esencial en el ensayo de Benjamin, ya que "París capital del siglo XIX" podría considerarse prácticamente como una brillante ilustración de los principios teóricos y filosóficos anteriormente comentados.

## VI EL ANALISIS MATERIALISTA DE BAUDELAIRE

La "exposición" del proyecto de escribir un libro sobre el París del siglo XIX, esbozada en "París, capital...", se basaba en un emprendimiento que Benjamin comenzara hacia 1927 y que continuaría hasta su muerte, consistente en el análisis histórico-filosófico de las formas surgientes del capitalismo a principios del siglo pasado, fundamentalmente en Francia. Se sabe que en función de ello, Benjamin dedicó buena parte de esos años a la búsqueda de material en la Biblioteca de París, y que el material recopilado, acompañado de pequeñas notas u observaciones, fue clasificado en legajos cada uno de los cuales llevaba un título y una letra que los identificaba.

Por otra parte, en la correspondencia de Benjamin perteneciente a ese período se habla siempre del proyecto en cuestión como del "Libro de los Pasajes", lo cual revela el propósito y la intención de llevar a cabo el proyecto anunciado. No obstante ello, y como es sabido, ese libro nunca llegó a publicarse.

Sin embargo, los ensayos sobre Baudelaire representan, por lo menos oblicuamente, cierta realización del proyecto en cuestión. Hacia 1937 el Instituto para la Investigación Social, y más específicamente Horkheimer, instó a Benjamin a trabajar sobre ese asunto, y Benjamin se dedicó a elaborar una parte del "Libro de los Pasajes", que en el proyecto inicial figuraba con el título de "Baudelaire o las calles de París". Pero ese trabajo fue convirtiéndose en un nuevo libro, que plantearía un "modelo en miniatura" del "Libro de los Pasajes".

Ese nuevo libro habría de denominarse "Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo", y debía constar de tres partes, de las cuales "El París del

Segundo Imperio en Baudelaire" era solamente la segunda. Esa segunda y única parte es la que Benjamin enviara en 1938 al Instituto para la Investigación Social, con el fin de ser publicada. De ese modo, parcial y oblicuo, el ensayo sobre Baudelaire representa algún nivel de realización del proyecto esbozado sobre la ciudad "de los pasajes".

"El París del Segundo Imperio en Baudelaire", a su vez, consta de tres partes. La primera se denomina "La Bohemia", y consiste en un análisis de los diversos tipos sociales que configuraban ese sector marginal de la sociedad francesa decimonónica. Uno de esos tipos es el de conspirador profesional, ya analizado por Marx, con el que Benjamin asocia a Baudelaire, por lo menos en el plano de las actitudes hostiles respecto del orden social instituido. Según Benjamin, Baudelaire participaba de esa especie de espíritu anarquista, que llevaba a exaltar el "putch" como el medio privilegiado de asaltar el poder, aún en circunstancias políticas desfavorables. Sin embargo, señala Benjamin, la actitud revolucionaria de Baudelaire no deja de ser ambigua, ya que también adopta actitudes contrapuestas a las posiciones revolucionarias. Así, la ambigüedad respecto de las tendencias políticas y sociales características de su época aparece como un rasgo distintivo de la personalidad de Baudelaire, rasgo que también se proyectará en la producción de su obra.

En esta primera parte del ensayo, el "método" de Benjamin parece consistir en establecer una serie de analogías entre Baudelaire y un conjunto de tipos sociales característicos de su época, a los que incluso llega a inscribir en su propia poesía. Tal es el caso de los "traperos", magistralmente retratados en el poema "El vino de los traperos", perteneciente a "Las flores del mal". Los "traperos", verdaderos desechos de la sociedad capitalista, eran individuos que se dedicaban a recoger los desperdicios de la ciudad, y que, según la interpretación que realiza Benjamin del poema, encontraban en el vino "sueños de futura venganza y señorío futuro". Con ellos el poeta se identificaba (en uno de sus versos compara al trapero con el poeta mismo), para establecer, de acuerdo con esa interpretación, una suerte de comunidad con esos desheredados que compartían las mismas formas de segregación social.

Otro tipo con el que, según Benjamin, se vincula Baudelaire, es el de los escritores de boulevard, que constituían algo así como "la fuerza de trabajo" de la naciente industria editorial. Esos escritores producían folletines para los periódicos y obras de difusión masiva como los "panoramas" y "fisiologías", y representaban las primeras generaciones de literatos que iban a producir para un mercado. Gracias al papel que desempeñaban los periódicos en ese proceso, los escritores de boulevard realizaban la experiencia novedosa y revolucionaria de escribir "a tanto la página", sometándose a las leyes de la producción capitalista en el desarrollo de su trabajo y perdiendo, al mismo tiempo, todo tipo de contacto personal con el público lector, que se constituía así en un conjunto anónimo de consumidores.

El vínculo de Baudelaire con los escritores de boulevard estaba dado por su pertenencia al ámbito común de la bohemia, al modo de vida que llevaban y a ciertas características de "flâneur" que compartían. Pero Baudelaire no era un escritor de folletines ni de obras para entretenimiento del público, ya que se trataba de un lírico con todo lo que el término comportaba aún en esa época. Sin embargo, y como lo señala Benjamin, tenía una clara conciencia de las condiciones económicas en las que desarrollaba su trabajo el escritor, aún cuando nunca pudiera sacar provecho de ellas. Baudelaire sabía que se escribía *para un mercado*, y por eso también comparaba al poeta con las prostitutas, que *se venden* a sus clientes.

De ese modo, en "La Bohemia" Benjamin va trazando una especie de "tipología" social dentro de la cual se puede situar a Baudelaire, con la salvedad de señalar las diferencias que guarda con cada uno de esos tipos. Diríase que hay una especie de denominador común, que permite agrupar a un conjunto de segregados y marginados sociales, en su condición de sometidos y explotados por el régimen de dominación capitalista. Desde ese punto de vista, Baudelaire es uno de esos segregados, que percibe críticamente las manifestaciones de ese sistema social. Y esa percepción no puede dejar de reconocer, dentro de las limitaciones de clase de un individuo como Baudelaire, las fuerzas y las tendencias que determinan esa clase de relaciones sociales. Por ello, "La

Bohemia" constituye el intento no sólo de analizar las condiciones objetivas y materiales en las que Baudelaire habría de desarrollar su obra, sino también de anticipar el modo en que esas condiciones, para Benjamin, se inscriben dialécticamente en la textura misma de dicha obra.

La segunda parte del ensayo se denomina "El flâneur". Por ello, si la primera consistía en el trazado de esa suerte de "tipología" con la cual se podía asociar a Baudelaire, en esta segunda parte el texto de Benjamin se detiene específicamente en uno de esos tipos, a saber, el "flâneur".

El "flâneur" es esa suerte de paseante que, de manera errátil, se desplaza por las calles de la ciudad *mirando* o *viendo* el paisaje que ésta le ofrece. De ese mirar y ese callejear, en muchos casos, el "flâneur" hará además un medio de trabajo, pues los escritores de boulevard que participaban de esa actividad utilizarán sus andanzas para acopiar materiales con los que componer su literatura.

Y si ése es el quehacer que caracteriza al "flâneur", el escenario por el que se mueve es el de los pasajes, que ofrecían el ámbito propicio para sus desplazamientos. Esos pasajes eran fruto de los avances tecnológicos propios de la época, como el uso del metal y del vidrio en la arquitectura de entonces, y constituían algo así como "la casa" del "flâneur", ya que en ellos vivía y trabajaba. Pero esas callejuelas acogedoramente cubiertas no eran solamente un espacio idílico donde pudieran corretear los paseantes. Si ésa era la representación que de la ciudad trazaban en muchos casos los autores de panoramas y fisiologías, ello no era otra cosa, según Benjamin, que la "fantasmagoría" de la vida parisina que urdían esos escritores.

Por esa época, otro componente venía a sumarse al cuadro social analizado, y ese componente era el de las multitudes o masas características de ese estadio del capitalismo. En el París de Baudelaire, al igual que en el Londres de Poe, las masas ocupaban un lugar central, puesto que invadían los espacios públicos y generaban un conjunto de actitudes y sentimientos temerosos en la sociedad de la época.

Según Benjamin, la masa "aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores". Lo cual supone que, para la representación imaginaria que esa sociedad se hacía de sí misma, debían existir individuos que atentaban contra ella (delincuentes) e individuos que, para defenderla, los perseguían (policías o detectives). Esa clase de representación (de "fantasmagoría" en términos de Benjamin) es lo que está en la base de los relatos "policiales", y de allí el éxito que tuvieron en el París de Baudelaire. Y el propio Baudelaire no fue ajeno a su éxito, ya que tradujo a Poe al francés. Al respecto, Benjamin señala que la literatura de Poe imprime realmente sus formas y sus características estructurales a la poesía de Baudelaire, ya que en ella pueden reconocerse casi todos los elementos constituyentes de los relatos policiales (la víctima, el asesino, la masa).

Las consideraciones acerca de la importancia de las masas en la configuración de la "fantasmagoría" característica del capitalismo en el siglo XIX lo lleva a Benjamin a analizar otros autores, como Poe, que supieron representarla en su literatura. Así, el análisis de algunos textos de Poe permite reconstruir la visión de las masas en el escenario de Londres, con el altísimo grado de enajenación que suponen sus movimientos, totalmente automatizados y mecánicos. Se trata, sin más, de la percepción del "shock", de la que también participará Baudelaire.

Pero el París de Baudelaire "no había llegado aún a ese estado", y en consecuencia era todavía más propicio para los desplazamientos del "flâneur". Ese vagabundeo, del que también participara Baudelaire, producía en el poeta tanto una atracción como una sensación de aislamiento en relación con las masas, ya que ese "flâneur" participaba de las multitudes en la medida en que se aislaba dentro de ellas.

Esa curiosa relación de atracción y aislamiento es explicada por Benjamin mediante una serie de analogías, que son sumamente ilustrativas respecto de sus procedimientos compositivos y su "metodología" de trabajo intelectual.

En efecto, por una parte Benjamin compara al "flâneur" *con la mercancía*, ya

que, como ella, es un "abandonado en la multitud". Por otra parte, ese abandonarse en la multitud supone efectos narcotizantes, puesto que esa particularidad "le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa muchas humillaciones".

Así, diríase que el "flâneur" -y más específicamente Baudelaire, en este caso- comparte con la mercancía su "estar enajenado" en un mercado multitudinario y anónimo, sobre la base de los efectos "embriagadores" que, como las drogas, produce tanto como padece. Pero además, esa enajenación que lo es tanto a nivel económico como a nivel orgánico o fisiológico, supone otra forma de manifestación, ahora por comparación con las prostitutas, dado que el "flâneur" es además alguien que se *vende* por dinero. Los poetas y los prostituidos, afirma Benjamin, "han probado los misterios del mercado abierto", y en eso "la mercancía no les lleva delantera".

Si Benjamin puede establecer esa secuencia que, en cierto modo, homologa al poeta con la mercancía y con las prostitutas, es porque lo que está en la base de su análisis es la idea misma de enajenación de las relaciones sociales, que necesariamente el capitalismo produce. Se trata así de una suerte de "deformación" inevitable de los vínculos humanos, puesto que, estructuralmente, la sociedad capitalista promueve esa clase de vínculos.

De esa manera, el ensayo de Benjamin ha situado las características de la sociedad en la que Baudelaire vivió y escribió su obra. O para decirlo en sus propios términos, ha trazado los rasgos de la "época" y de la "vida" en las que una "obra" cobra significación. Por ello, el tercer capítulo del ensayo, denominado "Lo moderno", consistirá en el análisis pormenorizado de la obra de Baudelaire, con el fin de iluminar las formas en que esa época y esa vida penetran dialécticamente en su poesía, para dotarla de las significaciones que la crítica tradicional ha ignorado en virtud de sus propias limitaciones ideológicas.

En tal sentido, "Lo moderno" es un análisis singular y puntual de las formas que adopta la representación del mundo social en la poesía de Baudelaire. Significativamente, una de las figuras que inscriben esas formas es la figura del héroe, pero entendida en un contexto de actualidad.

Al respecto, Benjamin afirma que "Baudelaire ha conformado su imagen del artista según una imagen del héroe". Y más adelante, que "el héroe es el verdadero sujeto de la modernidad". Entre ambas frases media un análisis de la forma cómo Baudelaire se autorrepresenta en alguno de sus poemas, y cómo representaba a los desposeídos como figuras asimismo heroicas. Por ello Benjamin también puede afirmar que "Baudelaire en cambio reconoce en el proletariado al gladiador esclavo", puesto que "lo que el trabajador a sueldo lleva a cabo en su labor diaria no es menos que lo que en la antigüedad ayudaba al gladiador para obtener fama y aplauso".

La tesis que sostiene este tipo de análisis es la tesis de que "para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica". Por ello lo heroico deja de ser un asunto puramente épico o trágico, que remita al pasado, para transformarse en un rasgo que identifica a ciertos individuos en las sociedades actuales. Y esos individuos, nuevamente, son los asociales o marginales de los que se habló en la primera parte del ensayo.

Por ello, "Lo moderno" es el análisis de una nueva secuencia de tipos o figuras que comparte su situación social con el poeta: el apache, los traperos, las lesbianas, el dandy. Todos ellos están magistralmente representados en la poesía de Baudelaire, para significar los caracteres de la época en una obra que resulta precursora a nivel de su percepción y su representación estética.

Pero lo "moderno" no es meramente el análisis de las formas o de las figuras que lo expresan, sino también la conciencia de una diferencia histórica que, por medio de analogías o similitudes, no deja de evocar a las formas arcaicas de lo antiguo. Por ello lo alegórico es un rasgo fundamental para la perspectiva de Benjamin, puesto que permite interpretar las conexiones que establecen las "correspondencias" y "constelaciones" de sentido en el universo de los temas y situaciones abordados por el poeta.

Desde ese punto de vista, lo alegórico es tanto lo que permite reconocer las

huellas del pasado en el presente, como lo que permite reconocer la inscripción de la materialidad de las condiciones sociales en los tipos representados por el poeta. Por ello lo alegórico, como afirma Bernard Witte, es uno de los registros fundamentales para el "análisis materialista" de Baudelaire, ya que la alegoría "imita las particularidades de la mercancía, su fetichismo, determinado por la alienación de las cosas fuera de sus relaciones funcionales y `reifica' ese mismo fetichismo".

De ese modo, en el análisis de Benjamin la sensibilidad de Baudelaire aparece como una sensibilidad aguda para percibir, en su forma de shock, la singular modalidad que adoptan las relaciones sociales en el capitalismo surgiente. Esa sensibilidad especial, por otra parte, era lo que llevaba a Baudelaire a "no complacerse, como Gautier, en su época", ni tampoco a "engañarse, como Leconte de Lisle, respecto de ella". No estaba a su alcance "el idealismo humanitario de un Lamartine o un Víctor Hugo", ni le fue dado "escaparse por la devoción como a Verlaine".

Ni complaciente ni engañado, ni idealista ni devoto, Baudelaire "no tenía convicción alguna", según Benjamin, y por ello "adoptaba apariencias siempre nuevas".

Esas apariencias eran las de los personajes por él retratados" el "flâneur", el apache, el dandy, el traperero. Porque en verdad, para Benjamin el héroe moderno es el poeta, es decir, no el héroe aparente "sino el que representa héroes".

Así, la verdadera "heroicidad" consiste en la representación estética de lo moderno, en un proceso que supone tanto exhibir las formas heroicas de la modernidad como guardar, en el incógnito, el rostro verdadero del poeta. Por ello Benjamin puede afirmar que "el incógnito es la ley de su poesía".

Y para demostrar esta proposición, Benjamin vuelve a utilizar una serie deslumbrante de similitudes alegóricas. De ese modo compara la estructura del verso en Baudelaire con "el plano de una gran ciudad, en la que nos movemos sin ser notados, cubiertos por bloques de casas, por pasos a través de las puertas o patios". En ese plano "se les designa a las palabras su sitio exacto, como a conjurados antes de que estalle una revuelta".

Por medio de esa similitud, el lenguaje de Baudelaire se equipara con el territorio de la gran ciudad, y sus palabras se equiparan con los conjurados y conspiradores. Ello es lo que permite, además, incorporar términos urbanos y modernos al vocabulario de la poesía lírica, que reciben su función alegórica según el caso y las circunstancias específicas que supone cada poema.

En el esplendor de su interpretación materialista, Benjamin establece de ese modo una correspondencia absoluta entre el lenguaje de Baudelaire y las formas conspirativas y revolucionarias de la sociedad de su época. Correspondencia que literalmente fusiona las formas de una obra con las formas sociales del proceso histórico que las alberga. Desde ese punto de vista, diríase que la poesía de Baudelaire no sólo está atravesada por las características de las sociedad de su época, sino que incluso reproduce, en su propia materialidad, las formas de esa sociedad, para reforzar aún más, si ello es posible, la representación que de esa sociedad había realizado a nivel de sus contenidos y sus temas.

Por consiguiente, y para sorpresa de muchos, la imagen que terminaba cerrando el texto del ensayo era la imagen de una Baudelaire conspirador y revolucionario, absolutamente hostil respecto del orden social del capitalismo, aún cuando "careciera de convicciones" y no participara de ningún proyecto político de transformaciones a nivel de ese orden social. Se trata, más bien, de un Baudelaire "anarquista", que como Blanqui se levanta contra las formas de dominación propias de su época.

De ese modo, sobre el escenario del gobierno de Napoleón III la figura de Baudelaire se yergue como la de un poeta capaz de señalar la inminencia de la catástrofe, exactamente como un símil de la figura del propio Benjamin en la Europa de los años 30. Hasta tal punto el objeto del análisis materialista terminaba fusionándose con el sujeto del análisis, que esa fusión demostraba

cómo "articular históricamente lo pasado" significaba "adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro".

## VII VARIACIONES SOBRE UN MISMO TEMA

Cuando el Instituto para la Investigación Social recibió el texto de Benjamin sobre Baudelaire decidió rechazarlo, según una serie de razones expuestas por Theodor Adorno en una carta que enviara a Benjamin. En tal sentido, la crítica de Adorno apuntaba contra el "empirismo" del trabajo, que relacionaba elementos "superestructurales" de modo inmediato y causal con rasgos correspondientes a la "infraestructura" económica. Según Adorno, el trabajo de Benjamin carecía de las articulaciones teóricas necesarias que permitieran establecer "las mediaciones" que vinculan los hechos analizados con "el proceso social total".

Frente a esa crítica de evidente raigambre hegeliana, y acosado por la necesidad de conservar su cargo de investigador en el Instituto, Benjamin decide rehacer el texto sobre Baudelaire, y redacta en 1939 su ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire".

Este segundo ensayo retoma la mayoría de las cuestiones planteadas en "El París del Segundo Imperio...", pero las ordena de manera diferente, intentando hacer más evidente la preocupación por las cuestiones teóricas y filosóficas que, según Adorno, Benjamin había descuidado en su trabajo anterior. Su texto está dividido en doce párrafos, que aparecen simplemente numerados y sin titular.

Al comenzar el ensayo, Benjamin señala que en la época de Baudelaire "se volvieron desfavorables las condiciones de la recepción de la literatura lírica". Ello era así porque la poesía lírica "sólo en excepciones" conserva "el contacto con la experiencia de los lectores". Esa experiencia, ya en esa época, era la experiencia del "shock", característica del capitalismo, que determina tanto las formas de la relación de los individuos entre sí como las formas de la relación de los individuos con los medios sociales de producción.

Apelando a Freud, y específicamente a su texto "Más allá del principio de placer", Benjamin busca una explicación teórica para la experiencia del "shock", entendida como la superación, por parte de las fuerzas exteriores al sujeto, de las defensas características del aparato psíquico. Pero la recepción del "shock" puede ser aliviada, dice Benjamin siguiendo a Freud, "por un entrenamiento en el dominio de los estímulos, al cual, en caso de urgencia, pueden contribuir tanto el recuerdo como el sueño". La falta de ese entrenamiento, o mejor aún, de esas defensas, es lo que posibilita la terrorífica experiencia del "shock".

Situada así una cierta perspectiva teórica para explicar el fenómeno del "shock", Benjamin señala que ha sido Baudelaire el artista que "ha colocado la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo". Esa experiencia es determinante para comprender tanto la obra como la vida de Baudelaire, ya que "hizo asunto propio parar con su persona espiritual y física los shocks, cualquiera que fuese su procedencia".

Pero además, se trata de precisar las formas que adopta esa experiencia en Baudelaire, y en tal sentido Benjamin afirma que es "el contacto con las masas" lo que provoca la sensación de "shock" en el poeta. Las masas, que no son otra cosa más que "la amorfa multitud de los transeúntes", del "público en la calle", tienen la particularidad de "no haber posado como modelo para ninguna de las obras" del poeta. Son, más bien, "una figura secretamente estampada en su creatividad", que solamente, y de manera excepcional, se muestran como tales en alguno de sus textos. Pero a pesar de ello, o más precisamente, a consecuencia de ello, la presencia de las masas desempeña un papel fundamental cuando se pretende lograr una correcta interpretación de la poesía de Baudelaire.

Esas multitudes despertaban "terror y miedo" en los primeros autores que las miraron de frente. Se trata, según Benjamin, de una de las formas posibles de la experiencia del "shock" que caracteriza a las sociedades modernas. Pero no se trataba de la única forma que dicha experiencia puede cobrar, dado que en la vida moderna hay innumerables experiencias que adoptan esa forma. Ellas son,

por ejemplo, diversas manipulaciones, de carácter abrupto, que tienden a sustituir una serie compleja de operaciones que persiguen el mismo fin: desde el encendido de un fósforo o el movimiento que levanta el receptor del teléfono, hasta el disparo del fotógrafo en el instante de registrar la fotografía. De la misma manera, participar del tránsito urbano tiene las mismas características de "shock", y por ello Baudelaire, señala Benjamin, "habla del hombre que se sumerge en la multitud como en una reserva de energía eléctrica".

Esa diversidad de experiencias abarcan, además, al conjunto de las relaciones sociales en el capitalismo, y por ello Benjamin puede equipararlas con las actividades de los obreros, que sometidos al régimen de producción en serie dentro de las fábricas, realizan sus movimientos como si se tratase de verdaderos autómatas. De igual modo, otras experiencias en apariencia disímiles en relación con estas, como es la del juego, aparecen vinculadas por la misma modalidad de automatismo y efecto de "shock".

Todas esas formas de la experiencia moderna del "shock" han sido registradas por Baudelaire, pero ello no supone, en la perspectiva de Benjamin, una mera transcripción de tipo "naturalista" de la sociedad en la que le tocó vivir. Por el contrario, y más allá de toda estética de tipo "naturalista", las correspondencias características del simbolismo baudelaireano suponen "un concepto de experiencia que incluye elementos culturales". Esos elementos son los que el poeta desplegaba frente "al descalabro del que, como moderno, fue testigo", como si se tratase de "una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis".

Las correspondencias posibilitan la recuperación de un pasado que "en ellas murmura", y cuya reminiscencia, a la manera de Proust, posibilita no sólo la recuperación sino también la detención del flujo temporal en el que, en la modernidad, las cosas parecen desaparecer.

Según Benjamin, lo distintivo de las imágenes que emergen en esa "memoria involuntaria" hay que verlo en el hecho de que "tienen aura". Esa aura es, además, el conjunto de "las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible".

Pero en la época de la reproductibilidad técnica, esos mecanismos de reproducción, como es el caso de la fotografía, promueven el fenómeno de "la decadencia del aura". Porque la fotografía no permite la experiencia de la percepción aurática, consistente en "la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre". Esa transposición es la de la forma de intersubjetividad que supone toda mirada, dado que "quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista". Así, en la argumentación de Benjamin, la percepción aurática es la forma cultural y por ende religiosa de vincularse con las manifestaciones estéticas.

Al respecto, Benjamin afirma que "Baudelaire supo mucho de todo esto". Por ello en su obra "se inscribió la decadencia del aura", inscripción que se realiza a través de la figura de unos ojos "que han perdido la facultad de mirar".

De ese modo, Baudelaire se muestra como el poeta que, en el contexto de su época, sabe captar la esencia de lo moderno. Su contacto con las masas es una experiencia decisiva, que marca y determina su propia vida y su propia obra. Para Benjamin, esa experiencia del "shock" es además lo que posibilita la conciencia de la "trituration" del aura, que en Baudelaire aparece nítidamente.

Si tuviéramos que resumir los temas y los tópicos desarrollados por el ensayo de Benjamin, podríamos señalar fácilmente a los más relevantes, ya que la misma estructura del texto lo posibilita. Así, podríamos decir que se trata por una parte de situar a *la experiencia del "shock"* como una experiencia central y constituyente de la sociedad moderna o capitalista. Esa experiencia, como se señaló, atraviesa prácticamente la totalidad de las relaciones sociales, y está íntimamente vinculada con la presencia de un actor social fundamental en el capitalismo como son *las masas*. Por otra parte, esas experiencias determinan *nuevas formas de percepción*, que promueven la desaparición del "aura" en las formas modernas de percepción del mundo. Por ello, en la modernidad se produce *la sustitución de la forma de percepción aurática* por las formas que

genera la experiencia del "shock". En ese contexto, Baudelaire aparece como el poeta que supo captar, de manera ejemplar, ese conjunto de rasgos que caracterizan al capitalismo surgiente en la Francia del siglo XIX.

Desde ese punto de vista, "Sobre algunos temas en Baudelaire" se lee además como el intento de responder a las críticas de Adorno, al pretender sistematizar los aspectos teóricos del análisis que en el ensayo anterior no habían sido suficientemente desarrollados. Sin embargo, y a pesar de esas restricciones compositivas, el texto de Benjamin no pierde las características estilísticas y discursivas que identifican a la mayoría de sus escritos. Pero además, y desde una perspectiva diacrónica en relación con su propia obra, "Sobre algunos temas..." se lee asimismo como una especie de "condensación" de un conjunto de ideas y principios que alentaban a sus investigaciones.

Si en "El autor como productor" se enfatizaba sobre el papel de la técnica en la sociedad y el arte modernos, y en "La obra de arte en la época..." se retomaba esa cuestión para trabajar además la diferencia entre percepción aurática y percepción del "shock", en ambos trabajos se insistía asimismo en el papel determinante que las masas juegan en los procesos no sólo sociales sino también estéticos en las sociedades contemporáneas. De igual modo, en "Historia y coleccionismo...", o en las "Tesis..." se reivindicaba la intervención dialéctica del historiador en los procesos de "construcción" del objeto histórico, en la misma medida en que se sometía a crítica la noción de tiempo histórico como tiempo lineal y vacío, para sustituirla por la noción de un tiempo sometido a discontinuidades y detenciones de altísimo valor político, ideológico e incluso místico.

Todos esos tópicos y principios operativos, como se señaló, están presentes en el texto de Benjamin. También lo estaban, aunque quizás de manera más dispersa o menos estructurada, en "El París del Segundo Imperio...". De cualquier forma, lo cierto es que, a lo largo de estos dos ensayos que, junto con "París, capital..." representan prácticamente las únicas manifestaciones conocidas, por indirectas que sean, del proyecto del "Libro de los Pasajes", se pueden reconocer un conjunto de cuestiones teóricas y "metodológicas" que ya se formulaban en los textos precedentemente comentados.

En ellas se trataba nada menos que de la constitución de un discurso dialéctico y materialista que pretendía interpretar, en sus significaciones más hondas, las formas culturales y sociales en las que el moderno capitalismo se manifestaba. Para ello, Walter Benjamin pudo desplazarse por infinitos objetos conceptuales y empíricos sobre los que desarrolló su "análisis materialista", pagando con la riqueza textual de sus sorprendentes observaciones la "falta" de una estructura abstracta y formal que pudiera englobarlas. Pero quizás su sensibilidad estética, potenciada y duplicada en la lectura de Baudelaire, era lo que verdaderamente posibilitaba su captación deslumbrante de un universo complejo, que sustentaba la dispersión aparente de sus elementos en las formas fetichizadas de sus vínculos estructurales, y en el que la cultura, a diferencia de lo que creía el historicismo, no era más que el correlato dialéctico de la barbarie.

**Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación**

[[anuario@fcpolit.unr.edu.ar](mailto:anuario@fcpolit.unr.edu.ar)]

Directora del Departamento: Lic. Sandra Valdetaro

NOTAS

- 1- Al respecto, cfr.: Carlos Marx, "El fetichismo de la mercancía y su secreto", en *El Capital*, Buenos Aires-México, Siglo XXI, 1975, y Georg Lukacs, "La cosificación y la consciencia del proletariado", en *Historia y Consciencia de Clase*, México, Grijalbo, 1969.
- 2- Esas vertientes del pensamiento de Benjamin han sido señaladas por Eugene Lunn en su obra *Marxismo y Modernismo. Un estudio histórico de Lukacs, Benjamin y Adorno*, México, F.C.E., 1986. Al respecto, cfr. específicamente el capítulo VII de dicha obra: "Benjamin y Adorno: el desarrollo de su pensamiento"
- 3- Eugene Lunn también ha señalado estas características del discurso de Benjamin, al afirmar que "este autor no estaba eludiendo simplemente los análisis mediadores explícitos y la lógica filosófica discursiva; estaba eliminando en muchos casos el análisis causal, sustituyéndolo poéticamente por el lenguaje relacional de las 'correspondencias' simbolistas", en *Marxismo y Modernismo*, op. cit.
- 4- Al respecto, cfr.: Walter Benjamin, "Tesis de Filosofía de la Historia", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987.
- 5- Cfr.: Walter Benjamin, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Iluminaciones 2. Baudelaire (Un poeta en el esplendor del capitalismo)*, Madrid, Taurus, 1972.
- 6- Cfr., Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Iluminaciones 2*, op.cit.
- 7- Como lo señalara el Prof. José Sazbón en el seminario sobre "Aspectos teórico-críticos de la Escuela de Frankfurt", dictado en la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R. en 1992.
- 8- Cfr. Bernard Witte, "El fin de la historia", en *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- 9- Como puede apreciarse en los trabajos de Mijail Bajtín sobre el género novelesco, y los de Valentín Voloshinov sobre lingüística y filosofía del lenguaje. Sobre estos asuntos, cfr.: Mijail Bajtín, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México, F.C.E., 1986, y Valentín Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
- 10- El caso del futurismo es sumamente ilustrativo respecto de la disparidad de las tendencias ideológicas que jerarquizaban la consideración de la técnica en el mundo moderno, ya que en el mismo movimiento podían hallarse expresiones de derecha o pro-fascistas, como ocurría con el futurismo italiano, pero también expresiones de izquierda o pro-marxistas, como ocurría con el futurismo ruso.
- 11- Incluido en *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones 3)*, Madrid, Taurus, 1987.
- 12- Publicado en *Discursos Interrumpidos I*, op.cit.
- 13- Publicado en *Discursos Interrumpidos I*, op.cit.
- 14- Publicado en *Discursos Interrumpidos I*, op.cit.
- 15- Esa afirmación la realiza Lunn en "Un marxismo muy modificado", Cap. VII de su obra *Marxismo y Modernismo*, op.cit.
- 16- La "polémica" de Adorno con Benjamin (polémica entre comillas, pues se trató más bien de una fuerte crítica por parte de Adorno que recibió una débil réplica por parte de Benjamin) es relatada y analizada por Eugene Lunn y Bernard Witte en las obras anteriormente citadas. Al respecto, cfr.: Eugene Lunn, "La `avant-garde' y la industria de la cultura", en *Marxismo y Modernismo*, op.cit., y Bernard Witte, "Pasajes parisienses", en *Walter Benjamin. Una biografía*, op.cit.
- 17- Publicado en *Iluminaciones 2*, op.cit.
- 18- Así lo señala Bernard Witte en *Walter Benjamin. Una biografía*, op.cit., pág. 195.
- 19- Al respecto, cfr.: Bernard Witte, "Pasajes parisienses", en *Walter Benjamin. Una biografía*, op.cit.
- 20- Sobre este asunto, cfr.: Bernard Witte, "Pasajes parisienses", en *Walter Benjamin. Una biografía*, op.cit.
- 21- Sobre la génesis de "Baudelaire o las calles de París" cfr.: Bernard Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*, op.cit., pág.205, y Jesús Aguirre, "Walter Benjamin: Fantasmagoría y Objetividad", prólogo a *Iluminaciones 2*, op.cit.
- 22- Cfr.: Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- 23- En *Walter Benjamin. Una biografía*, op.cit., pág.205.
- 24- La crítica de Adorno a Benjamin es comentada por Eugene Lunn en *Marxismo y Modernismo*, op.cit., pág. 193, y por Bernard Witte en *Walter Benjamin. Una biografía*, op.cit., pág. 209.
- 25- Publicado en *Iluminaciones 2*, op.cit.