

«DANS LES PLIS SINUEUX DES VIEILLES CAPITALES...». *LES PETITES VIEILLES* DE BAUDELAIRE Y LA «ARMADURA» BENJAMINIANA DE LA MODERNIDAD

Gabriel Cabello¹

Revisão técnica de Francisca Crisóstomo López

Resumo

Walter Benjamin assinalou que o modernismo heroico ao qual se refere frequentemente Baudelaire era algo antes como um constructo artificial do que algo perceptível. Abordaremos como a operação alegórica, baseada justamente em uma ruptura da continuidade entre a experiência sensível e o sentido, supõe em Baudelaire uma estratégia necessária à visualização desse heroísmo invisível. Apenas a prática do alegorista, remetendo à experiência de um mundo espacial e temporalmente descontínuo, permitirá construir uma “armadura” na qual esse heroísmo possa ser captado tal como é, isto é, enquanto invisível. Uma leitura do poema *As velhinhas* (*Les Petites Vieilles*) nos servirá como exemplo dessa operação que tornará possível a aparição, entre o olhar do poeta (ou do minotauro melancólico) e as “dobras sinuosas” da metrópole, dos fantasmas heroicos das anciãs, cuja degradação e mecanização físicas contrastam com sua fecundidade do ponto de vista imaginário.

Palavras-chave: Baudelaire, Walter Benjamin, Alegoria, As Velhinhas, Figura.

¹ Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Granada y doctorando en estética en la Université Paris 8. Es autor de la monografía *La vida sin nombre: la lógica del espectáculo según David Lynch* (2005), y coordinador del libro *En torno al dolor en la cultura moderna* (2016) y del monográfico *Georges Didi-Huberman: imágenes, historia, pensamiento* (2017).

«DANS LES PLIS SINUEUX DES VIEILLES CAPITALES...». *LES PETITES VIEILLES* DE BAUDELAIRE Y LA «ARMADURA» BENJAMINIANA DE LA MODERNIDAD

Gabriel Cabello²

Revisão técnica de Francisca Crisóstomo López

1. *El heroísmo moderno, más allá de la experiencia sensible*

Para Baudelaire el hecho, y el propósito, estaban claros casi desde el primer momento: *Il y a donc un héroisme moderne!*, señala en el último epígrafe del *Salon de 1846* («De l'héroïsme de la Vie Moderne»); y añade, indicando una tarea en lo que será el principio del diseño de una poética (la de «El pintor de la vida moderna») que nunca terminará de encontrar del todo al artista que la realice, que el propósito de la nueva tradición artística no deberá ser otro que el de dar cuenta de ese heroísmo. En efecto, la «grande tradition», una tradición que, dice Baudelaire, se ha perdido sin encontrar sustituto, se había entregado a la idealización de la «vie ancienne» y su «pompe publique».³ Pero con la vida moderna la «pompe publique», esa vida antigua que «*representait beaucoup*», se había visto sobrepasada por la emergencia de un nuevo tipo de heroísmo específicamente moderno, alejado de la representación pública: un heroísmo privado acorde con las nuevas pasiones. Y el hecho es que tal heroísmo no se dejaba tan fácilmente captar mediante la mera experiencia sensorial. Bien al contrario, se hurtaba a ésta del mismo modo en que lo hace un proceso (siempre interior) de duelo, del mismo modo imperceptible en que se acumula la violencia secreta que precede a un suicidio.⁴ Ese heroísmo que latía bajo la opacidad del «habit noir» de la burguesía era de hecho para Baudelaire tan invisible como omnipresente, al igual que invisible y omnipresente era el tejido maravilloso que ocultamente inervaba el mundo moderno: *La vie parisienne est*

² Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Granada y doctorando en estética en la Université Paris 8. Es autor de la monografía *La vida sin nombre: la lógica del espectáculo según David Lynch* (2005), y coordinador del libro *En torno al dolor en la cultura moderna* (2016) y del monográfico *Georges Didi-Huberman: imágenes, historia, pensamiento* (2017).

³ BAUDELAIRE, Charles: «Salon de 1846». *Oeuvres Complètes. Vol. II*. Paris: Gallimard, 1976, pp 415-496, pp. 493.

⁴ «Nous célébrons tous quelque enterrement». Y : «Excepté Hercule au mont Oeta, Caton d'Utique et Cléopâtre, dans le suicides ne sont pa des suicides *modernes* [pues ninguno se suicida «pour changer de peau en vue de la métempsychose] quels suicides voyez-vous dans les tableaux anciens ? Dans toutes les existences païennes, vouées à l'appétit, vous ne trouverez pas le suicide de Jean-Jacques, ou même le suicide étrange et merveilleux de Raphaël de Valentin.». *Ibidem*, p. 494.

féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas («La vida parisina es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos irriga como la atmósfera; pero no lo vemos»)⁵ Encarnado en 1846 en Vautrin, en Rastignac o en Birotteau, es decir, en los personajes de Balzac, o incluso en Balzac mismo,⁶ ese heroísmo era por tanto menos un hecho que pudieran captar los sentidos que el resultado de una búsqueda: era algo aún por descifrar o, más exactamente, por construir en tanto que algo capaz de manifestarse, de aparecer.

No otra cosa es lo que Walter Benjamin subrayaba en *Parque Central* con respecto a dicho «heroísmo» de Baudelaire. Que éste habría de buscarse más allá de la experiencia sensible; que tal heroísmo era más bien una «conquista» o, incluso, la operación de conquista en que la modernidad misma consistía:

*En Baudelaire la «modernidad» no se basa ni única ni primordialmente en la sensibilidad. Una espontaneidad máxima se manifiesta en ella; la modernidad en Baudelaire es una conquista; posee una armadura. Jules Laforgue es el único que, al hablar de «americanismo» de Baudelaire, parece haberlo visto.*⁷

Pues la modernidad es, en efecto, una operación de conquista — en última instancia, la conquista de los restos premodernos por los procesos de factorización y división del trabajo.⁸ Es, en definitiva, un constructo. Y Benjamin

⁵ *Ibid.*, p. 496. Sin que ello impida la existencia de un heroísmo moderno público y visible, estableciendo una de las tensiones que recorrerán la obra de Baudelaire hasta «Le peintre de la vie moderne» (el texto encargado de resolverla): «Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, — criminels et filles entretenues, — la *Gazette des Tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme.». *Ibid.*, p. 494.

⁶ «Car les héros de l'Illiade ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, — et vous, ô Fontanarès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous ; — et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein!». *Ibid.*, p. 496.

⁷ BENJAMIN, Walter : «Parque Central». BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro I/vol.2*. Madrid: ABADA, 2008, pp. 262-301, p.268.

⁸ Desde la perspectiva de Fredric Jameson, su cumplimiento, y el nacimiento de la postmodernidad (no otras cosa que la modernidad cuando el enemigo premoderno ya se ha ido) está marcado por la expansión del capital hacia los enclaves premodernos que antes habían sido tolerados y explotados de forma subsidiaria: la colonización, de un modo radicalmente nuevo, de la Naturaleza y el Inconsciente, es decir, la destrucción de la agricultura precapitalista del «Tercer Mundo» mediante la Revolución Verde y el ascenso de los media y la industria de la publicidad -JAMESON, F. (1991), *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press : Durham, 1991, p.36). Podría decirse también que la ruptura,

se refiere a ese constructo, que persigue a través de la obra de Baudelaire, sirviéndose del término «*Armatur*». Un término que puede traducirse por armazón, significando una estructura artificial vertebradora, pero que remite también al término latino para «armadura», a la vestimenta metálica que, como una especie de relicario protector, esconde en su interior al guerrero de carne y hueso, a la persona real.⁹

Y esa «armadura», esa «conquista», va a ser para el cuasi-ventrílocuo de Baudelaire que fue Benjamin efecto de un procedimiento, de una operación específica. De la operación que realiza la alegoría: «La alegoría es la armadura de lo moderno», escribe.¹⁰ No es de extrañar por tanto que el heroísmo moderno, inaccesible a la experiencia sensible como tal, termine asociado en Benjamin al drama barroco, al *Trauerspiel*. Pues su manifestación requiere de la intervención alegórica; requiere de una intervención artificial que, rompiendo el *continuum* sensible, construya un marco en que darle paso, haciéndolo aparecer precisamente en tanto que algo oculto. Es decir, que requiere, en primer lugar, de la melancólica mirada del alegórico: una mirada capaz de fragmentar, petrificar y convertir en ruina el *continuum* de la experiencia sensible para volver la experiencia artefacto, plena ficción. Pues en el fondo, «el héroe moderno no es un héroe: representa héroes», y «la modernidad heroica resulta ser al fin drama barroco (*Trauerspiel*)».¹¹ El propio Baudelaire no es sino uno de estos héroes artificiales, definido sólo a partir de los diversos roles que interpreta: el de apache, el de *flâneur*, el de dandy.

Ni que decir tiene que esa construcción de la «armadura» de la modernidad, construcción que es tarea del alegorista, no es simple[1]. Y se estructura en

por la vía de la intensificación del signo y la pérdida de la referencia, de la tensión que animó a todo el proyecto artístico moderno: cosas muy diferentes; que un mapa y un Manet, en definitiva, apelan a capacidades distintas. El modernism, escribe T.J. Clark, tuvo “dos grandes aspiraciones”: quiso impulsar en su público el reconocimiento de la realidad social del signo, lejos de las comodidades del ilusionismo, pero soñó igualmente con devolver al signo a la cadena mundo/naturaleza/sensación/subjetividad, cuyo ir y venir la modernización social podía haber transformado, pero no destruido. CLARK, T.J. (1999), *Farewell to an Idea. Episodes from a History of modernism*. New Haven and London: Yale University Press, 2999, pp-9-10.

⁹ "...sie hat eine Armatur". BENJAMIN, Walter, «Zentralpark». *Gesammelte Schriften*. I. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, pp. 655-690, p.662. Y: «Die Allegorie ist die Armatur der Moderne». *Ibidem*, p. 681. BENJAMIN, Walter: «Parque Central...», *Op.cit.*, p. 290."

¹⁰ BENJAMIN, Walter: «Parque Central...», *Op.cit.*, p. 290.

¹¹ «El París del Segundo Imperio en Baudelaire». BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro I/vol.2*. Madrid: ABADA, 2008, pp. 89-204, pp.196-197.

varios momentos. El primero de ellos será, justamente, el de la destrucción de lo orgánico y lo vivo. Como lo formulaba Benjamin:

*Majestad propia de la intención alegórica: destrucción de lo orgánico y lo vivo y disipación de la apariencia. Buscar aquel pasaje característico donde Baudelaire se expresa acerca de la fascinación que en él ejercen los telones pintados del teatro. La renuncia a la magia de la lejanía constituye un momento decisivo en la poesía de Baudelaire, que encontró su formulación más soberana en la primera estrofa de «Le voyage».*¹²

Pero esta separación del contexto vital, mediante la cual la cosa separada es destruida, permitirá al mismo tiempo su conservación en tanto que ruina, como una ruina capaz de ofrecer la imagen de «la inquietud coagulada»:

*Aquello a lo que afecta la intención alegórica es separado de los contextos de la vida: y con ello es al mismo tiempo tan destruido como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada. Al impulso destructor de Baudelaire no le interesa en absoluto la abolición de su víctima.*¹³

Cadáver, imagen fijada, vaciamiento de sentido que reproduce la mirada del melancólico, el «yo no soy nada» del melancólico. Pero imagen fijada a la que éste impone arbitrariamente un sentido: la creación, su continuidad, es silenciada; no obstante, ese significante demasiado visible,¹⁴ desarticulado, que no produce sentido, queda sin embargo preservado, dispuesto para que el alegórico lo dote de un sentido arbitrario y nuevo. Mediante el sacrificio del *continuum* sensorial y del *continuum* de la tradición, la mirada del melancólico libera así lenguaje e imagen, que quedan de este modo dispuestos para la posibilidad de una resurrección. Fundada en un *écart*, en la fisura que el signo mismo introduce en su inadecuación con lo sensible (y en la oposición entre el signo cosificado por la escritura y el signo animado por la voz),¹⁵ la alegoría es

¹² BENJAMIN, Walter: «Parque Central...», *Op. Cit.*, p. 277.

¹³ BENJAMIN, Walter: «Parque Central...», *Op.cit.*, p.273.

¹⁴ La imagen liberada (en primera instancia) de significación, y justamente por la petrificación que siempre acompaña a la llegada del signo, es el núcleo de la alegoría: «El sello del heroísmo en Baudelaire: vivir en el corazón de la irrealidad (en el corazón de la apariencia)». *Ibidem*, p. 280. O también: «El origen expreso y declarado del interés por la alegoría no es sin duda lingüístico, sino óptico. «Imágenes, mi pasión originaria»». BENJAMIN, Walter: «Obra de los pasajes [vol.1]». [J59, 4]. BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro V/vol.1*. Madrid: ABADA, 2013, p. 535.

¹⁵ PERRET, Catherine: «L'Allégorie: Une politique de la transmission?», *Europe*, Paris, Avril 1996, pp.102-112, pp. 107-109. Naturalmente, el mejor ejemplo baudeleriano es el poema alegórico *Le Cygne*, que desde el título mismo, homófono con «le signe», incide en el proceso de petrificación que implica la emergencia del signo. Sobre ello, el magistral análisis de Jean

una operación que arruina la pretensión de unidad del arte y expone el hiato del que la propia alegoría surge. Y tal operación es necesaria para dar cuenta del heroísmo moderno. Es, de hecho, ella misma el mejor ejemplo de heroísmo.

2. La alegoría como operación: el espacio del Via Crucis o el alegorista en el laberinto

La alegoría moderna no es otra cosa que un símbolo abortado; de modo que hablar de ella es ante todo hablar de su oposición al símbolo. Es decir, de su oposición a esa instancia que conecta la experiencia sensible, que la convierte en parte (y no sólo en significante) de la trascendencia, más allá de la convención. Gracias al símbolo, en el acto de percepción se produce un conocimiento intuitivo de la trascendencia, pues el símbolo opera la unidad de lo sensible y lo universal (a través de lo natural). Sin embargo, y como afirmaba Paul Ricoeur, si el símbolo precede a la hermenéutica, la alegoría es realmente y por ella misma hermenéutica.¹⁶ La alegoría carece de la conexión con lo natural propia del símbolo, y en este sentido es lo que de paganismo permaneció en la tradición cristiana: pues cuando la alegoría de los antiguos, ficcional y humana, fue sustituida por la figura bíblica,¹⁷ se la incardinó en la manifestación profética de Dios, violentando su origen en un mundo de dioses paganos que no relataban ninguna verdad preestablecida, sino que ofrecían un montaje interpretativo donde la tradición se mostraba como un constructo artificial.

Resto pagano en el mundo católico, la alegoría introduce así la fragmentación en la unidad que supone el símbolo. Etimológicamente, «símbolo» remite a un signo de reconocimiento que reenvía a la virtualidad de un acuerdo: pasaje hacia la unidad, el símbolo promete una síntesis entre el ser y la naturaleza;¹⁸

Starobinski sigue siendo la principal referencia: STAROBINSKI, Jean: *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1997, pp.49-78.

¹⁶ «Symbole et allégorie ne sont pas alors sur le même pied: le symbole précède l'herméneutique ; l'allégorie est déjà herméneutique ; et cela parce que le symbole donne son sens en transparence d'une tout autre façon que par traduction; on dirait plutôt qu'il l'évoque, qu'il le « suggère » (au sens du verbe grec qui veut dire suggérer et qui a donné le mot « énigme ») : il le donne en énigme et non par traduction. J'opposerai si vous voulez la donation en transparence du symbole à la donation en traduction de l'allégorie.» RICOEUR, Paul: *Finitude et culpabilité*. Paris: Aubier-Montaigne, 1960, t. II, p. 23.

¹⁷ La culminación del profeso, la reescritura del Antiguo Testamento en tanto que «figura» del nuevo y de la salvación, fue magistralmente descrita por Auerbach. AUERBACH, Erich: *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*. Paris: Macula, 2003.

¹⁸ Heredero de las «tablillas de recuerdo» griegas, y más allá de la función de remitir a otra cosa, que comparte con la alegoría, «...el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir

está animado por una dinámica interna que conecta tal o cual aspecto de la experiencia humana con todo el universo, cuya transmisión está garantizada. En la alegoría, por el contrario, el paso al signo parece hacerse término a término, como si se otorgara significado a cada parte del fragmentado torso del *Belvedere*, según una intención puramente intelectual, exterior a la experiencia de la imagen como unidad.

Pero símbolo y alegoría no se oponen como si fueran dos realidades simétricas. Es más ajustado decir que la alegoría socava, «deconstruye» al símbolo mostrando la falsedad de su aspiración a la unidad.¹⁹ La alegoría es en realidad un proceso temporal que arruina el símbolo, exponiendo sus falsas pretensiones: exponiendo la falsedad de la imagen especular del impulso hacia la representación con la que el símbolo, borrando todo trazo de sufrimiento e incumplimiento, postula la unidad de los objetos materiales y trascendentales (la paradoja del símbolo teológico) y pretende superar artificialmente su impulso nostálgico interno, que proviene de la imposibilidad de unir inmanencia y trascendencia. Frente a esa falsa imagen, la alegoría se mantiene en la ausencia de la verdad (aunque también presuponga su existencia), de modo que consiste menos en un desvelamiento que en una acción: la alegoría es un impulso hacia la representación que nace como respuesta a una condición humana exiliada de la verdad que podría abrazar.

De este modo, la alegoría realiza una doble operación. Por una parte, libera al fenómeno de su falsa unidad: «...en el campo de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad».²⁰ Pero también, y paradójicamente, transforma la verdad exterior de las cosas profanas: «santificándolas», las convierte en imágenes de la memoria colectiva y en emblemas de la naturaleza interrumpida y de la aparición de la historia verdadera. La alegoría barroca era en este sentido capaz de dar cuenta del doble movimiento de la historia: como proceso de destrucción y como

que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital». GADAMER, *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 85.

¹⁹ Una estupenda discusión de la interpretación y el uso en la crítica de la alegoría a partir de Paul De Man puede encontrarse en DAY, Gail: «Allegory: Between Deconstruction and Dialectics». *Oxford Art Journal*, 22, 1, 1999. Oxford University Press, pp.103-118.

²⁰ BENJAMIN, Walter: «El origen del *Trauerspiel* alemán». BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro I/vol. 1*. Madrid: ABADA, 2006, pp.217-459, p. 395.

médium para la significación y — finalmente — la salvación. La naturaleza se transforma en historia, en «pasión del mundo», cuando produce sentido, lo que tiene lugar sólo al precio de la decadencia y la ruina: se vuelve significativa gracias a la intervención de la muerte, cuando es contemplada «como una eterna caducidad», único modo en que la mirada saturnal del poeta barroco «reconocía como tal la historia».²¹ Pero lo verdaderamente importante es que esta ambivalencia, la que emerge entre el sentido de la historia como ruina y la disponibilidad de la imagen para recibir una nueva (y arbitraria) significación de parte del alegorista, permanecerá no resuelta, sino mostrada, *representada*. Todo el potencial de la alegoría reside en esto: en que es capaz de liberar a la representación de la significación lineal, «de modo que el sentido destruido y el sentido prometido no resulten identificables».²² Y, mediante el sacrificio del pasado que así se realiza, la operación alegórica permite liberar a la transmisión, la transmisión de la práctica de la representación, de su secuestro por la cultura, por el ideal de la cultura.²³

Naturalmente, en el mundo moderno ese potencial de la alegoría sólo podrá permanecer una vez que haya pasado por un proceso de secularización: el incumplimiento que reside en el corazón de la alegoría, y que la teología podía reorientar incardinándolo en la promesa de salvación, en la interpelación al Juicio Final, habrá de cobrar una nueva faz en el horizonte de la muerte de Dios. Los procedimientos de Baudelaire, último alegorista católico al tiempo que primer sismógrafo de la modernidad, cifran a la perfección esa mutación, que no consiste en otra cosa que en la subjetivación del incumplimiento del impulso alegórico. Benjamin señala dos transformaciones características de la alegoría en el siglo XIX. En primer lugar, abandonará el mundo exterior para instalarse en el interior: si «la alegoría barroca ve el cadáver sólo desde fuera, Baudelaire, en cambio, también lo ve desde dentro».²⁴ En un mundo en que la mercancía ocupa el lugar de la forma alegórica, la muerte y la decadencia se vuelven emblema en el interior (de la memoria): el emblema que retorna como mercancía se instala plenamente en el sujeto a través de la rememoración «de todo su pasado como capital ya sin valor»,²⁵ lo que eufemísticamente se llama

²¹ *Ibidem*, p. 398.

²² PERRET, Catherine: «L'Allégorie: une politique...», *Op. cit.*, p.110.

²³ En este sentido, cabe decir que el propio Benjamin baja los brazos e, incapaz de pensar el arte más allá del campo institucionalmente definido como el de la estética, sólo piensa en el poder destructivo de la alegoría y no en su eficacia simbólica desde el punto de vista de la transmisión. PERRET, Catherine: «L'Allégorie: une politique...», *Op.cit.*, pp.111-112.

²⁴ BENJAMIN, Walter: «Parque Central», *Op. cit.*, p.294

²⁵ *Ibidem*, p.290

«vivencia». Por otro lado, el principio corrosivo que acompaña al montaje alegórico (y que posee una raíz pagana) dejará en el mundo moderno, desritualizado, de estar controlado por la repetición:

En el siglo XIX la intuición alegórica ya no era lo que había sido a lo largo del siglo XVII. Como alegorista, Baudelaire se encontraba aislado, aislamiento que fue en cierto respecto, por lo demás, el de un retardatario. (Sus teorías subrayan, y por cierto en no pocas ocasiones, su carácter retrógrado, de modo claramente provocador.) Si la fuerza estilística de la alegoría en el siglo XIX era escasa, no lo fue menos su disposición a la rutina, que tan múltiples huellas dejaría en la poesía del siglo XVII. Hasta cierto grado, esta rutina mitigó la tendencia destructiva de la alegoría, su subrayado de lo fragmentario en la obra de arte.²⁶

La subjetivación de la alegoría en la rememoración y la desaparición de la rutina, de esa rutina que posibilitaba una preparación ritual capaz de contener la erosión alegórica, son en Benjamin, ni que decir tiene, correlatos de los sujetos monádicos propios del capitalismo. La referencialidad será ahora capaz de cambiar de modo súbito,²⁷ en un diálogo desnudo al margen del «juego» que había permitido al catolicismo «reconciliarse» con el impulso alegórico.²⁸ Al margen del juego, es decir, al margen de la serie de términos y rituales que codificaban la interacción con el mundo y con los otros, incluyendo a la gestualidad misma; al margen de lo que Richard Sennett definirá como el modelo del «man as actor», el modelo que desaparecerá en paralelo a la llegada de la «intimidad» moderna, de la «tiranía de la intimidad».²⁹ Tal disolución de los rituales compartidos de una comunidad no puede sino abocar al sujeto a un exilio espacial y temporal. Un exilio cuyo nombre es también la alegoría.

²⁶ *Ibid.*, p. 301

²⁷ «Ni una sola palabra de su vocabulario está determinada de antemano para la práctica de la alegoría. (...) El fulminante surgimiento de este empleo que, reconocible en su mayúscula, se encuentra así en un texto que no rechaza el vocablo más banal, nos muestra que la mano de Baudelaire está en juego. Su técnica es el golpe de Estado como tal». BENJAMIN, Walter: «El París del Segundo Imperio...», *Op. cit.*, p. 201.

²⁸ «...en Baudelaire a la melancolía sólo le quedaría un *tête-à-tête sombre et limpide*, mas consigo misma. Aquí reside esa 'seriedad' que se hace específica en Baudelaire. Y ésta es lo que impidió al poeta la real asimilación de la visión católica del mundo, la cual, utilizando la categoría del juego, se reconcilia con la alegoría. Mas lo aparente de la alegoría no resulta aquí ya reconocido, como sí en el caso barroco». BENJAMIN, Walter: «Parque Central...», *Op. cit.*, p. 265.

²⁹ SENNETT, Richard: *The Fall of Public Man*. Cambridge/London/Melbourne : Cambridge UP, 1974. Especialmente, pp. 195-218 y pp. 337-340.

En tanto que transforma las cosas sensibles en signos, la alegoría supone una concepción diferente de la experiencia. En ella el reencuentro con el mundo tiene siempre lugar a través del signo (más ajustadamente, de la escritura — que en Benjamin se opone a la palabra hablada —, como muestra la pertinencia de la deconstrucción en la interpretación que Paul De Man hizo de la alegoría), de modo que la alegoría no sólo expresa la falta de plenitud, la falta de conclusión en el mundo, sino que también es la forma íntima de una experiencia fragmentaria y enigmática, la de un mundo discontinuo y convertido en un agregado de signos sin jerarquía,³⁰ donde, como ocurre en *Le Cygne*, «*tout pour moi devient allégorie*». Si la alegoría introduce, en efecto, la fragmentación en la organicidad de la obra de arte, ello es sólo porque ha sido capaz de introducir la fragmentación y la artificialidad previamente en la experiencia que la posibilitaba. Benjamin deja claro que la impugnación de la alegoría barroca no se produjo contra el clasicismo, sino contra «el arte mismo».³¹ Y, subyaciendo a la impugnación de éste, estaba la de una experiencia plena: la reacción a la crisis del arte (crisis tanto política — el *coup d'État* que había «depolitizado físicamente» a Baudelaire, es decir, enterrado el mundo de la pasión política romántica — como técnica) que la teoría de *l'art pour l'art* ensayó instalando una religión de la forma orgánica se torna en Baudelaire radical crisis de la experiencia.

Tal crisis se manifiesta tanto espacial como temporalmente. En primer lugar, como fragmentación de la experiencia de la ciudad, como aparición del exilio espacial:

Nadie se sintió menos en casa habitando en París que Baudelaire. A las intenciones alegóricas la intimidad tenida con las cosas se les revela por completo extraña. Tocarlas es lo mismo que violarlas, conocer equivale a penetrar. Donde aquéllas dominan no se puede asentar costumbre alguna, dado que, nada más captar la cosa, ella rechaza ya la situación, envejeciendo ambas para él más que a la modista un nuevo corte. Envejecer, empero, significa precisamente ir deviniendo extraño. El spleen pone siglos entre el instante del presente y el que justo se acaba de vivir, crea "antigüedad" incansablemente, y es así cómo, para Baudelaire, la modernidad no es otra cosa que la "antigüedad de hace un momento», no siendo objeto de su sensibilidad ni solamente ni en

³⁰ Sobre este asunto y sus implicaciones, y sobre la dificultad de Benjamin para dar cuenta de un tipo de alegoría que registra la disolución de una existencia jerarquizada y con sentido que sin embargo la mayoría de las alegorías parecen implicar, ver SPENCER, Lloyd: «Allegory in the World of the Commodity: the Importance of *Central Park*». *New German Critique*, nº 34 (Winter, 1985), pp. 59-77.

³¹ BENJAMIN, Walter: «El origen...», *Op. cit.*, p. 394.

*primer lugar. Pero sí que es objeto de conquista; y es que ella posee el almacén que la visión alegórica produce.*³²

Exilio que se desdoblará también personalmente: «*La vie antérieure* abre el abismo temporal en las cosas; la soledad abre el abismo espacial ante el hombre».³³ La *rêverie* y el mundo rítmico y acogedor de las *correspondances* son en este poema ya sólo una cobertura paliativa que enterraba, haciéndolo aún más inaccesible, y por ello mismo más influyente, el verdadero recuerdo («*Et dont l'unique soin était d'approfondir/le secret douloureux qui me faisait languir*» — «Cuyo solo cuidado era profundizar/Ese dolor secreto que me hacía languidecer»). Y la reacción, preñada de terminología psicológica (la «folie», el «fanatismo» de los «nouveaux adorateurs du soleil» que se lanzan a contemplar su imagen trivial «comme un seul Narcisse»...), con que en 1859 Baudelaire rechazará la fotografía apenas si es capaz de ocultar que hay algo más en juego que la degradación del «ideal» artístico. Pues la fotografía conlleva una fractura del *continuum* de la experiencia: abre un abismo entre el presente en que miramos y el que viene de ser vivido o fotografiado; los fragmentos de tiempo registrado no solamente son necesariamente pasados, sino que su conexión con el presente, y con los otros, es débil.

Pues entregarse, como hace Baudelaire, a la experiencia más profunda posible de la modernidad, equivale a entregarse a todo lo que en la vida moderna, entrecortada, atravesada por el *shock*, se opone a la posibilidad de la experiencia misma. La imagen mítica que acompaña a este nuevo tipo de experiencia, que es la propia de la metrópoli, será la del laberinto. La ciudad es un laberinto “en” cuyo centro reside un melancólico minotauro, el alegorista:

*Con el nacimiento de las grandes ciudades la prostitución va a entrar en posesión de nuevos arcanos, uno de los cuales es el mismo carácter laberíntico que adopta la ciudad. Ese laberinto, cuya imagen ha ido penetrando en la carne y la sangre del flâneur, va a aparecerse con la prostitución con colores nuevos. Y el primer arcano de que dispone es por lo tanto el aspecto de la metrópoli como laberinto. De él forma parte, tal como por sí mismo ya se entiende, la imagen del minotauro albergada 'en' su centro.*³⁴

Pero no se trata aquí sólo de una distribución espacial. Pues a ella se superpone el laberinto de la subjetividad: «El hecho de que éste [el Minotauro]

³² BENJAMIN, Walter: «Obra de los pasajes [vol.1]». [J59a, 4]. BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro V/vol. 1*. Madrid: ABADA, 2013, pp.537-38.

³³ BENJAMIN, Walter: «Parque Central», *Op. cit.*, p. 288.

³⁴ *Ibidem*, pp. 297-98.

vaya a traer la muerte al individuo no es lo decisivo. Lo decisivo es la imagen de las fuerzas portadoras de la muerte a las que él mismo encarna. Pero esto también es algo nuevo para los habitantes de las grandes ciudades».³⁵ Sobre el laberinto espacial, la «mitología» latente de la modernidad que se mostraba en la arquitectura y la disposición de la ciudad, con varios laberintos sobrepuestos estratigráficamente (la ciudad misma, los pasajes y las catacumbas) se plegaban las que David Frisby llamo las «capas primordiales de la experiencia», cuya excavación habría de abrir «un sendero por entre otro laberinto, por así decir, el de la conciencia humana, el del recuerdo».³⁶ De modo que el laberinto se volvía una metáfora de la memoria en la medida en que la imagen del laberinto, con sus huellas de las sobreimposiciones y desplazamientos, sirve de topografía del sueño y el despertar:³⁷ «...su forma [del pasaje] comercial de decadencia son los grandes almacenes, para el *flâneur* la última comarca. Si al principio la calle se había convertido en interior, ese interior ahora se convierte en calle, y vaga por el laberinto de las mercancías como lo hacía antes por el laberinto urbano».³⁸

Y es este espacio de la modernidad que se pliega sobre sí mismo y sobre el que a su vez se pliega la memoria, el espacio que el alegórico atraviesa como quien atraviesa la «Vía Dolorosa» del *Via Crucis*. Cada una de las estaciones de ese «Via Crucis» es una parálisis o, dicho de otro modo, una detención alegórica que se adorna con flores: con flores del mal.³⁹ Las ha depositado el alegorista, ese héroe cuya tarea es la de «humanizar» (o sea, la de mostrar el aura que le es específica) la mercancía no de forma sentimental, como hacen los envoltorios o cofres burgueses, sino reduciendo a escombros esas creaciones armoniosas que le otorgan «casa». En esos pliegues del espacio y la memoria es donde la dialéctica entre símbolo y alegoría, entre aura y cercanía, en definitiva entre alegoría y *correspondances*, términos que marcan

³⁵ BENJAMIN, Walter: «Parque Central», *Op. cit.*, p.298.

³⁶ FRISBY, David: *Fragmentos de la modernidad: Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992, p. 380.

³⁷ WIEGEL, Sigrid: *Body-and Image-Space: Re-Reading Walter Benjamin*. London: Routledge, 1996, p.137. Debemos muchas indicaciones al respecto a comunicación inédita de Irene VALLE: «Walter Benjamin and the two Moments of the Urban Labyrinth: Mass and Rêverie». *10th International Critical Theory Conference in Rome*. John Felice Rome Center of Loyola University Chicago. May 11-13, 2017.

³⁸ BENJAMIN, Walter: «El París del Segundo Imperio...», *Op. cit.*, p.245. Y: «El laberinto es sin duda el camino correcto para quien quiere llegar pronto a la meta. Porque dicha meta es el mercado». *Ibidem*, p. 275.

³⁹ BENJAMIN, Walter: «Parque Central», *Op. cit.*, p. 273.

la tensión central que recorre toda la obra de Baudelaire,⁴⁰ se juega: «si en efecto es la fantasía quien trae las correspondencias al recuerdo, es el pensamiento el que le ofrece lo que viene a ser la alegoría. Así el recuerdo hace confluir la fantasía con el pensamiento».⁴¹ Es en ellos donde, y cuando, el «armazón» que es la modernidad se convierte verdaderamente en «armadura» (del sujeto); donde, y cuando, la pregunta por el cadáver exterior se vuelve la pregunta, recurrente en Baudelaire, por el propio «esqueleto». La operación de memoria en que se resuelve el juego entre alegoría y correspondencias es indisociable de su dimensión espacial. La reificación propia de la rememoración es indisociable de la construcción de una «armadura» en cada estación del «Via Crucis» urbano que recorre el héroe moderno:

*En la «Via Dolorosa» del melancólico las alegorías son las estaciones.
¿Cuál es el lugar del esqueleto en la erotología de Baudelaire?
«L'élégance sans nom de l'humaine armature»⁴²*

Sólo en este esquema puede darse cuenta de un nuevo erotismo y de una nueva piedad. Contrainstitiva, que escapa a la experiencia sensorial. Heroica.

3. «Les Petites Vieilles» y la armadura de lo moderno

Les petites vieilles

A Victor Hugo

I

*Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.*

*Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,
Éponine ou Laïs ! Monstres brisés, bossus
Ou tordus, aimons-les ! ce sont encor des âmes.*

⁴⁰ LABARTHE, Patrick: *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève: Droz, 1999, pp. 613ss. Benjamin señala en varias ocasiones la dificultad de resolver la contradicción entre la teoría de las correspondencias y la renuncia a la naturaleza, la alegoría, en Baudelaire. Así, por ejemplo, en «Central Park», *Op. cit.*, p. 265 o p. 282.

⁴¹ BENJAMIN, Walter: «Obra de los pasajes [vol.1]». [J66, 3]. BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro V/vol. 1*. Madrid: ABADA, 2013, p. 554.

⁴² BENJAMIN, Walter : «Parque Central», *Op. cit.*, p. 270.

Sous des jupons troués et sous de froids tissus

*Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus,
Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques,
Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus;*

*Ils trottent, tout pareils à des marionnettes;
Se traînent, comme font les animaux blessés,
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes
Où se pend un Démon sans pitié ! Tout cassés*

*Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.*

*- Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?
La Mort savante met dans ces bières pareilles
Un symbole d'un goût bizarre et captivant,*

*Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
Traversant de Paris le fourmillant tableau,
Il me semble toujours que cet être fragile
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau;*

*A moins que, méditant sur la géométrie,
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.*

*- Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes,
Des creusets qu'un métal refroidi pailleta...
Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes
Pour celui que l'austère Infortune allaite!
(...)*

III

Ah ! que j'en ai suivi de ces petites vieilles!

(...)

IV

*Telles vous cheminez, stoïques et sans plaintes,
A travers le chaos des vivantes cités,*

(...)

*Et nul ne vous salue, étranges destinées!
Débris d'humanité pour l'éternité mûrs!*

*Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,
L'oeil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins:*

*Je vois s'épanouir vos passions novices;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;
Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme resplendit de toutes vos vertus!*

*Ruines ! ma famille ! ô cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Êves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?*

Es del espacio laberíntico y plegado de donde surgen las protagonistas del poema. Como ha señalado Jean-Claude Mathieu en un excelente artículo,⁴³ desde su comienzo mismo nos encontramos con una pareja que excede al espacio entendido como superficie extendida. En primer lugar, tenemos una serie de pliegues, los del laberinto de la ciudad. Y, en segundo lugar, un ojo, el de una suerte de melancólico Minotauro, que «persigue» («guette», persigue y captura, como un cazador a su presa) un fantasma que no está propiamente

⁴³ MATHIEU, Jean-Claude: «La ruine et la relique». LABARTHE, Patrick (éd.) : *Baudelaire. Une alchimie de la douleur. Études sur Les Fleurs du Mal*. Paris : Eurédit, 2003, pp. 180-217.

ahí, sino que atraviesa un espacio vivo, y que puede decirse que es en parte producido por el ojo que lo «persigue»:

*Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.*

[*En los pliegues sinuosos de las viejas capitales,
Donde todo, hasta el horror, vuelve a los sortilegios,
Espío, obediente a mis humores fatales,
Los seres singulares, decrepitos y encantadores.*]

(...)

*Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
Traversant de Paris le fourmillant tableau
[Y cuando entreveo un fantasma débil
Atravesando de París el hormigueante cuadro...]*

Entre el ojo y ese espesor plegado, como resultado de la interacción entre el minotauro y los pliegues del laberinto, algo emerge: un «fantasma débil», del que no se puede afirmar que esté plenamente vivo. Un fantasma, de hecho, plural, y que no es otra cosa que las «petites vieilles», esas ancianas tristes que parecen haber abandonado su condición de mujeres para convertirse en monstruos: *Ces monstres disloqués furent jadis des femmes* («Esos monstruos dislocados fueron hace tiempo mujeres»). La descripción va poco a poco subrayando su estado de decadencia, contraviniendo las expectativas asociadas a la experiencia sensorial de lo femenino. No solamente la belleza da paso a la monstruosidad (*Monstres brisés, bossus ou tordus...* — «Monstrosos quebrados, jorobados o retorcidos»), sino que, en un movimiento de neutralización de la sensualidad que cabría esperar de la feminidad, estos monstruosos quebrados se muestran como artefactos mecánicos, los huesos de sus esqueletos agitándose en su interior, chocando en el vacío de las articulaciones y produciendo el sonido de unas *pauvres sonnettes* («pobres sonajeros»). Aún más: esas pequeñas ancianas aparecen como *joujoux à resorts*, autómatas, que *trottent tout pareil à des marionnettes* («trotan del mismo modo que las marionetas»).

Y toda esta mecanización que roza con el límite de la comicidad es orquestada por un «demon sans pitié» («demonio sin piedad»), un demonio que agita estos sonajeros haciéndolos danzar contra su voluntad («dansent sans vouloir danser»). Imposible no reconocer la evocación de la dedicatoria «Au Lecteur» de *Les Fleurs du Mal*, donde es Satan Trismegistro quien, como maestro de marionetas, mueve los hilos que nos hundan en el Ennui: *C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!* («¡Es el Diablo quien empuña los hilos que nos mueven!»).

La aparición tiene lugar como si el minotauro melancólico que las «persigue» («guette»), y a cuya mirada se debe su emergencia, hubiera construido al atenderlas una suerte de envoltorio para ellas. Un suerte de sarcófago para sus cuerpos muertos y arruinados, un cofre ante el que entregarse a la meditación del melancólico sobre la geometría (como la que, en su necrológica, Baudelaire describe frente a la «boîte funebre» de Delacroix), haciendo del poema mismo una especie de relicario (doblado por el «sac aux reliques» que ironiza sobre el embarazo y que ellas llevan a su lado, *brodé de fleurs ou de rébus* —«bordado de flores o de arabescos»):

*A moins que, méditant sur la géométrie,
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discordes,
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.*

[*A menos que, meditando sobre la geometría,
Yo no busque, en el aspecto de esos miembros discordes,
Cuántas veces es preciso que el obrero varíe
La forma de la caja donde se meten todos esos cuerpos.*]

Tal meditación es la propia del melancólico, y, como tal, será también una meditación que termina por desentenderse de la ruina exterior para enfrentarse a los fantasmas que, animada la fantasía por el *spiritus*, emerjan sólo con seres posibles en la imaginación del melancólico.⁴⁴ Y es a partir de ella, a partir de la ambivalencia que la acompaña, como se da paso a la tensión profunda del

⁴⁴ Esta ambivalencia de la melancolía entre la ruina y la creación la describe con detalle Giorgio Agamben. AGAMBEN, Giorgio: *Stanze: Parole et fantasma dans la culture occidentale*. Paris: Rivages, 1998.

poema. El ataúd y la cuna están conectados: bajo la melancólica mirada del Minotauro, el primero se convierte en un «nouveau berceau». Y así, si en lugar de entregarse a «méditer sur la géométrie», el melancólico mira «tiernamente desde la distancia», aparece un modo, incluso una obligación, de «amar» a esos monstruos. Esos *fantômes débiles*, esas apariciones, son *des êtres singuliers, décrépits et charmants* («criaturas singulares, decrepitas y encantadoras»). Se convierten en objeto de amor una vez atravesamos el límite de la sensibilidad, una vez experimentamos su presencia a través de una suerte de antiexperiencia.

Esta conexión a través del «amor» (la caridad que tan a menudo resulta de la crueldad en Baudelaire) pasa en primer lugar a través de los ojos que aún muestran vida, que muestran deseo, incluso cuando están envueltos en un envoltorio ruinoso. *Tout cassés Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille* («Incluso rotas como están, tienen ojos penetrantes como un trépano»). El ojo del Minotauro y el de las pequeñas autómatas está conectados, del mismo modo que lo están la cuna y el féretro, del mismo modo que lo están los pliegues de la ciudad y las circunvoluciones de los *cerveaux congénères* («cerebros congéneres»). Pero la conexión sólo aparece mediante un acto de memoria baudeleriano, donde fantasía e intelecto se entreveran, mostrando que es sólo en la práctica de este acto donde alegoría y símbolo (*correspondances*) realmente interaccionan (como más arriba decíamos, citando a Benjamin: «si en efecto es la fantasía quien trae las correspondencias al recuerdo, es el pensamiento el que le ofrece lo que viene a ser la alegoría. Así el recuerdo hace confluír la fantasía con el pensamiento»⁴⁵).

Pues los detalles y la forma de la vida escondida de las pequeñas ancianas son, apenas es necesario decirlo, una proyección del Minotauro:

*Honteuses d'exister, ombres ratatinées,
Peureuses, le dos bas, vous côtoyez les murs;
Et nul ne vous salue, étranges destinées!
Débris d'humanité pour l'éternité mûrs!*

*Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,
L'oeil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins:*

⁴⁵ BENJAMIN, Walter: «Obra de los pasajes [vol.1]». [J66, 3]. BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro V/vol. 1*. Madrid: ABADA, 2013, p. 554.

*Je vois s'épanouir vos passions novices;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;
Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme resplendit de toutes vos vertus!*

*[Avergonzadas de existir, sombras encogidas,
medrosas, agobiadas, costeáis los muros;
Y nadie os saluda, ¡extraños destinos!
¡Despojos de humanidad para la eternidad maduros!*

*Pero yo, yo que de lejos tiernamente os espío,
La mirada inquieta, fija sobre vuestros pasos vacilantes,
Como si yo fuera vuestro padre, ¡oh, maravilla!
Saboreo sin que lo sepáis placeres clandestinos:*

*Veo expandirse vuestras pasiones novicias;
Sombríos o luminosos, veo vuestros días perdidos;
¡Mi corazón multiplicado disfruta de todos vuestros vicios!
¡Mi alma resplandece de todas vuestras virtudes!]*

Es así como, el corazón multiplicado en el tipo de «sainte prostitution» del alma que Baudelaire alaba, el Minotauro en su laberinto no las desea en realidad ellas, sino más bien lo que desea es contemplar la historia de sus deseos. Que, hacia el final del poema, hace que el narrador se funda con ellas en una sola «familia»:

*Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Eves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?*

*[¡Ruinas! ¡Mi familia! ¡oh, cerebros congéneres!
¡Yo cada noche os hago una solemne despedida!
¿Dónde estaréis mañana, Evas octogenarias,
Sobre las que pesa la garra horrorosa de Dios?]*

El poeta considera esas ruinas su familia. Pues sólo en lo monstruoso se puede encontrar humanidad.⁴⁶ Pero solamente si lo monstruoso es gobernado por un deseo que lo haga aparecer en esos «pliegues sinuosos» donde pueda transformarse («Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements, even horror becomes pleasant»), yendo más allá de la experiencia sensorial, permaneciendo suspendidas entre el horror destructivo del tiempo (de la historia como decadencia) y la aparición de un deseo invisible pero que el melancólico captura en el interior de la «armadura».

Porque lo que las ha hecho aparecer no es otra cosa que el deseo. El primero, séptimo y octavo cuartetos del poema son al respecto explícitos:

*Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales
Des êtres singuliers, décrépits et charmants*

(...)

*Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
Traversant de Paris le fourmillant tableau,
Il me semble toujours que cet être fragile
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau;*

*A moins que, méditant sur la géométrie,
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.*

*[En los pliegues sinuosos de las viejas capitales,
Donde todo, hasta el horror, vuelve a los sortilegios,
Espío, obediente a mis humores fatales,
Los seres singulares, decrepitos y encantadores.*

(...)

⁴⁶ Como había dicho sobre Goya: « Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité ». BAUDELAIRE, Charles: «Quelques caricaturistes étrangers». *Oeuvres Complètes. Vol. II*. Paris: Gallimard, 1976, pp. 564-574, p. 570.

*Y cuando entreveo un fantasma débil
Atravesando de París el hormigueante cuadro,
Me parece siempre que este ser frágil
Se marcha muy dulcemente hacia una nueva cuna;*

*A menos que, meditando sobre la geometría,
Yo no busque, en el aspecto de esos miembros discordes,
Cuántas veces es preciso que el obrero varíe
La forma de la caja donde se meten todos esos cuerpos.]*

La escena es metaforizada en un «tableau». Y las imágenes aparecen como fantasmas que atraviesan un espacio «fourmillant», tras lo cual (los primeros dos versos) el sujeto, el ojo en el centro del laberinto, el Minotauro melancólico, y sus objetos, aparecen. Aparecen en una zona encantada, entre la imagen alucinada de los sueños y su fijación en un marco para el pintor (ese pintor condenado a pintar «sur les ténèbres» — «Yo soy como un pintor que un Dios burlón/Condena a pintar, ¡ah! sobre las tinieblas», escribe en *Un Fantôme*). Entre el deseo y al laberinto urbano, esta pintura apunta hacia una zona oscura, que requiere, como Baudelaire dijo una vez de las obras de Wagner, «entrer plus avant».⁴⁷ El ojo no está frente a una extensión donde se displace libremente, sino frente a una unidad enrollada en pliegues, frente a un exterior que se pliega sobre un interior, y como tal interior se muestra. En el primer cuarteto, vemos una especie de ensamblaje: en el interior de los pliegues de la ciudad emerge un sujeto, de cuyo interior surge una mirada que «guette», que captura, que en realidad hace emerger esos «êtres singuliers». En el otro extremo, los pliegues del laberinto urbano y las circunvoluciones de los «cerveaux congénères» se corresponden, en un juego que sólo aparece merced a su ocultación, en tanto que invisible, tras el envoltorio alegórico que ha arruinado el *continuum* sensorial. Esa ruina pseudomecánica construida por el melancólico como una «armadura» es el «esqueleto» del ser humano moderno. A la vez interior y exterior, máquina interior y exoesqueleto, su función es la de arruinar el aura de la organicidad, el de cumplir con la función de pantalla a partir de la cual pueda producirse la emergencia, invisible pero *figurable*, de los movimientos del deseo.⁴⁸ Exactamente del mismo modo en

⁴⁷ MATHIEU, Jean-Claude: «La ruine et la relique...», *Op. cit.*, pp. 180-217, p.192.

⁴⁸ Para Jacques-Alain Miller, la intervención de lo simbólico sobre lo imaginario redobla la imagen y hace que la atención se dirija hacia aquello que la imagen que vemos oculta. Como resultado, lo imaginario queda transformado no tanto en apariencia que oculta una realidad, sino en la apariencia de que hay una realidad invisible tras la visible. Es decir, que la

que, en la fotografía de la *New Haven fishwife* de David Octavius Hill, es la fijación de la superficie fotográfica — mecánica — la que hace emerger las preguntas de Benjamin (por su nombre, por aquellos a los que había besado o seducido, por el deseo al que se plegaba...) acerca de la vida y el deseo de la fotografiada. Allí donde el esqueleto de la danza macabra y la tecnología moderna del registro de imágenes se tocan.

intervención de lo simbólico genera un efecto pantalla, un velo que insinúa que esconde algo. Y algo que excede el ámbito de lo perceptible: «la imagen sirve de pantalla para lo que no puede ser visto». Ver ŽIŽEK, Slavoj, *Less than Nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*, London/New York, Verso, 2012, pp. 691-692.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio: *Stanze: Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Paris: Rivages, 1998.
- AUERBACH, Erich: *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*. Paris: Macula, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres Complètes. Vol. I*. Éd. de Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975.
- _____ : *Oeuvres Complètes. Vol. II*. Éd. De Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976.
- BENJAMIN, Walter: «El origen del *Trauerspiel* alemán». BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro I/vol.1*. Madrid: ABADA, 2006, pp.217-459, p. 395.
- _____ : «Parque Central». BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro I/vol.2*. Madrid: ABADA, 2008, pp. 262-301. (BENJAMIN WALTER, «Zentralpark». *Gesammelte Schriften. I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, pp. 655-690).
- _____ : «El París del Segundo Imperio en Baudelaire». BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro I/vol.2*. Madrid: ABADA, 2008, pp. 89-204.
- _____ : «Obra de los pasajes [vol.1]». [J59, 4]. BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro V/vol.1*. Madrid: ABADA, 2013.
- CLARK, T.J. (1999), *Farewell to an Idea. Episodes from a History of modernism*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- DAY, Gail: «Allegory: Between Deconstruction and Dialectics». *Oxford Art Journal*, 22, 1, 1999. Oxford University Press, pp.103-118.
- FRISBY, David: *Fragmentos de la modernidad: Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.
- JAMESON, F. (1991), *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, Durham : Duke University Press, 1991
- LABARTHE, Patrick: *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève: Droz, 1999
- MATHIEU, Jean-Claude: «La ruine et la relique». LABARTHE, Patrick (éd.) : *Baudelaire. Une alchimie de la douleur. Études sur Les Fleurs du Mal*. Paris : Eurédit, 2003, pp. 180-217.
- PERRET, Catherine: «L'Allégorie: Une politique de la transmission?», *Europe*, Paris, Avril 1996, pp.102-112
- RICOEUR, Paul: *Finitude et culpabilité*. Paris: Aubier-Montaigne, 1960, t. II
- SENNETT, Richard: *The Fall of Public Man*. Cambridge/London/Melbourne: Cambridge UP, 1974.

SPENCER, Lloyd: «Allegory in the World of the Commodity: the Importance of *Central Park*». *New German Critique*, n° 34 (Winter, 1985), pp. 59-77.

STAROBINSKI, Jean: *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1997, pp.49-78.

WIEGEL, Sigrid: *Body-and Image-Space: Re-Reading Walter Benjamin*. London: Routledge, 1996.

ŽIŽEK, Slavoj, *Less than Nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*, London/New York, Verso, 2012.