

Universidad EAFIT
Maestría en Hermenéutica Literaria
Seminario de trabajo de grado
Jhonny Vasco

Baudelaire en Walter Benjamin: condiciones hermenéuticas para la configuración de una época.

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo establecer las condiciones hermenéuticas o criterios de análisis y de interpretación que Walter Benjamin emplea para reflexionar sobre la obra de Charles Baudelaire a través del texto *Charles Baudelaire - Un lírico en la época del altocapitalismo*.

El ensayo propone tres ejes de análisis fundamentales que guiarán el desarrollo de los conceptos y que son el resultado de una interpretación propia de la lectura o dimensión subjetiva que Walter Benjamin le confiere a la obra de Baudelaire a saber: La condición biográfica - el autor como ciudadano, La condición espacial - el autor en el mercado como *Flâneur* y La condición semiótica - el autor como creador de sentido.

Palabras claves: Hermenéutica, Baudelaire, Benjamin, Capitalismo, Mercancía, Calle, *Flâneur*, Pasajes.

ABSTRACT

The present article aims to establish the hermeneutic conditions or criteria for analysis and interpretation that Walter Benjamin uses to reflect on the work of Charles Baudelaire through the text *Charles Baudelaire - A lyric in the era of high capitalism*.

The essay proposes three fundamental axes of analysis that will guide the development of the concepts and that are the result of a proper interpretation of the reading or subjective dimension that Walter Benjamin confers to the work of Baudelaire namely: The biographical condition - the author as citizen, The spatial condition - the author in the market as *Flâneur* and The semiotic condition - the author as creator of meaning.

Key words: Hermeneutics, Baudelaire, Benjamin, Capitalism, Merchandise, Street, *Flâneur*, Passages.

BAUDELAIRE EN WALTER BENJAMIN

CONDICIONES HERMENÉUTICAS PARA LA CONFIGURACIÓN DE UNA ÉPOCA.

INTRODUCCIÓN

La obra de Walter Benjamin dirige, en no pocos momentos, su atención sobre el espacio y la obra literaria. Este interés, lejos de ser accidental, constituye una vía de acceso que el filósofo alemán se proporciona a sí mismo para entender su propio contexto epocal. El capitalismo, sistema que rige la Europa de Benjamin y que hace posible la reproductibilidad técnica de la obra de arte, es el resultado de un momento primigenio cuyo esplendor se ubica en el París del Segundo Imperio. La época del altocapitalismo, como la llama Benjamin, es un tiempo de resistencia civil y de barricadas, de pensamiento y de transformaciones urbanísticas, pero al mismo tiempo, una época de amplia producción literaria. Walter Benjamin da cuenta del espíritu de su propia época a través de un ejercicio hermenéutico en la obra de Charles Baudelaire. El autor como ciudadano, la presencia del lirismo en el mercado, el espacio circundado con la mirada aguzada del intelectual y la obra misma, son aproximaciones que orientan la reflexión de Benjamin hacia la interpretación de su tiempo mediante un análisis retrospectivo.

El presente artículo tiene como objetivo establecer las condiciones hermenéuticas que Walter Benjamin emplea para reflexionar sobre la obra de Charles Baudelaire a través de textos específicos, que se presentan ante el lector de manera diseminada, en el conjunto o totalidad del *corpus* benjaminiano.

El trágico y prematuro final del filósofo alemán hizo que gran parte de su producción viera la imprenta *post mortem auctoris*. Razón suficiente para justificar la intrincada, pero no carente de sentido, producción crítica y hermenéutica, que Benjamin llevó a cabo sobre el lírico francés.

Charles Baudelaire - Un lírico en la época del altocapitalismo, constituye el texto central sobre el cual se basa el planteamiento argumentativo de este artículo. Cabe anotar que, para completar la definición de las condiciones hermenéuticas en la obra de Walter Benjamin, se tomaron como referencias concomitantes, algunas de las obras líricas que son o pueden ser materia de frecuente análisis en el filósofo alemán y en otros autores.

Establecidas estas precisiones, el ensayo propone tres ejes de análisis fundamentales que guiarán el desarrollo de los conceptos y que son el resultado de una interpretación propia de la lectura o dimensión subjetiva que Walter Benjamin le confiere a la obra de Baudelaire a saber: La condición biográfica - el autor como ciudadano, La condición espacial - el autor en el mercado como *Flâneur* y La condición semiótica - el autor como creador de sentido.

“<<Ce grand malheur de ne pouvoir être seul!...>> dit quelque part La Bruyère, comme pour faire honte à tous ceux qui courent s’oublier dans la foule, craignant sans doute de ne pouvoir se supporter eux-mêmes.”
BAUDELAIRE

“Ansi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d’une sinistre armoire
Quand on m’aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,
Je serai ton cercueil, aimable pestilence!
Le témoin de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges! liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon coeur!”

BAUDELAIRE

LA CONDICIÓN BIOGRÁFICA EL AUTOR COMO CIUDADANO

Esther Cohen (2008), en su ensayo *Baudelaire y Benjamin: la musa enferma y la pérdida del aura* plantea en principio que “(...) Baudelaire es, para Benjamin, una de las más profundas fuentes de inspiración de su propia crítica a la modernidad.” (Cohen 2008b; 71), Para luego dar cuenta, en el desarrollo de su ensayo, que esa definición y crítica de la modernidad, proviene de una triada o relación esencial que se establece entre Blanqui, Baudelaire y Benjamin.

Al primero, “El ideólogo de la Comuna de París” (Cohen 2008c; 74), como ella misma lo llama, le otorga el título de mediador: aquel que no sólo se encargará de establecer el vínculo entre filósofo y poeta sino que además tendrá el papel de rotulador ya que “(...) será él quien dé un paso adelante para definir lo que significa la historia ‘moderna’, es decir, nada más y nada menos que el propio infierno que se renueva día con día, el eterno retorno de lo mismo, es decir, de los vencedores” (Cohen 2008d; 74). Este hecho es importante, porque Baudelaire como miembro y seguidor de la Sociedad Republicana Central, El Club Blanqui, adquirirá una faceta de visionario aislado que alcanzará su máxima expresión en el lirismo de su obra. Al segundo, Cohen le dispensa una función representativa en la obra de Benjamin porque se convierte en el portavoz de una época que se perpetúa a través del tiempo y que llega con una frescura y familiaridad inusitada hasta el tiempo vital o contexto epocal que también vive el filósofo alemán. Esto sólo es posible porque el mismo Benjamin ve en Baudelaire “(...) el filósofo y crítico, el poeta de esa catástrofe de la que tanto hablará en su *Tesis de filosofía de la historia*. Será su ángel con las alas abiertas y los ojos desorbitados que miran hacia un horizonte turbio y maloliente, perdido entre –lamentos humanos- y suciedad, entre escombros y –vómito-, donde todo lo que la mirada del ángel visualiza es la imagen paradójica del –progreso-” (Cohen 2008e; 74).

Al tercero, aquel que “(...) optará por la morfina para poner fin a la travesía de su vida” (Cohen 2008f; 75) para utilizar la descripción que hace Cohen de Benjamin, la escritora e investigadora mexicana le confiere el beneficio de la autenticidad de quien experimenta el desarrollo en pleno, de un fenómeno que antes sólo dio muestras de síntomas previos. Benjamin entonces asume para el lector moderno un lugar de privilegio que hace que “(...) se convierta para nosotros, ya no como en el caso de Baudelaire, que ve con una lucidez

sorprendente el principio de ese –progreso-, en un auténtico observador de la hecatombe moderna” (Cohen 2008g; 75).

Esta triple distinción es fundamental por un motivo claro: el capitalismo y la modernidad son conceptos que trascienden el arte y que repercuten con ahínco en la experiencia vital de cada uno de los actores de la triada. Es claro que la producción intelectual de Blanqui, Baudelaire y Benjamin está sujeta al pulso de la época, pero sobre todo, es su vida, la que está hecha de huesos, piel y sangre, la que constituye el génesis de su producción.

Terry Eagleton (2016), en un intento ambicioso y totalitarista que pretende dar cuenta del sentido de –interpretación- en las obras literarias, describe que

“(…) El problema de las historias o los poemas, no obstante, es que no se perciben en relación con ningún contexto práctico. Es cierto que apartir de palabras como ‘poema’, ‘novela’, ‘épico’, ‘comedia’, etc., sabemos qué podemos esperar; también sabemos que la presentación, publicidad y la promoción de una obra literaria, así como las críticas que recibe, tienen un papel importante para determinar cómo será recibida. Más allá de esos signos vitales, no obstante, la obra nos llega con poca información de contexto. Lo que suele ocurrir es que va creando su propio escenario sobre la marcha. A partir de lo que nos cuenta, tenemos que imaginar un fondo que le dé sentido. De hecho, no paramos de crear esos marcos de interpretación mientras leemos, la mayor parte del tiempo de forma inconsciente” (137).

Esto en el caso de Baudelaire es en parte erróneo. La producción lírica del poeta francés, a diferencia de la obra ficcional que se vale de información figurativa o que invita al lector a “(…) imaginar hechos, en el sentido de construir un mundo imaginario a partir de ellos” (Eagleton 2016b; 139), crea un sistema de símbolos que incitan específicamente a lo contrario: a recrear el mundo real del altocapitalismo. Baudelaire como poeta no puede dejar de ser Baudelaire. Su producción literaria no puede escindir el contexto que la encierra y del cual pretende dar noticia. El lirismo en el autor es quizá un grito, una entonación de altos acordes que resuena tiempo después en la época de Benjamin para que este no solamente centre su mirada en la obra del autor parisino sino para que, sobre todo, dedique especial interés en la vida, en la condición biográfica del Baudelaire mortal con cabeza y extremidades.

En la clasificación de las ocho diferentes categorías sociales de ciudadanos, establecidas por Lucien de la Hodde y que es referida por Benjamin (2012), este último ubica a Baudelaire “(…) en la tercera de las cuales, tras los estudiantes y los ‘impotentes’, pero antes del pueblo, los idiotas útiles, los eternos descontentos, los refugiados políticos y los elementos criminales, venía a situar a los bohemios, a los cuales definía como ‘una clase imaginativa’ que experimenta horror por la vida común” (Benjamin 2012b; 91).

No se puede pasar de largo la clasificación que le adosa Benjamin a Baudelaire al catalogarlo como bohemio, porque no solo en la lírica de su producción creativa, sino en las diferentes manifestaciones vivenciales, el poeta francés es, a carta cabal, un revolucionario que

despliega grandes revueltas. Muchos dirían que dichas revueltas se llevaron a cabo en el plano imaginario y artístico, pero sería injusto no tener en cuenta las que Baudelaire libró también en la vida misma. Benjamin ve a Baudelaire como un provocador que hace parte de la bohemia y esto implica dotarlo de un rol activo de ciudadano, más allá del simple agitador de escritorio que pretende incendiar el mundo bajo la luz del candil.

La condición biográfica que plantea Benjamin sirve para constatar la coherencia entre hombre y obra de arte, para enfatizar en el carácter genético de una producción literaria que reacciona a las perspectivas de progreso y que tiene como objetivo último la distorsión o el enfrentamiento hacia un sistema político, económico y social que de manera impávida, arrasa a todos los hombres en su vertiginoso ascenso.

El grito emitido por Baudelaire en febrero de 1848 ¡Abajo el general Aupick! Mientras blande un fusil, no solo hace manifiesto el eterno conflicto entre el autor y el segundo marido de su madre sino que además, representa un suceso simbólico, al igual que su obra misma, a través del cual podemos ver el carácter reaccionario del artista que el mismo Benjamin define como la metafísica del provocador: “De toda la política sólo entiendo una cosa: la revuelta” (Benjamin 2012c; 94). Esta vocación al alboroto, al igual que la construcción de barricadas, es lo que Fourier define como *travail non salarié mais passioné*; y es bajo esta premisa que Baudelaire levanta precedentes y erige su descontento, ante una realidad que paradójicamente, quiere confrontar también desde el plano de la creación imaginaria con la instalación de diferentes actos simbólicos.

Es válido pensar, como lo expone Benjamin, que el activismo de Baudelaire, sea el caldo de cultivo de su relación con Pierre Dupont¹. El gesto de llevar en las manos un fusil y componer una letanía con la de *Abel et Caïn*, son muestras claras de una amistad que el poeta pretende establecer con la masa. En la letanía, el autor muestra a los proletarios como una raza del fango, desfavorecida por Dios, que cae y muere miserablemente. El lirismo ya no solo se inspira en el bosque sino que amplía su vista y centra su mirada también en la ciudad:

“Como Caín, Dupont ‘se ha ido a las ciudades’ y se ha apartado del idilio. ‘La canción como la entendieron nuestro padres... hasta la simple romanza, le caen muy lejos’. Dupont sintió la llegada de la crisis de la poesía lírica junto con la progresiva disgregación entre ciudad y campo. Así, uno de sus versos viene a confesarlo torpemente, diciendo que el poeta ‘presta su oído alternativamente al bosque y a la masa’. Y las masas recompensaron su atención; hacia 1848 Dupont se encontraba en boca de todos” (Benjamin 2012d; 108).

La filiación a la masa, que es evidente en Dupont, también sería un vórtice de creación para el propio Baudelaire, el cual, entendiendo el desfavorecimiento divino que cae sobre los

¹ Nacido en Lyon en abril de 1821, Pierre Dupont fue un cantante, poeta y joyero francés que influyó en la producción artística del primer Baudelaire. Decididamente republicano, participó en la barricada del Faubourg Saint-Antoine por lo cual fue sentenciado a 7 años de deportación. Sus acciones fueron, al igual que su obra, fuente de inspiración y referencia para la creación literaria y crítica de Charles Baudelaire.

hombros del proletariado no ceja en su interés de favorecer la masa con las dotes del poeta. Benjamin describe la poesía de Baudelaire como una creación honda y duplicada. En ella el poeta “(...) se interesa por los orpímidos, pero tanto por sus ilusiones como por su causa, prestando oídos a los cantos de la revolución, pero también, al tiempo, a otra ‘voz superior’, la que nos habla desde el redoble de tambor de las ejecuciones” (Benjamin 2012e; 110).

Edgar Allan Poe describe el palidecimiento del viejo transeúnte en *El hombre de la multitud* (2015; 253) como un gesto de perplejidad e incomprensión ante la ausencia de la muchedumbre; este mohín, absolutamente simbólico, podría transpolarse a Baudelaire para decir que, el autor sin la masa, quedaría silenciado. Este hipotético mutismo en el poeta francés podría cobrar sentido porque desde la perspectiva de producción artística, el concepto de *l’art pour l’art* en Baudelaire sólo tiene un valor práctico o actitudinal, como lo refiere Benjamin. La masa es indispensable para Baudelaire y una potencial ausencia de la muchedumbre dejaría a la lírica del poeta desprovista de núcleo. El arte por sí mismo, solo le muestra a Baudelaire un coto de caza utilitario del que se provisiona para su creación estilística. No obstante, el centro de la estética en Baudelaire, su piedra angular, se debe por entero a la muchedumbre, ya que la germinación, la proliferación y el consabido sufrimiento de la masa, decanta en esa agria armonía asincopada de la mayoría de sus cantos.

Un análisis biográfico del autor, alternado con numerosas reflexiones políticas, le posibilitan a Benjamin la comprensión del ciudadano detrás del escritor para acceder a un desvelamiento de la creación literaria de Baudelaire. Este análisis, se convierte al mismo tiempo en un vehículo discursivo para retratar las circunstancias y fenómenos del tiempo que el filósofo alemán vive. Benjamin está buscando congeniar el precepto de materialismo dialéctico que funda el origen de las ideas en el plano material o *estructural*, yendo en búsqueda de esa intersección entre los sucesos históricos y la producción artística en Baudelaire para dar con el sentido último que el autor le da a la vida misma.

De esta manera enarbola una consigna clave en todo su planteamiento: Baudelaire es poeta pero es, antes que todo, un hombre de la masa. Y este fenómeno es también captado por el filósofo pues compara la vida del literato con la del oficio de la prostituta: “Baudelaire sí sabía cómo lo pasaba el literato (...)” (Benjamin 2012f; 120).

LA CONDICIÓN ESPACIAL EL AUTOR EN EL MERCADO COMO FLÂNEUR

Benjamin habla de la ciudad no solo como un sitio donde los ciudadanos viven, sino un lugar creado específicamente para el intercambio de mercancías. En definitiva un subproducto de la industrialización que modifica los entornos vitales para que el producto o la mercancía, hagan parte de la cotidianidad de los ciudadanos.

Entender la ciudad como mercado es dar por sentado que el capitalismo es el regente del espacio ya que, económicamente hablando, las edificaciones y los adoquines, así como las

calles y los bulevares, son el escenario concebido a priori para que tenga lugar el proceso de intercambio entre individuos.

Los bienes y los servicios dan paso a un acuerdo mutuo que hacen posible ofertantes y demandantes a través de un marco transaccional. Sin embargo, es de especial interés que Benjamin hable de la ciudad como el mercado total y que no se refiera específicamente a la plaza de mercado como lugar idóneo para el intercambio. Esto es consecuente gracias a los esfuerzos del altocapitalismo por crear un entorno donde la transacción va al encuentro del ciudadano en cualquier punto y no viceversa. Incluso en pasajes cubiertos o bulevares, en donde los propietarios concensúan la exhibición de la oferta.

Esta precisión es fundamental porque la ciudad transforma el hábito del literato. “El escritor, una vez hubo puesto el pie en el mercado, miró en derredor como en un panorama, y sus primeros intentos de orientación los captaría un género literario propio: una literatura panorámica” (Benjamin 2012g; 121). El literato hace simbiosis con la ciudad y frecuenta los lugares donde se encuentra la sociedad. Acude a los bulevares, los cuales son el sitio de encuentro de la bohemia, a la que está adscrita el lírico francés; el poeta va al encuentro de la masa y de los productos, dándose cuenta de manera progresiva, que él mismo, también representa una mercancía.

El oficio literario se movía en la París del Segundo Imperio, en torno a los periódicos. La dinámica establecida por los periódicos mismos, en donde resalta con notoriedad *La Presse* fundado por Girardin, sufrió una alteración sustancial en el momento en que apareció el folletín al final del primer tercio de siglo. La disminución en los costos de suscripción, la aparición de los anuncios y la concepción de las novelas por entrega hizo que se confrontaran dos formas de contar el mundo: el reportaje sosegado y la información breve y abrupta. La masa no solamente se encuentra en el flujo de viandantes que recorre las calles y los pasajes, sino que crea nuevos hábitos culturales, como la forma de consumir la información y la literatura, dándole paso al nacimiento del aperitivo en los cafés parisinos, o usando la expresión de Benjamin: “(...) la consecuencia lógica de la llamada –crónica parisina- y los cotilleos ciudadanos” (Benjamin 2012h; 112, 113).

El consumismo también orienta el ejercicio del literato y convierte su producción en una crasa utilidad mercantil. *L’art pour l’art* queda relegada a un segundo plano. El mercado decreta lo que debe ser leído y estimula a la masa para que seleccione, cual cernidor, la producción misma de las obras. En palabras de Benjamin hay cosas que el mercado considera “dignas de saberse” (Benjamin 2012i; 111, 112). Es el mercado quien determina el éxito y la austeridad en los ingresos de los escritores. Se sabe que Baudelaire sufrió penurias económicas y que las ganancias que obtenía, según el estudio utilitario expuesto por Benjamin, eran mínimas e irrisorias en comparación con otros escritores. De esta forma, el folletín produjo “(...) opíparos honorarios abonados por la diaria mercancía literaria... Elevados emolumentos (que a ciertos escritores) hasta la carrera política se les abría casi por sí misma” (Benjamin 2012j; 116).

Los cotilleos, las intrigas y otros ligeros entretenimientos constituían la superficial y escasa elegancia de los folletines. Ante estas perspectivas, la literatura panorámica de la que se habló en el principio de este eje temático, hizo que el literato asumiera la figura del *Flâneur*. Al estar el escritor en los bulevares, en este caso Baudelaire, se podría argumentar que es la bohemia la que anticipa la *Flânerie* como método para observar, escuchar e interpretar la masa. El poeta francés, por supuesto, no puede abstenerse de este fenómeno de ciudad que se transformó luego en un fenómeno literario. Baudelaire recorre los bulevares y ansía el crédito y la fama que otros escritores alcanzan en la nueva escena literaria. Empero, doblegado por las penurias económicas y por la sombra de un rechazo que le proporciona la masa misma, el poeta francés sucumbe a los cánones comerciales que establece el Segundo Imperio y su lírica también se presta al intercambio, se mueve como mercancía, y aunque no puede desligarse del todo de la forma de circulación, constituye al mismo tiempo una alternativa frente a la lectura de folletines y otros textos característicos de la época.

Anticipado por Poe en *El hombre de la multitud*, el ejercicio “botánico” del *Flâneur* consistió, como bien puede leerse en el cuento del autor bostoniano², en el encuentro del individuo con la circulación de la mercancía. Los hombres mismos se exhiben en masa en la ciudad, fruto de la explotación industrial. Como mercancías, cada cual tiene una etiqueta que lo diferencia como producto y que se materializa en el vestuario que utilizan. El trabajo del escritor o *Flâneur* es saber interpretar esas <<physiologies>>, un oficio que decantó en “(...) el traje de salón de una escritora que estaba destinada a la venta callejera y en ella ocupaban sin duda un lugar de preferencia los inaparentes cuadernos en formato de bolsillo (...) que iban siguiendo las huellas a unos tipos como los que uno se encuentra si visita un mercado” (Benjamin 2012k; 121).

Sin embargo, el furor de las <<physiologies>> que instauraron los folletines, no fue un género que prosperó en el tiempo, debido a lo precario de su profundidad. La tarea de descubrir el oficio y la naturaleza de quien transita la ciudad fue un ejercicio simple, dada la claridad que emiten las etiquetas mismas con las cuales los hombres completan su ajuar. El grado de dificultad de dicho proceso interpretativo es equiparable a la capacidad de discernimiento de una persona que se posa en frente de una vitrina a leer la descripción y los precios de los productos. La interpretación entonces, en la literatura de los folletines, alcanzó cierto éxito y una consecuente finitud para darle paso una evolución literaria que también está emparentada, como lo expone Benjamin, con la obra de Edgar Allan Poe.

Entre las fisiologías y el lirismo, el género policíaco se encuentra como un mediador fundamental en la obra de Baudelaire (2013). No es fortuito ver en muchos de los poemas creados por el lírico francés, la presencia de palabras, símbolos y expresiones arquetípicas de

² “Al principio, mis observaciones tomaron un giro abstracto y general. Miraba a los viandantes en masa y pensaba en ellos desde el punto de vista de su relación colectiva. Pronto, sin embargo, pasé a los detalles, examinando con minucioso interés las innumerables variedades de figuras, vestimentas, apariencias, actitudes, rostros y expresiones”. Edgar Allan Poe, *El hombre de la multitud* en *Cuentos Completos*, Páginas de Espuma, Madrid, 2015, pag. 248.

lo policíaco que nos permiten identificar ese lazo indeleble y palpable de un género que llega de América para instalarse en el corazón de la literatura europea.

Los “(...) misterios que recorren como savia/los estrechos canales del potente coloso” (Baudelaire 2013b; 393) para dar cuenta de la enigmática ciudad que se convierte en el escenario principal de *Les sept vieillards*, el sufrimiento que es producto de un terror que el hombre le tiene al misterio y por el que “(...) solo mira arriba con ojos temerosos” (Baudelaire 2013c; 359) en *Le couvercle* y esa sospecha constante de la inminencia de la muerte que el autor con elegancia describe como “(...) la insufrible Vibora que acecha” (Baudelaire 2013d; 357) en *L’avertisseur*, son apenas unos ejemplos de los códigos del género que aquí y allí hacen presencia en el lirismo de Baudelaire.

Está claro que Baudelaire emite su propio ¡Eureka! Cuando descubre que la ciudad, ese sinisestro mercado que transita, es al mismo tiempo, un escenario ideal para el crimen, y esto, tiene no pocas repercusiones literarias. La poesía ahora encarna el terror de un espacio repleto de adversidades y fatalidades que son cubiertas por el manto del misterio. El hombre, el autor y la muchedumbre ahora son presa fácil de una realidad peligrosa, que asesina segundo a segundo.

El detective Dupin, que protagoniza *Los crímenes de la calle Morgue*, *El misterio de Marie Rôget* y *La carta robada*, darían con las respuestas a las preguntas que se formularía Baudelaire luego de entender que la ciudad es algo más que los rostros de los transeúntes: “¿Qué son los peligros del bosque y la pradera comparados con los choques y conflictos diarios que se dan en el mundo civilizado? Aun cuando el hombre atrape a su víctima en el bulevar o traspase a su presa en los bosques ignotos, ¿no sigue siendo el hombre, aquí y allí, el más perfecto de los animales de rapiña?” (Benjamin 2012L; 127). Reconocer en una etiqueta, es decir en un vestido, la profesión de un individuo no hace que el observador sepa de ninguna manera quién es esa persona. La función sociológica en este caso, se rasga las vestiduras para ir en búsqueda de los indicios, de las pistas, que el *Flâneur*, como detective, debe finalmente interpretar.

El crimen o la posibilidad del mismo guían un nuevo proceso interpretativo, que en la literatura de Baudelaire es fecundo, y que sería también adoptado por el autor gracias al influjo que Poe tuvo en él. Esta influencia, que se puede constatar en muchos de sus poemas, cobra una elevación significativa en la primera estrofa de *Le Crépuscule du soir*:

*Esta es la noche encantadora, amiga del criminal;
que viene como un cómplice, a paso de lobo; el cielo
se cierra lentamente como una inmensa alcoba,
y el hombre, impaciente, se transforma en bestia fiera.*³

³ Si bien conservo rasgos de la traducción en la obra de Abada, propongo una traducción con diferentes elementos a partir del texto original: *Voici le soir charmant, ami du criminel;/Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel/Se ferme lentement comme une grande alcôve,/Et l’homme impatient se change en bête fauve*. Charles Baudelaire, *Las Flores del mal*, ABADA Editores, Madrid, 2013. Pag. 416.

La impaciencia del sujeto que se transforma en fiera describe el rol de detective y a la vez de delincuente que conviven en Baudelaire. El lírico ejerce la *Flânerie* para encontrarse con *Une Passant* y para escapar de los acreedores a final de mes. Poe le enseña a este que “(...) el *Flâneur* es ante todo alguien que no está cómodo en su sociedad. Por eso busca la multitud; no habrá que buscar lejos la razón por la que se oculta en medio de ella. Poe difumina adrede la diferencia entre el *Flâneur* y el asocial, pues un hombre se hace tanto más sospechoso entre la masa cuanto más difícil es el dar con él” (Benjamin 2012m; 137, 138). Y es precisamente ese espíritu de búsqueda y de mimetización a través del cual el *Flâneur* es absorbido por la masa, guiando sus pasos hacia lo incierto pues “(...) se encamina al azar, (...) se llega al confín, a las inmediaciones, a lo penúltimo” (Molloy, 1986).

Esta vocación al tránsito o al recorrido aparece en la literatura policíaca como un primer brote del *Flâneur* que conduce sus pasos y sus reflexiones a ciertos lugares de la ciudad; espacios que en definitiva tienen la potencial virtud de ser intelectualizados y sobre los cuales los poetas ahora pueden componer canciones.

La narrativa y la lírica parecen estrecharse la mano a través del tiempo para tomar como objeto de la producción artística al espacio, a la ciudad misma. Un ejemplo dentro de la literatura policíaca, de lo que después sería la lírica y la *Flânerie* en el Segundo Imperio, lo constituye el paseo intelectual y espacial que el narrador y Dupin, personajes centrales de *Los Crímenes de la calle Morgue* (Poe, 2015), llevan a cabo para la resolución de un misterio:

Salíamos entonces a la calle tomados del brazo, continuando la conversación del día o vagando al azar hasta muy tarde, mientras buscábamos entre las luces y las sombras de la populosa ciudad esa infinidad de excitantes espirituales que puede proporcionar la observación silenciosa (417).

Lo curioso en *Los crímenes de la calle Morgue* de Poe es que, el trayecto que se realiza, es más intelectual que físico. Aunque los hechos suceden en una calle, los pasos que efectúan Dupin y el narrador, siendo al mismo tiempo una reconfiguración del recorrido espacial, representan el proceso reflexivo que el *Flâneur* efectúa como finalidad cuando decide internarse en la ciudad y confundirse en la multitud:

Pocas personas hay que, en algún momento de su vida, no se hayan entretenido en remontar el curso de las ideas mediante las cuales han llegado a alguna conclusión. Con frecuencia, esta tarea está llena de interés, y aquel que la emprende se queda asombrado por la distancia aparentemente ilimitada e inconexa entre el punto de partida y el de llegada (418).

Asimismo, la condición espacial en Baudelaire es revelada por Benjamin al subrayar la noción que de sí mismo adquiere el lírico parisino. Haciendo de su recorrido un oficio y de sus pasos un fin propio y deleitable, el *Flâneur*, en este caso Baudelaire, da marcha a su espíritu reflexivo mientras se interna en la urbe y se confunde con la masa como lo exclama *Le mort joyeux* en *Las flores del mal*:

*¡Oh Versos! Negros compañeros sin orejas ni ojos
Ved que viene a vosotros un muerto libre y alegre;
hijos de la decadencia, vivaces filósofos,*

*pasead sin remordimiento en torno a mi ruina
y decidme si aún le aguardan más torturas
a este cuerpo viejo sin alma, muerto entre los muertos.*⁴

Ser muerto entre los muertos, como lo expresa el último verso, es describir la masa con cierta precisión poética. Esta operación es fundamental porque el extravío que anticipa la comunión con los congéneres es un vehículo de transmutación reflexiva donde el yo habita los otros para pensarse desde la totalidad. El lirismo resuena y la cadencia de su ritmo, en la París del Segundo Imperio, emite un ruido discordante, si se quiere, gutural. Baudelaire sabe que la poesía ha perdido su aura. Entiende que la ciudad es el nuevo bosque donde el más evolucionado ave de rapiña, caza y comete sus más viscerales actos.

La lectura comparada en este centro del análisis es inevitable. Por un lado el trabajo investigativo de Dupin en *Los crímenes de la calle Morgue* no solo soluciona el misterio del asesinato de Madame y Mademoiselle L’Espanaye (Poe, 2015), sino que además trae a la luz el horror, como consecuencia de una educación ineficaz de lo indómito. El orangután representa lo animal, pero al mismo tiempo representa lo humano. El marinero que trata de domesticar al primate nos permite establecer una relación paralela entre la ciudad y el individuo. Más allá de todo esfuerzo por aquietar, silenciar o educar lo salvaje, al final, sea cual sea el método empleado, la furia y lo indócil de lo animal, hace que prevalezca la crueldad ante cualquier intento de civilización:

*Apenas hubo mirado, estuvo a punto de caer a causa del horror que lo sobrecogió.
Fue en ese momento cuando empezaron los espantosos alaridos que arrancaron de su sueño a los vecinos de la rue Morgue (441).*

Pero así como el orangután toma conciencia temporal de sus actos cuando cambia su furia por miedo y parece “(...) deseoso de ocultar sus sangrientas acciones, y se lanzó por el cuarto lleno de nerviosa agitación (...)” (Poe 2015b; 442), así también Baudelaire (2013), en el poema *Femmes Damnées*, nos presenta con el simbolismo que le es propio, a unas mujeres que son al mismo tiempo, el autor mismo y la muchedumbre en general. En este atisbo de consciencia pero también con un claro matiz de indulgencia, el poeta reconoce que en los seres, la civilización y lo animal conviven, estableciendo un puente directo entre el cielo y el infierno:

⁴ Al igual que en la traducción anterior, propongo en estos versos unas variaciones que distan de manera expresa con la edición de Abada: *O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux, / Voyez venir à vous un mort libre et joyeux; / Philosophes viveurs, fils de la pourriture, / À travers ma ruine allez donc sans remords, / E dites-moi s’il est encore quelque torture / Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts!* Charles Baudelaire, *Las Flores del mal*, ABADA Editores, Madrid, 2013. Pag. 318

*Oh mártires, oh vírgenes, oh monstruos, oh demonios,
almas que despreciáis la realidad entera,
ansiosas de infinito, lascivas y devotas,
ora llenas de llantos, ora de gritos llenas,*

*conozco vuestro infierno, porque hasta él he ido,
os amo, hermanas mías, y al tiempo os compadezco,
por vuestra pena oculta, vuestra sed no saciada
y esas urnas de amor que colman vuestros pechos.⁵*

Sin embargo, más allá de las bestiales transformaciones de los individuos, Benjamin reconoce que es en la urbe, en la metrópoli, donde tiene lugar el crimen más hondo, que bien puede identificarse como la explotación del ser humano como mercancía.

Allí donde el *Flâneur* encontró en principio un hogar con cierta intimidad, a saber en las calles y los pasajes, estos también lo condujeron de cierto modo hacia el centro de la lámparas de gas con toda la incandescencia y lustre del personaje que está en boga. Pero así como todo lo que alguna vez comenzó con interés, gracia y fama en los pasajes, así mismo fue el comienzo de una muerte anunciada, en un entorno que poco a poco, al *Flâneur* y a Baudelaire mismo, se le fue convirtiendo en un lugar ajeno:

“Si el pasaje es la forma clásica del interior, en cuya calidad se representa la calle el *Flâneur*, su forma comercial de decadencia son los grandes almacenes, para el *Flâneur* la última comarca. Si al principio la calle se le había convertido en interior, este interior ahora se le convierte en calle, y vaga por el laberinto de las mercancías como lo hacía antes por el laberinto urbano. (...) Y es que el *Flâneur* es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. Esta particularidad no le es consciente, mas no por ello influirá menos en él. Le penetra venturosamente al igual que un estupefaciente (...) Y esa ebriedad a que el *Flâneur* se entrega es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores” (Benjamin 2012n; 145).

LA CONDICIÓN SEMIÓTICA EL AUTOR COMO CREADOR DE SENTIDO

Se sabe que, en el proceso creativo, *Les Fleurs du mal* representan un hito en la producción parisina del Segundo Impero. Esto es sobre todo cierto, si se tiene en cuenta, no la agitación

⁵ *O vierges, ô demons, ô monstres, ô martyres/De la réalité esprits contempteurs/Chercheuses d'infini dévotes et satyres/Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs//Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies/Pauvres soeurs, je vous aime autant que je vous plains/Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies/Et les urnes d'amour dont vos grands coeurs sont pleins.* Charles Baudelaire, *Las Flores del mal*, ABADA Editores, Madrid, 2013. Pag. 492-495.

que suscitó su publicación en las diferentes esferas sociales de la época, sino el valor representativo que la obra le proporcionó al espíritu propio del artista.

Baudelaire fue antes que nada, y lo constatan *Las cartas a la madre*, un hombre pobre, miembro del proletariado, pero al fin y al cabo, un individuo sensible hasta el hastío. Que haya vivido en los tiempos donde las barricadas se erigían en las calles y entrara en contacto con una ciudad edificada para el comercio de mercancías, fue el motivo que lo llevó en principio a defender sus derechos como ciudadano, luego a observar con atención el comportamiento de sus coetáneos y finalmente a fijar una posición propia en el incesante flujo de personas que constituyen la masa.

Este discernimiento progresivo, que vería su momento cumbre con la publicación de *Les Fleurs du mal*, es para Benjamin un claro proceso de distanciamiento. Mientras la masa representaba el espíritu de la época y artistas como Víctor Hugo apologizaban su irrefrenable crecimiento, Baudelaire (2014) en cambio señalaba y se apartaba de lo que consideraba una horda inmisericorde de hipócritas:

“(…) Laicismo, junto a progreso y democracia, eran el estandarte que agitaba sobre las cabezas. Y ese estandarte transfiguraba en cuanto tal la existencia concreta de la masa, poniendo en sombra ese umbral que separa de la multitud al individuo. Baudelaire, por su parte, custodiaba ese umbral, y eso lo diferenciaba de Víctor Hugo. Se le asemejaba sin embargo en que tampoco calaba la apariencia social que cristaliza en la multitud, y le oponía por lo tanto un modelo tan escasamente crítico como lo era la misma concepción que Hugo tenía de ella. Tal modelo es el héroe. Así, en el instante en que Víctor Hugo celebraba a la masa como héroe de un *epos* moderno, Baudelaire buscaba para el héroe un refugio en la masa de la gran ciudad. En cuanto *citoyen*, Hugo se pone en el lugar de la multitud; en cuanto héroe, Baudelaire se aparta de ella” (104).

Para Benjamin, el gran estandarte de su tiempo, al igual que en los tiempos del lírico parisino, es el progreso. Ese concepto, por lo demás difuso y despiadado, que impulsa furiosamente a los hombres hacia un ideal etéreo proponiendo la mejora de la condición humana, es el responsable de una industrialización que se encarga de tecnificar el saber, de fragmentar al individuo especializándolo en el conocimiento, en definitiva, de explotarlo como mercancía y de acercarlo a un destino irreversible: el tedio.

El tedio, como tema central, no solo se hace perceptible sino que se convierte en el vórtice de un lamento profundo que el *Demonio* produce en Baudelaire (2013) y que podemos escuchar en *Les Fleurs du mal* en la tercera estrofa del poema *La destruction*:

“(…) Me conduce así, lejos de la vista de Dios,
jadeante y doblegado por la fatiga, en el medio
de los llanos del Tedio, profundos y desiertos.

Y arroja ante mis ojos sumamente confusos

*vestiduras manchadas, heridas abiertas
y el aparato sangriento de la ¡Destrucción!*”⁶

Tanto en sus obras como en sus actos Baudelaire se aparta del mundo, del progreso, de la masa. Y es este distanciamiento el que se consolida como un signo de la producción de sentido en el artista. Cuando hablamos de dicha generación de sentido en Baudelaire, es inevitable abordar *Le spleen de Paris* como obra de referencia inmediata. En la vastedad de dicho texto, podemos encontrar diferentes lugares comunes, donde se materializa, a través de una especie de *apartheid universal*, la separación del individuo y de la masa, desprendidos de una sociedad que aniquila las esperanzas, la alegría y las perspectivas de futuro.

Resulta asaz paradójico que en pleno desarrollo del altocapitalismo se produzca en el autor un efecto inverso que conlleva al colpaso de la noción de progreso para darle paso a una idea de aburrimiento inflexible, que podemos identificar con éxito en el personaje central de *Le vieux saltimbanque* (Baudelaire, 2016). Este sujeto, no solo representa para el autor la imagen raída del escritor sino también el símbolo de un individuo moderno que se oculta detrás del velo de la soledad. Dicho personaje es al mismo tiempo un individuo multiplicado que consolida la idea de masa desde una perspectiva fantasmagórica e ingente. Al fin y al cabo la vacuidad extrema que enarbola el tedio como bandera:

“(…) Por doquier, alegría, ganancias, derroche; por doquier, el pan asegurado para el día de mañana: por doquier, una explosión frenética de vitalidad. Aquí, la miseria absoluta, la miseria disfrazada –horror de los horrores- con cómicos harapos, en un contraste marcado más por la necesidad que por el arte. Aquel miserable no se reía, no lloraba, no bailaba, no hacía gestos ni gritaba, no cantaba canción alegre ni triste, no imploraba. Estaba mudo e inmóvil. Había renunciado, había abdicado. Su destino estaba cumplido. (...) Y después de darle la espalda, obsesionado por aquella visión, traté de analizar mi repentino dolor; y me dije: <<Acabo de ver la imagen del escritor viejo que ha sobrevivido a la generación a la que sirvió brillantemente de diversión, del poeta anciano sin amigos, sin familia, a quien han degradado su miseria y la ingratitud del público, y en cuya barraca la gente olvidadiza ya no quiere entrar” (115).

¿Pero esta fórmula de ver al escritor representado en la figura de un saltimbanqui es tal vez un recurso esencial que usa el autor para configurar la imagen del entorno que lo rodea?

La heroicidad en Baudelaire se concibe bajo un procedimiento paradigmático a través del cual, el artista debe refugiarse en la masa para apartarse de la sociedad y al mismo tiempo debe distanciarse de la masa para señalar lo que está mal en ella. Beber del tedio y apartarse de él para ingresar a un estado de consciencia último, mediante una lírica que hará eco en los

⁶ Al igual que en algunas traducciones anteriores, esta versión que aquí propongo, reemplaza ciertas palabras y estipula una lectura alternativa en español a la planteada en la edición de Abada: *Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu/Haletant et brisé de fatigue, au milieu/Des plaines de l'Ennui, profondes et déserts//Et jette dans mes yeux pleins de confusion/Des vêtements souillés, des blessures ouvertes/Et l'appareil sanglant de la Destruction!* Charles Baudelaire, *Las Flores del mal*, ABADA Editores, Madrid, 2013. Pag. 318

tiempos de Benjamin, y que se convertirá asimismo en representante y detractora de esa multitud fantasmagórica que tiene por nombre *pueblo* y que encamina sus pasos hacia un futuro excesivamente pretencioso que aniquila la vida del individuo.

Es precisamente en el señalamiento y en la franqueza mordaz que se emparenta con el cinismo, donde Baudelaire compone melodías discordantes que tienen como objetivo la salvación del individuo ante el peligro del capitalismo. La quintaesencia del héroe en el poeta, reclama la virtud y los principios que aunque se dicen valorados en su cultura, en realidad son desvirtuados en ese proceso de cristalización social que determina lo que está o no permitido y que bien deja ver Théophile Gautier en el epílogo de la obra cumbre de Baudelaire:

“(...) El libro empieza con un poema dedicado al lector, a quien el poeta no trata de predisponer a su favor como suele hacerse, y al que dirige las verdades más duras acusándole de tener, pese a su hipocresía, todos los vicios que achaca a otros, de alimentar en su interior a ese monstruo moderno y enorme llamado tedio, de que con su cobardía burguesa sueña prosaicamente con cadalsos y con orgías romanas, convirtiéndose en un Nerón burócrata o en un Heliogábalo tendero” (Baudelaire 2013e; 660).

El mismo Gautier justifica el uso de imágenes y símbolos caracterizados por una extrema crudeza porque sabe, que más allá de la simple conmoción de los sentidos, hay un fin último representativo que propone en la creación de la obra una coherente producción de sentido. El mundo no es un espejismo que se oculta detrás de las manifestaciones artísticas. En Baudelaire es el lienzo a través del cual los símbolos refulgen para dar connotaciones, para sugerir críticas expresas, pero sobre todo, para dar cuenta de una interpretación de la época con el material mismo de la existencia:

“(...) Ya sé que Baudelaire, en este libro dedicado a pintar la depravación y la perversidad modernas, ha incluido cuadros repugnantes, donde el vicio desnudo se revuelca en toda la fealdad de su vergüenza; pero el poeta, con sumo asco, desprecio indignado y una permanente apelación al ideal que suele faltar en los satíricos, estigmatiza y marca indeleblemente con un hierro candente esas carnes enfermizas, rebozadas en maquillaje e impregnadas de ungüentos” (662).

Los signos son claros en Baudelaire, y en la obra aparecen para que autor y lector, edifiquen una semiología del Segundo Imperio que se perpetúa en Benjamin hasta la época de la reproductibilidad de la obra de arte.

La consciencia del individuo que se esconde entre la masa es visible a través de una descripción simbólica en *Au lecteur*: “Así como un pobre perverso que coge y come/Los pechos maltratados de una vieja ramera/robamos en el pasaje un placer clandestino/Que

apretamos tan fuerte como una naranja reseca (...)»⁷ y se hace poema completo y constitutivo en la imagen alegórica que Baudelaire construye en *Le Masque* para dar cuenta de ese desdoblamiento del arte, del artista, de la masa y de la sociedad que tanto lo vincula a Benjamin.

Le Masque no es un simple poema. Los elementos en cada uno de los versos no están dispuestos de manera fortuita sino que constituyen un método a través del cual el artista interpreta su contemporaneidad, reflejándola sin velos a lo largo de su producción artística. Baudelaire sabe que en la sociedad y en la masa misma, hay convenciones que tienen la bendición pública y que estas han sido heredadas generación tras generación como realidades absolutas. Las nociones de belleza, honor, pureza, virtud, bondad y muchos otros conceptos tradicionalistas, ya no están revestidos en el artista con el clásico halo áurico.

Así como en una calle luminosa se acumula el detritus o en el bulevar deambulan los pordioseros, así la lírica del autor francés le canta al lado anverso de las convenciones, a la contracara del progreso, a la oscuridad que esconde una realidad social inadmisibile y que extrañamente encierra en sí misma un crimen con una espantosa verdad.

Le Masque entonces es un principio hermenéutico o dispositivo de interpretación, no sólo un ejemplo. El principio de *Le Masque* revela la lógica del altocapitalismo y son los mismos versos los que poetizan dicha lógica, enunciando de manera prístina el gutural sonido de una sociedad que se encandila y clama por el espejismo del progreso, mientras se olvida de sus más profundos dolores:

“LA MÁSCARA

Estatua alegórica a la manera del renacimiento

Contempla este tesoro de gracias florentinas.
 En la forma ondulante del musculoso cuerpo
 Hay Fuerza y Elegancia, dos divinas hermanas.
 Esa mujer, fragmento de veras portentoso,
 Divina por robusta, por esbelta adorable,
 Nació para reinar en lechos suntuosos
 Y hacer gratos los ocios de un príncipe o de un papa.

-Observa esa sonrisa voluptuosa y fina
 donde la fatuidad sus éxtasis pasea;
 esa mirada lánguida, hipócrita y burlona;
 ese gracioso rostro por velos enmarcado,
 en el que cada rasgo vencedor nos explica:
 <<El placer me reclama y el Amor me corona>>.

⁷ Uso del mismo método: *Ansi qu'un débauché pauvre qui baise et mange/Le sein martyrisé d'un Antique catin,/Nous voulons au passage un plaisir clandestin/Que nous pressons bien fort comme une veille orange.* Charles Baudelaire, *Las Flores del mal*, ABADA Editores, Madrid, 2013. Pag. 57.

A este ser donde tanta majestad se prodiga
 Ve qué encanto excitante la gentileza da.
 Acércate y veamos por detrás su hermosura.

¡Qué blasfemia del arte! ¡Qué sorpresa fatal!
 Ese cuerpo divino que la dicha promete
 Se prolonga hacia arriba en bicéfalo monstruo.

-¡Pero no! Es una máscara, un adorno engañoso,
 ese rostro alumbrado por un gesto exquisito;
 y mírala, aquí tienes, atrocamente crispada,
 la auténtica cabeza, el verdadero rostro,
 escondido al amparo de la cara que miente.

¡Pobre belleza mía! El espléndido río
 de tu llanto ha anegado mi corazón inquieto.
 Tu mentira me embriaga y mi alma se sacia
 en las olas que arranca la Pena de tus ojos.

-Más ¿por qué está llorando? Siendo bella y perfecta,
 todo el género humano ante sus pies caería.
 ¿Qué raro mal socava su costado de atleta?

-Ella llora, insensato, porque ha vivido mucho,
 y también porque vive. Pero lo que deplora,
 lo que le hace temblar hasta el último hueso,
 es saber que mañana también ha de vivir,
 ¡y al otro día y siempre! -¡Lo mismo que nosotros!”⁸

⁸ Contemplons ce trésor de grâces florentines;/Dans l'ondulation de ce corps musculeux/L'Élégance et la Force abondent, soeurs divines./Cette femme, morceau vraiment miraculeux,/Divinement robuste, adorablement mince,/Est fait pour trôner sur de lits somptueux/Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.//Aussi, vois ce souris fin et voluptueux/Où la fatuité promène son extase;/Ce long regard sournois, langoureux et moqueur;/Ce visage mignard, tout encadré de gaze./Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur:/<<La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne!>>/A cet être doué de tant de majesté/ Vois quel charme excitant la gentillesse donne!/Approchons, et tournons autour de sa beauté.//O blasphème de l'art! Ô surprise fatale!/La femme au corps divin, promettant le bonheur,/Par le haut se termine en monstre bicéphale!//Mais no! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur./Ce visage éclairé d'une exquise grimace,/Et, regarde, voici, crispée atrocement,/La véritable tête, et la sincère face/Renversée à l'abri de la face qui ment.//Pauvre grande beauté! le magnifique fleuve/De tes pleurs aboutit dans mon coeur soucieux/Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve/Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux!//Mais pourquoi pleure-t-elle? Elle, beauté parfait,/Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu./Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète?//Elle pleure insensé, parce qu'elle a vécu!/Et parce qu'elle vit! Mais ce qu'elle déplore/Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux./C'est que demain, hélas! il faudra vivre encore!/Demain, après-demain et toujours! -Come nous!”. Charles Baudelaire, *Las Flores del mal*, ABADA Editores, Madrid, 2013. Pag. 122.

El principio de *Le Masque* establece entonces el rostro del artista/héroe que contiene su monstruosidad detrás de los refinados rasgos del arte, es también la cara de la masa que encubre la ebullición de circunstancias sórdidas y putrefactas, pero al mismo tiempo, es la fachada del progreso, ese concepto que tanto criticó Benjamin de manera aguda y que también habría sido cuestionado un siglo atrás por Baudelaire.

Ese progreso burgués, que aspira a la totalidad como proceso convergente, encuentra su antídoto en la obra de Baudelaire y a su vez sirve de extensión reflexiva a los pensamientos de Walter Benjamin. En el corazón del progreso se hace evidente la sospecha de la incapacidad del progreso, o por lo menos se identifica un tránsito obligado, por el mismo sistema capitalista, que no puede estar exento del sufrimiento humano.

Baudelaire y Benjamin edifican un corpus redentor, en el que el individuo, aprisionado por la cuerdas del capitalismo, no sólo busca el alma de la mercancía (motivo de risas en Marx) sino que además intenta descifrar el hermetismo de épocas equidistantes que obnubilan los ojos de los transeúntes con los visos de una postiza novedad.

Esto da lugar a la reflexión, al desencadenamiento del pensamiento que ejerce desde todo punto de vista una influencia irremediable, que obliga al individuo a perseguir un fin último a toda costa: ser consciente del lugar que ocupa en el mundo para entender los movimientos que dan los goznes de la modernidad y su maquinaria; en resumidas cuentas, para que finalmente Benjamin pueda dar, como lo argumenta Esther Cohen (2008):

“(…) una perspectiva sobre la vida, una praxis llevada a cabo por la poesía de Baudelaire, una de las más profundas fuentes de inspiración de su propia crítica a la modernidad. La alegoría como una manera nueva de ver el mundo no la inventó Benjamin, existía desde siempre, sólo que esta vez dicha figura se convirtió para el filósofo y crítico en algo mucho más complejo, en el cristal desde donde miró a la literatura, a la filosofía y, por sobre todo, a la crítica. En ese sentido, tanto el poeta como el crítico, como escribe Benjamin en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, se encuentran en revuelta más o menos sorda contra la sociedad, enfrentados a una vida precaria” (71-84).

CONCLUSIÓN

La obra de Baudelaire, lejos de ser considerada una producción lírica que solo implica la composición llana de poemas, constituye un vehículo hermenéutico que le permite a Walter Benjamin dar cuenta de una realidad cristalizada en plena segunda guerra mundial pero que emerge en línea directa de la época del Segundo Imperio Napoleónico.

En la condición biográfica, el filósofo va en búsqueda del comportamiento de Baudelaire como ciudadano para dar cuenta de la relevancia de las experiencias vitales del autor parisino con su producción artística. Este análisis tiene como propósito fundamental precisar que, la obra en el lírico, no es el resultado de un proceso ficcional que desatiende la realidad, sino

que por el contrario, es una producción que está estrechamente vinculada a los acontecimientos de la época. En definitiva, un canto al altocapitalismo del Segundo Imperio.

En la condición espacial Benjamin evidencia que es el entorno –es decir, el espacio-, y no otro factor, el que determina la alteración del rol del escritor y del autor mismo como *Flâneur*. Por consecuencia, Baudelaire se convierte en el caldo de cultivo de un mercado que extiende sus brazos agigantados y que trastoca todo a su paso: desde la conformación urbanística y la disposición de los lugares, hasta los términos a través de los cuales el arte debe crearse y que, décadas después, daría lugar a una época donde predominaría la reproductibilidad técnica de la obra de arte.

En la condición semiótica, *Le Masque* se postula como principio o dispositivo hermenéutico mediante el cual, el autor interpreta la sociedad en la que vive y donde poetiza no sólo su lugar en el mundo, sino también el espacio y las condiciones sociales que lo constituyen como escritor y ciudadano. Un dispositivo hermenéutico que desvela el *sanctasanctorum* de la modernidad: un pensamiento artístico y filosófico que se erige como un edificio intelectual en donde el tedio, el vacío y el *reductio ad absurdum*, marcan un camino de interpretación. Al fin de cuentas, elementos que de manera mancomunada le brindan la posibilidad al artista, pero también al filósofo, de otorgarle al progreso, ese proceso propio de la modernidad que es impetuoso e implacable, un sentido interpretativo donde parecía imposible la existencia del mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Baudelaire, Charles (2013). *Las Flores del mal*, Madrid: ABADA Editores.

_____, (2016). *El Spleen de París*, Madrid: ABADA Editores.

Benjamin, Walter (2012). *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo* en Obras Libro I/Vol. 2, Madrid: ABADA Editores.

_____, (2014). *Baudelaire*, Madrid: ABADA Editores.

_____, (2010). *Charles Baudelaire <<Tableaux parisiens>>* en Obras Libro IV/Vol. 1, Madrid: ABADA Editores.

_____, (2013). *Obra de los pasajes (Vol. 1)* en Obras Libro V/Vol. 1, Madrid: ABADA Editores.

Cohen, Esther (2008). *Baudelaire y Benjamin: la musa enferma y la pérdida del aura* en Revista Acta Poética 29 (2). Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la Unam.

Eagleton, Terry (2016). *Interpretación* en *Cómo leer literatura*, Bogotá: Ariel.

Molloy, Sylvia (1986). *Flanêries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire* en *El texto y sus voces* de Enrique Pezzoni, Buenos Aires: Sudamericana.

Poe, Edgar A. (2015). *El hombre de la multitud* en *Cuentos Completos*, Madrid: Páginas de Espuma.

_____, (2015). *Los crímenes de la calle Morgue* en *Cuentos Completos*, Madrid: Páginas de Espuma.