



La Alegoría en *El origen del Drama Barroco Alemán* de Walter Benjamin y en *Las Flores del Mal* de Baudelaire.

Lucía Oliván Santaliestra.

Introducción.

La alegoría es un recurso estético que W. Benjamin se dedicó a analizar en una de sus primeras obras: "El origen del drama barroco alemán". En esta obra W. Benjamin trata de analizar la alegoría y sus diferentes formas de ser tratada especialmente en el Barroco, y muestra las diferentes críticas a las que fue sometida por autores del Romanticismo y del Clasicismo, que en numerosas ocasiones vieron en la alegoría una contraposición vulgar y pobre al recurso estético que en aquellos momentos estos autores recalcan más: el símbolo. La alegoría era vista como "una técnica gratuita de producción de imágenes"¹. W. Benjamin de ningún modo consideraba a la alegoría como inferior al símbolo y para él la infravaloración y las críticas que ésta recibía se debían a la imagen despectiva que sobre ésta lanzaban los autores del Clasicismo y del Romanticismo, fruto de los prejuicios estéticos que operaban en aquellos movimientos artísticos. La alegoría tenía para W. Benjamin una validez estética tan importante como la del símbolo, por eso se dedica en esta obra a estudiar esta forma tal y como es tratada en el drama barroco alemán, pues es en el estudio de estas obras barrocas donde encontramos desarrollada la técnica de la alegoría. El Romanticismo y el Clasicismo después enturbiarán esta realidad.

Debemos de ser conscientes de que el análisis y crítica que W. Benjamin realiza de la alegoría es más filosófico que literario, pues para él ésta no es sólo un mero recurso estético a analizar sino una forma artística particular que le sirvió de inspiración para la inauguración de su nuevo método de filosofar. Lo que a Benjamin le interesaba de la alegoría no era tanto su capacidad como recurso estético como su capacidad como recurso filosófico. La alegoría podía ser una nueva alternativa de hacer y pensar la filosofía: filosofía del fragmento y de lo concreto que es capaz de conectar con la totalidad, filosofía de la imagen dialéctica, en donde los objetos concretos y mundanos de esta realidad material son el punto de partida para filosofar. W. Benjamin de algún modo intuía en el recurso estético de la alegoría la pista que le llevaría a su original concepción de la filosofía. Es significativo hacer ver que unos años después Benjamin al concebir el Proyecto de los Pasajes con sus imágenes dialécticas no hacía otra cosa que revivir técnicas alegóricas. "Las imágenes dialécticas eran una forma moderna de la emblemática"². La alegoría, pues, como punto inicial de partida que le servirá para sus intuiciones posteriores respecto a la nueva forma de filosofar. Es significativo el comentario que hace Asja Lacis a este respecto: "Hasta ahora la estética ha considerado a la alegoría como un recurso artístico de segunda clase. Él quería mostrar el elevado valor artístico de la alegoría, y

¹ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990, p. 155.

² Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada*. Ed. Visor. Madrid. 1995.

aún más, quería presentarla como una forma artística particular de comprender la verdad."³

Benjamin en esta obra se dedica a analizar el drama barroco alemán: el Trauerspiel y la tragedia, la manera de ser tratada la alegoría en estas obras y después y cómo la concepción de ésta fue cambiando. Estudia también su problemática en el Barroco y la solución teológica que el cristianismo de esa época proporcionó, además de su diferencia esencial con el símbolo, recurso estético que en movimientos artísticos de después se revalorizó por encima de ésta.

En tanto que nos interesa el estudio de la técnica de la alegoría por su importancia en Benjamin y teniendo en cuenta que éste hizo un profundo estudio de esta técnica en el marco del drama barroco alemán que influyó en su concepción de su filosofía posterior nos dedicaremos al estudio de la tercera parte del libro *El origen del drama barroco alemán* titulada *Alegoría y Trauerspiel*. Esto es importante para ver qué toma W. Benjamin de la técnica alegórica como útil para su concepto y manera de pensar la filosofía.

Además nos detendremos en la alegoría tal y como la concibe Baudelaire y en sus críticas acérrimas a la sociedad, especialmente mostradas en sus poemas de *Las flores del mal* y destacaremos y haremos ver la importancia e influencia de este autor en la propia filosofía de W. Benjamin en tanto que poeta alegórico y crítico de la modernidad. Además retomaremos algunas de las ideas de la Cabalística de Scholem y las conectaremos con la idea de la alegoría de W. Benjamin para ver hasta qué punto le influyeron estas teorías para hacer su crítica a la alegoría de la modernidad.

1. La alegoría en el marco del drama barroco alemán.

1.1. Concepción de alegoría y símbolo en el Romanticismo y en el Clasicismo. Críticas a la concepción de alegoría y símbolo en el Romanticismo y el Clasicismo. Análisis de la diferencia esencial entre alegoría y símbolo. W. Benjamin y la Cábala. La naturaleza en el Barroco.

Comienza W. Benjamin la tercera parte de su obra "El origen del drama barroco alemán" hablando de la alegoría y el símbolo. Para él ambos conceptos son intuitivos de manera pobre y errónea en la estética del Romanticismo y del Clasicismo. De hecho, en el comienzo del capítulo se dedica a criticar esta concepción falsa y poco acertada de uno de estos recursos estéticos. "La estética romántica, en su búsqueda de un conocimiento deslumbrador (y, en definitiva, no vinculante) del absoluto, dio carta de naturaleza en las discusiones más elementales de teoría del arte a un concepto de símbolo que con el genuino no tiene en común más que el nombre."⁴

El concepto vulgar de símbolo que tenía el Romanticismo era fruto de su concepción de la filosofía. Ésta consideraba que la obra de arte era simbólica en tanto que manifestación de una idea y la belleza de la obra de arte se vinculaba además con el absoluto y con lo divino de tal forma que "lo bello, en tanto que creación simbólica, debe formar un todo continuo con lo divino"⁵. Lo bello simbólico era aquello que además era más ético de tal manera que "el círculo de lo "simbólico" queda descrito

³ Ibid. Op,c. p. 32.

⁴ W. Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990. Op,c. p. 151.

⁵ Ibid. Op,c. p.152.

exclusivamente por el radio de la educación del bello individuo así perfeccionado, más que por su radio de acción"⁶

Este concepto de lo simbólico en el Romanticismo para W. Benjamin enturbiaba más que beneficiaba a la idea de símbolo. "La unidad del objeto sensible y el suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre la manifestación y la esencia. La introducción de este concepto deformado de símbolo fue una destructiva extravagancia romántica que precedió a la desolación de la moderna crítica de arte". Además, esta idea errónea del símbolo no era original del Romanticismo, pues "sus fundamentos habían sido establecidos desde mucho antes"⁷ de la mano del Clasicismo en tanto que éste consideraba que en el individuo su perfección no era solamente ética sino también estética.

El concepto estético de símbolo se ensalzó y a éste se contrapuso como un claro oscuro el concepto de alegoría, que en estos movimientos estéticos siempre iba a ser menos importante, pues "tal concepto estaba destinado a proporcionar el fondo oscuro contra el que el mundo del símbolo debía de destacarse en claro"⁸

Para Benjamin ambos conceptos se contraponen antitética e injustamente considerando a la alegoría mera imagen designativa y al símbolo manifestación de una idea.

Es significativo el comentario que hace Goethe con respecto a la alegoría: "Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular con vistas a lo general y el hecho de que vea lo general en lo particular. De aquel primer modo de proceder surge la alegoría, donde lo particular sólo cuenta como instancia, como ejemplo de lo general; pero la naturaleza de la poesía consiste propiamente en este otro último modo, que expresa algo particular sin pensar en lo general o sin referirse a ello".⁹ Aquí vemos que la alegoría no alcanza el estatuto propio del proceder de un arte como la poesía. La técnica de la alegoría deberá de estar reservada a otros fines, no a la de un arte como el poético.

Igualmente crítico es el comentario que hace Schopenhauer: "Si el objetivo de todo arte consiste en la comunicación de la idea aprehendida...; si, más aún, en arte es inaceptable tomar el concepto como punto de partida, no podremos por consiguiente aprobar que una obra de arte esté destinada de modo deliberado y explícito a la expresión de un concepto: tal es el caso de la alegoría...La obra de arte está al servicio de dos fines al mismo tiempo, a saber: la expresión de un concepto y la expresión de una idea, y sólo este último puede ser considerado fin artístico. El otro es un fin extraño al arte: la diversión intranscendente que consiste en hacer que una imagen funcione al mismo tiempo como inscripción, como si fuera un jeroglífico".¹⁰

La alegoría se consideraba como una mera técnica de representación de imágenes. Como ya hemos dicho anteriormente, para W. Benjamin la alegoría gozaba de tanta importancia como el símbolo de allí que critique la imagen de alegoría y símbolo en el Clasicismo y en el Romanticismo.

La alegoría, además, estaba sufriendo una lucha encarnizada dentro de sí, pues su forma de ser pensada varía desde la Edad Media y el Renacimiento al Barroco. En el Renacimiento se consideraba a ésta como la réplica de una naturaleza divina que había sido creada por Dios y en el Barroco pasó a representar no sólo una

⁶ Ibid. Op,c. p.152.

⁷ Ibid. Op,c. p.152.

⁸ Ibid. Op,c. p. 153.

⁹ V. Goethe, *Sämtliche Werke*, edición del Jubileo, vol.38: *Schriften zur Literatur*,III, P. 261 (*Maximen und Reflexionen*) citado en Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990. Op,c. p. 153.

¹⁰ V. Schopenhauer, Arthur. *Sämtliche Werke*, ed.cit.,vol I: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 2ª impresión. Leipzig, S.a. (1892), p. 314 y ss.

naturaleza divina sino cualquier cosa que el alegorista se propusiera significar. Para W. Benjamin, "lo que estaba pasando, era una batalla entre la vieja y nueva forma, conflicto que tendía a pasar inadvertido al ser profundo y encarnizado y no haber alcanzado una formulación conceptual"¹¹ La nueva manera de ver la alegoría, su carácter ambiguo y relativo llevó a ésta a diversas antinomias durante el Barroco cuya solución encontramos en la teología cristiana de la época que identifica a la naturaleza con lo demónico y el mal y cree en la vida eterna y la redención.

Sin embargo, antes de detenernos en la manera de ser pensada la alegoría en el Renacimiento y en el Barroco y las antinomias a las que se ve sometida en esta última época y su resolución en el pensamiento cristiano, pasaremos a analizar los rasgos esenciales de la alegoría y lo que la distingue básicamente del símbolo. Para ello, es significativo citar a uno de los teóricos de la estética que más se dedicó a la disquisición acerca de lo simbólico y que indirectamente nos aporta conocimientos muy valiosos acerca de la alegoría: Creuzer.

Éste, en su "Mitología" cita las cuatro características esenciales de lo simbólico que lo diferencian claramente de la alegoría: "lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen, lo necesario"¹². Para W. Benjamin esta cita es muy significativa porque uno de los rasgos que diferencian precisamente al símbolo de la alegoría para él (por no decir el único y el fundamental) es el de la temporalidad, y esta característica ya está expresada indirectamente, en cierto modo, en la cita de Creuzer, al nombrar precisamente como uno de los rasgos característicos del símbolo el de momentaneidad. A continuación, vamos a leer otra de las citas de Creuzer, que nos servirá para comprender mejor a qué se refiere con el carácter de momentaneidad como rasgo distintivo del símbolo: "la brevedad. Es como un fantasma que se aparece de repente o como un relámpago que de pronto ilumina la noche oscura. Es un momento que moviliza todo nuestro ser... A causa de esa profunda brevedad, ellos (los antiguos) lo comparan expresamente con el laconismo...En situaciones importantes de la vida, cuando cada momento esconde un futuro rico en consecuencias que mantiene al alma en tensión, en los instantes fatales, los antiguos estaban a la espera de las señales divinas a las que... denominaban symbola "¹³

Para W. Benjamin es la categoría del tiempo la que ilumina la diferencia esencial entre símbolo y alegoría. Bajo esta luz, y no otra, debe mirarse su esencial contraposición. Es el curso de la historia, la manera de representarse dialécticamente en cuanto historia natural en la alegoría el detonante principal de su diferenciación. Creuzer aún estaba sumido en los prejuicios del Clasicismo para ver esto pero ya vio de alguna manera que la característica de la temporalidad era importante en la distinción entre ambos conceptos. Lo mismo ocurre con Görres, otro teórico de estética que también supo ver la importancia de la temporalidad en la distinción entre ambos conceptos: "Podemos darnos perfectamente por satisfechos con la explicación según la cual el símbolo es el signos de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo) y la alegoría una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir. El símbolo y la alegoría son el uno al otro lo que la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas y las plantas es a la historia humana, que progresa con la vida"¹⁴ Es decir, que símbolo y alegoría se diferencian básicamente por su temporalidad. Uno se caracteriza por su manera de presentarse fijo e igual a sí

¹¹ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990. Op,c. p. 153.

¹² Creuzer, Friedrich, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 1ª parte, Leipzig- Darmstadt, 1.819 (2ª ed, completamente reelaborada), página 118.

¹³ Ibid. Op,cit. p. 64.

¹⁴ Ibid. Op, cit. p. 147-148.

mismo sin progresar ni mostrar el curso de una historia dialéctica de carácter natural (símbolo), de allí su comparación con la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas y el otro se caracterizaría por representar el curso de una historia natural que evoluciona y que tiene un carácter de transitoriedad (alegoría) bastante similar, pues, con las plantas que progresan (nacen, crecen) en la vida. Ahora bien, si el símbolo presenta el carácter de idéntico a sí mismo, el curso de la historia que presenta es el de un presente eterno. La alegoría, pese a mostrar una historia que se mueve y progresa similar a la de las plantas, se fija y se detiene en lo que de ruinoso y decadente tiene el curso de la historia transitoria. El símbolo presenta el carácter omnipotente de las montañas en tanto que fija un presente eterno: la alegoría el carácter de las plantas por mostrar una historia que se mueve aunque se fije en la ruina y petrifique el instante fugaz.

Para W. Benjamin es el carácter de temporalidad decisivo en la distinción: en el símbolo se manifiesta la eternidad efímera de las cosas mientras que en la alegoría se petrifica el instante fugaz, se muestra la fugacidad eterna, muestra viva y significativa de la decadencia de la historia, de su carácter de transitoriedad. Es la alegoría la muestra petrificada de la naturaleza mortificada, que muestra como ruina en el presente lo que en un pasado fue algo y del que ahora sólo quedan sus restos. El emblema típico del Barroco es precisamente la calavera: muestra de la decadencia de la vida humana, de su transitoriedad y corta duración. Vida humana decadente que acaba por desaparecer, por ser engullida por el paso destructivo y devastador del curso de la historia. Es la alegoría además representación de una concepción de la historia decadente y negativa en la cual no existe la redención y todo tiende a la destrucción.: historia del dolor, de la culpa y del pecado donde en un principio no existe ninguna salvación. Historia de la transitoriedad, de la brevedad y de lo efímero: donde nada permanece y todo desaparece, "historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia"¹⁵. Mientras que en el símbolo opera la historia de la redención en la alegoría opera el concepto de la historia del dolor. "Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hippocratica de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro o, mejor dicho; en una calavera"¹⁶ La alegoría eterniza el instante al que le seguirá otro y otro instante que nunca serán los mismos porque precisamente estos instantes pasan, no se quedan fijos, no se petrifican, desapareciendo, y desapareciendo con ellos todo lo existente de este mundo. Es además esta imposibilidad de redimir el dolor, de detener el curso de la historia e impedir la existencia del mal en este mundo terrenal la fuente de la melancolía en el Barroco. En el símbolo no opera esta categoría de temporalidad: es el presente eterno, el mítico Nu, el que se presenta fugazmente. "En la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina, y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva; en cambio el tiempo entra en el símbolo como un presente instantáneo- "el místico Nu"- en el que lo empírico y lo trascendente aparecen momentáneamente fusionados en una efímera forma natural. La naturaleza orgánica que es "fluida y cambiante" es la materia del símbolo mientras que en la alegoría, el tiempo se expresa en la naturaleza mortificada, no "en el capullo y la flor, sino en la maduración y decadencia de sus creaciones"¹⁷ En la alegoría opera una dialéctica de la historia que es importante analizar. Es necesario, además, destacar

¹⁵ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, Ed: Taurus. Madrid. 1990. P. 159.

¹⁶ Ibid. Op,c. p. 159.

¹⁷ Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Ed: Visor. Madrid. 1995. Op,c. p. 189.

que la naturaleza era considerada como fragmentada y confusa y cuyo conocimiento se hacía desde uno de sus fragmentos para conectarse con la totalidad.

Es importante, no obstante, para entender la importancia que tiene la alegoría en W. Benjamin comprender varios de sus conceptos que son esenciales en su filosofía como el de historia natural o el de naturaleza histórica, además de saber de las ideas políticas que él proclamaba y que con su filosofía y el Proyecto de los Pasajes pretendía instaurar, además de saber de su propia concepción de la historia y de la relación que él tuvo con los conocimientos de la Cábala como judío alemán que era.

Él mismo decía que sin saber nada de la Cábala era imposible comprender su concepto de alegoría aunque debemos de ser conscientes de que en la Cábala la alegoría al final se trasciende, pues si la Cábala concibe la naturaleza como fragmentada y de una manera tan misteriosa como en el Barroco no es la alegoría la que ayuda a interpretar esta naturaleza complicada sino el símbolo. Tras la Caída, hubo una ruptura del lenguaje adámico de los Nombres donde había una relación directa entre palabra y referente. La naturaleza se presentaba así como algo abstracto que se debía de interpretar. Era algo fragmentario que el hombre debía de saber comprender. Sin embargo, como ya hemos dicho, no es la alegoría la que lleva a cabo esa tarea sino el símbolo., algo que explica muy bien Scholem: "También para el Cabalista, toda cosa que existe está infinitamente correlacionada con la creación: para él, también todo refleja todo lo demás. Pero más allá de esto, descubre algo que no está cubierto por la red alegórica: una reflexión sobre la verdadera trascendencia. El símbolo "significa" nada y nada comunica, pero vuelve transparente algo que está más allá de toda expresión. Mientras la mirada que penetra en la estructura de la alegoría descubre nuevas capas de significado, el símbolo es intuitivamente comprendido de una vez, o permanece incomprendible...El símbolo es una "totalidad momentánea que se percibe intuitivamente en un místico ahora (Nu), que es la dimensión temporal propia del símbolo. El mundo de la Cábala está lleno de estos símbolos"¹⁸. La teoría de la Cabalística en W. Benjamin es importante porque "la cábala es la alternativa teológica oculta que orienta la crítica de Benjamin a los alegoristas cristianos del Barroco"¹⁹. Si no llegaba a coincidir con sus ideas sí que le sirvió para orientar su crítica a la alegoría del Barroco cargada de idealidad.

Sin embargo, la relación de W. Benjamin con la Cábala, su influencia a la hora de criticar la solución de la antinomia de la alegoría en el Barroco por parte de los alegoristas cristianos y las implicaciones políticas que esta doctrina llevaba y que le decantaron por su teoría marxista materialista es algo que necesita una detallada explicación imposible de dar si no avanzamos antes en nuestra investigación acerca de la alegoría, pues para comprender realmente bien todo esto antes es necesario examinar cómo era vista la alegoría en el Renacimiento y cómo luego cambia su concepción en el Barroco volviéndose más ambigua y relativa pero adquiriendo también unas ventajas a raíz de esto. Para comprender bien esto veremos citas de autores como Giehlow que nos serán de gran utilidad.

Giehlow fue un autor que examinó en profundidad el concepto de lo alegórico, pues este examen lo hizo desde un perspectiva histórica, permitiendo echar nuevas luces al estudio de la alegoría. Veía una evolución en la manera de considerar la alegoría en las diferentes etapas de la historia. Así, ésta se consideró de diferente manera en la Edad Media y en el Renacimiento. A Giehlow le llamó la atención la manera de considerar la alegoría en el Renacimiento, pues se consideraba ésta como una representación directa de la naturaleza divina creada por Dios: "La cosa

¹⁸ Scholem, George. *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken Books, 1946, citado en Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Ed: Visor. Madrid. 1995. Op,c. p.27.

¹⁹ Buck. Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Ed: Visor. Madrid. 1995. Op,c. p. 257.

representada era en realidad la cosa significada: ser (*Seindes*) era significar.²⁰ Gustaba al s. XVI el conocimiento de los jeroglíficos y de la iconología. "Siguiendo al artista y erudito Alberti, los humanistas empezaron a escribir con imágenes de cosas (rebus) en vez de con letras y así surgió a causa de los jeroglíficos enigmáticos la palabra "rebus", y las medallas, columnas, arcos triunfales y todos los demás concebibles objetos artísticos del Renacimiento se llenaron de tales inscripciones enigmáticas"²¹. Al siglo XVI le gustaban más las representaciones de iconología que la propia escritura, pues pensaban que a través de esta iconología se representaba de modo directo y correcto la naturaleza que era divina al ser creada por Dios. Más significativo es el comentario siguiente de Marsilio Ficino: "con los jeroglíficos, los sacerdotes egipcios habrían querido crear algo correspondiente al pensamiento divino, ya que la Divinidad ciertamente no posee la sabiduría de todas las cosas a la manera de una representación cambiante, sino en cierto modo como la forma simple y estable de la cosa misma. ¡Los jeroglíficos vendrían a ser, por tanto, una réplica de las ideas divinas!"²². Vemos aquí de nuevo la gran valoración de los jeroglíficos e iconos como vehículos fidedignos de expresión de la divinidad. La siguiente cita de Piero Valeriano también es significativa: "Hablar en jeroglíficos no es otra cosa que desvelar la naturaleza de las cosas divinas y humanas"²³. La naturaleza era divina en el Renacimiento y ésta se debía de interpretar. Los jeroglíficos, cualquier imagen, era representación directa de esta divinidad que residía en la naturaleza.

No ocurre lo mismo en el concepto de alegoría del Barroco donde una multiplicidad de significados se yuxtaponen en la alegoría. "Los lenguajes a base de imágenes llegaron a entremezclarse"²⁴. La alegoría ya no era esa representación fiel y exacta del orden natural; en el Barroco la alegoría se torna ambigua, no hay una correspondencia directa entre significante y significado sino que una imagen puede tener realmente varios significados, es más, una imagen en manos de los alegoristas barrocos podía alcanzar cualquier significado. "La misma cosa podía representar tanto una virtud como un vicio, y por consiguiente, en definitiva, todo"²⁵. Esta circunstancia es la que llevó a diversas antinomias en el orden de lo alegórico. "Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera. Esta posibilidad profiere contra el mundo profano un veredicto devastador, aunque justo: es caracterizado como un mundo en el que el detalle apenas cuenta"²⁶.

En la alegoría del Barroco aquel objeto que se torna alegórico pierde su significado inicial pero precisamente al perderlo ese objeto adquiere la capacidad de significar cualquier otra cosa distinta a aquella que significaba en primer lugar. El objeto se torna ambiguo (pues puede significar en diferentes momentos diferentes significados) y precisamente esa capacidad de ambigüedad, esa capacidad de poder significar no solamente una misma cosa sino varias (aunque nunca a la vez) hace que este objeto se eleve por encima de los demás. "Todos esos objetos utilizados para significar, precisamente por el hecho de referirse a algo distinto, cobran una fuerza que

²⁰ Ibid. Op.c. p. 193.

²¹ Giehlow, Karl *"Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch. Mit einem Nachwort von Arpd Weixlgärtner"*. Citado en Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Op.c. p. 161

²² Ibid. Op.c. p. 161.

²³ Piero Valeriano, op. cit, hoja 4 (de la paginación particular). Citado en Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990. Op.c. p. 163.

²⁴ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990. Op.c. p. 163.

²⁵ Giehlow, Karl. Citado en Ibid. Op.c. p. 163.

²⁶ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990. Op.c. p. 164.

los hace aparecer inconmensurables con las cosas profanas y los sitúa en un plano más elevado, pudiendo llegar a santificarlos. Según esto, el mundo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo cuando se lo considera alegóricamente"²⁷

Esta característica del objeto alegórico como objeto con la libertad de poder significar otra cosa diferente a la que significaba inicialmente es la que retoma Baudelaire. Éste criticará la sociedad capitalista de la modernidad diciendo que ha convertido a los objetos en alegorías al lanzarlos al mundo cruel del mercado. Los objetos en Baudelaire en cuanto devienen en mercancías se fetichizan y pierden su significado inicial en aras del significado-valor que quieren darles las leyes del mercado. El valor-significado del objeto dependerá del precio que cada uno le quiera fijar.

Sin embargo, sigamos con el análisis que hace de la alegoría W. Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*. Sabemos que el hecho de que la alegoría pudiera significar cualquier cosa suponía una ambigüedad y que el concepto de alegoría había ido cambiando a lo largo de numerosas épocas. A su vez, el hecho de que la naturaleza solamente pudiera identificarse con el mal llevó a numerosas antinomias de la alegoresis que solucionó el drama cristiano de la época.

Para ello debemos de aclarar primero cómo era considerada la naturaleza en el Barroco. Ésta era un tema importante dentro de esta época pero su concepción era muy diferente a la que se tenía en el Renacimiento. "Desde el siglo XIV hasta el siglo XVI lo que la teoría del arte entiende por "imitación de la naturaleza" es la imitación de la naturaleza modelada por Dios. En cambio, la naturaleza en la que se imprime la imagen del transcurso histórico es la naturaleza caída."²⁸ En el Renacimiento la naturaleza era considerada obra creada por Dios. En el Barroco la naturaleza que se representa es una naturaleza mortificada y decadente, naturaleza fragmentada cuyo conocimiento se realiza a través del detalle. "La naturaleza siguió siendo la gran maestra también para los escritores de este período. Sólo que no se les manifiesta en la yema y en la flor, sino en la excesiva madurez y en el decaer de sus criaturas. La naturaleza es sentida por ellos como una eterna caducidad".²⁹ Naturaleza como conjunto de fragmentos, de ruinas cuyo significado aparece disperso y casi se debe de adivinar. Naturaleza en donde no vale un conocimiento directo y continuo sino donde el conocimiento de un fragmento ilumina el conocimiento de todo lo demás. No es de extrañar que en semejante concepto de naturaleza opere la técnica de la alegoría. Alegoría como fragmento-ruina que de un golpe nos ayuda a comprender una totalidad, que de repente nos conecta un fragmento con otro y nos permite así comprender un todo un momento antes imposible de comprender. La alegoría se comporta de forma violenta, como un golpe que de repente nos hace reaccionar y nos imprime la comprensión de algo, nos ayuda a conocer la verdad. "Lo alegórico, irrumpiendo desde las profundidades del ser, intercepta a la intención en su camino descendente y le golpea el rostro".³⁰ La alegoría da la inspiración de un método filosófico mucho más vivo que el clásico método del discurso tradicional. Sin embargo, estas implicaciones filosóficas las debemos de desarrollar después. En *El origen del drama barroco alemán* habla de la naturaleza y de la alegoría. La idea de la alegoría como recurso que puede inspirar una filosofía diferente viene mucho después y en ningún modo Benjamin resucita la técnica de la alegoría en su filosofía sino que esta técnica le sirve de inspiración para su nuevo modo de hacer filosofía. De hecho, como ya hemos dicho, en su proyecto de los Pasajes revive técnicas alegóricas. Es

²⁷ Ibid. Op.c. p. 168.

²⁸ Ibid. Op.c. p. 173.

²⁹ Ibid. Op.c. p. 172-173.

³⁰ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus.Madrid. Op.c. 1990, p. 176.

interesante tener presente esta idea para comprender la importancia de la alegoría en Benjamin y por qué hace en esta obra un análisis tan minucioso de ésta.

La alegoría en el Barroco debemos entenderla como un concepto que entrecruza dos categorías específicas de naturaleza e historia: una categoría de naturaleza específica en tanto que efímera, fragmentada, decadente y cargada de culpa y un concepto específico de historia en tanto que historia de la transitoriedad y del dolor. Esta alegoría además lleva el signo de la ambigüedad y de la capacidad de significar cualquier cosa. Esta idea de alegoría produjo una serie de antinomias en su concepción que el Barroco trató de solucionar a través de la teología. A continuación vamos a examinar las soluciones que da la teología a estas antinomias en el Barroco y cómo y cuando surgió el concepto de alegoría.

1.2 La exégesis alegórica en el Cristianismo. Similitudes entre el Cristianismo de la Edad Media y el Cristianismo del Barroco. Antinomias de la alegoresis. Solución teológica a las antinomias de la alegoresis en el Barroco: la materia como culpa, el mal como autoengaño, la risa satánica en el mundo terrenal. Salto traicionero de la alegoría al mundo de la redención.

La exégesis alegórica se produce en el Cristianismo, en el Cristianismo de la Edad Media, de allí que sea bastante interesante estudiar esta exégesis alegórica con vista a una comprensión mejor de la alegoría. El estudio de esta exégesis alegórica además será importante para comprender también las problemáticas de la alegoría barroca, pues numerosas son las similitudes entre el Cristianismo de la E. Media y el Cristianismo del Barroco, y no debemos de olvidar que el Cristianismo en el Barroco jugó un papel muy importante en la concepción de la alegoría y en la solución de sus contradicciones.

Principalmente podemos hablar de tres similitudes entre el Cristianismo de la E. Media y el del Barroco: "la lucha contra los dioses paganos, el triunfo de la alegoría y la mortificación de la carne"³¹. En efecto, en la E. Media los dioses de la Antigüedad permanecieron en la simbología cristiana de la época, pero no ya como dioses divinos sino como dioses paganos, y como tales escenificaban los vicios y los pecados que llevaban al mortal que pecaba al Infierno. Los dioses de la Antigüedad perdían su inicial significado y pasaban a significar la parte más infernal del mundo cristiano. La similitudes entre este fenómeno en la E. Media y en el Barroco son muy grandes pues sólo así se puede explicar que "en el siglo XVII, Rist, Moscherosh, Zesen, Harsdörffer y Birken arremetan contra la ornamentación mitológica de la literatura con una vehemencia sólo comparable a la de los escritores latinos de los primeros tiempos del Cristianismo."³² Es significativa la apelación de Birken a los dioses paganos en tanto que "auténticos demonios". Estos autores del Barroco también despojaban a los dioses de la Antigüedad de su significado inicial y les hacían significar los vicios y pecados que nos llevan al Infierno. Los dioses se convertían en demonios, en meras fuerzas maléficas. Así como Giotto a finales del medievo representa al Amor como "demonio de la lascivia dotado de murciélago y garras"³³ y sobreviven "seres fabulosos como el fauno, el centauro, la sirena y la arpía en cuanto figuras alegóricas en el

³¹ Ibid. Op.c. p. 217.

³² Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990. Op.c. p. 217.

³³ Ibid. Op.c. p. 221.

círculo del infierno cristiano"³⁴ en el Barroco toda esta concepción de los dioses paganos vuelve a resucitar.

La alegoría surgió en un principio en el Cristianismo con el intento de exorcizar una parte de la Antigüedad que todavía pervivía en el mundo medieval. La única manera que encontraban de exorcizar esta parte que persistía del mundo antiguo era despojando a los dioses antiguos de su significado inicial y dotándoles de otro significado dentro de la escatología cristiana, es decir, haciendo de ello una alegoría. Sin embargo, si la alegoría en un principio quería exorcizar esa parte de la cultura antigua que aún permanecía viva, fue precisamente gracias a la alegoría que esta cultura pervivió. Como fase intensiva de la preparación de la alegoría debemos destacar a los poetas de la época de Nerón, Horacio y Ovidio y a la escuela alejandrina, que en sí no utilizaron la alegoría pero que en gran parte sí prepararon el terreno para que ésta comenzara a surgir. En estos poetas las imágenes de los dioses comenzaron a sufrir una abstracción. "En la medida en que la fe en los dioses de la época clásica perdió su fuerza, también sus imágenes (de acuerdo con la forma que la literatura y el arte les habían dado) se liberaron, volviéndose disponibles en cuanto cómodos instrumentos de representación poética".³⁵ Muchos de estos dioses estaban perdiendo su significado inicial y se utilizaban en la poesía como meros instrumentos de representación, como abstracciones que ya no tenían que ver con los dioses tal y como se les podía considerar antaño. Esta mera abstracción de los dioses en estos poetas no es en sí alegoría pero sí prepara en gran medida el terreno para que ésta arraigue. "En la obra de ellos, todo, cualquier acción, cualquier acontecimiento, se convierte en un juego de fuerzas divinas. No es de sorprender que estos poetas también concedan más espacio a los conceptos abstractos: a sus ojos los dioses con aspecto de persona no tienen un significado más profundo que esos mismos conceptos; ambos se han convertido por igual en formas muy dúctiles de representación de la imaginación poética"³⁶. Es importante distinguir bien entre la fase de preparación de la alegoría donde los poetas no utilizan técnicas alegóricas sino que hacen una mera abstracción de los dioses de la fase ya plenamente alegórica. Usener es un autor que precisamente en su obra "Los nombres de los dioses" nos marca bien esta distinción. "Debemos, por tanto, admitir el hecho de que la impresionable sensibilidad religiosa de la Antigüedad pudiera elevar fácilmente al rango de divinidades incluso conceptos abstractos. La razón por la que estas divinidades, casi sin excepción, siguieron arrastrando una existencia fantasmal y como exangüe es que también los dioses particulares tenían que palidecer ante los dioses personales, quienes disponían de la transparencia de la palabra".³⁷

La alegoría tenía precisamente la cualidad de fijarse en la caducidad de las cosas. "La alegoría arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran más de cerca en conflicto"³⁸. El hecho de que estas figuras de los dioses fueran ya caducos, estuvieran perdiendo su significado inicial, hizo que la alegoría se fijara en ellos haciéndolos permanecer aun cuando pasaran a significar otros valores de la escatología cristiana y no aquello que significaban en un principio. "La exégesis alegórica apuntaba en un principio en dos direcciones: estaba destinada a fijar en sentido cristiano la naturaleza verdadera (la demoníaca) de los antiguos dioses y servía también para la mortificación piadosa del cuerpo".³⁹ Y aquí está la diferencia

³⁴ Ibid. Op.c. p. 223.

³⁵ Usener, op.cit p.336. citado en Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990. Op.c. p.220.

³⁶ Ibid.. Op. cit. 336.

³⁷ Ibid. Op.cit. 368-369.p.221.

³⁸ Ibid. Op.c. p. 221.

³⁹ Ibid. Op.c. p. 219.

esencial entre la exégesis alegórica y la mera abstracción de los dioses en la Antigüedad. La alegoría no solamente surgió en el Cristianismo a causa de su cualidad de fijarse en la caducidad de las cosas, pues para eso ya hubiera sido alegoría la mera abstracción de los dioses en la Antigüedad donde permanecían éstos en tanto que caducos. Para que hubiera una exégesis alegórica era necesario además que la idea de la culpa, del mal, apareciera fijada en las cosas que se iban a alegorizar. No era solamente necesaria la idea de la caducidad para que surgiera la alegoría, era necesario además el concepto de culpa, que es tan bien comprendido en la simbología cristiana. "Resultó absolutamente decisivo para el desarrollo de esta modalidad de pensamiento (el alegórico) el hecho de que no sólo la caducidad, sino también la culpa tuviera que aperecer manifiestamente asentada en la esfera tanto de los ídolos como de los cuerpos"⁴⁰ La culpa debía de acompañar al sujeto de la observación alegórica y al objeto de la contemplación y "esta visión, fundada en la doctrina de la caída de la criatura, que arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda alegoresis occidental"⁴¹, de allí que la alegoría surgiera en el Cristianismo y no en la Antigüedad. La culpa es la que impide que el objeto alegórico alcance su verdadero sentido, pues en tanto que la materia está cargada de culpa, le es imposible mostrar su verdadero significado, puede significarlo todo, su conocimiento es arbitrario. La alegoría se confronta con una materia con culpa. "El origen de la visión alegórica se encuentra en la confrontación entre una *physis* abrumada de culpa y una *natura deorum* más pura, encarnada en el Panteón."⁴²

En la Edad Media, además, surgió la figura de Satán y se concentraron todos los pecados de la escatología cristiana en la figura de este único demonio, relacionando además la materia con el mal. "En la figura de Satán la E. Media estrechó con fuerza los lazos que unían lo material a lo demoníaco."⁴³ Este Satán demoníaco muestra la culpa y el mal que existen en la materia haciéndonos ver que con su dominio es imposible que un significante alegórico encuentre realizado su significado, de allí que los emblemas y la alegoría tengan semejante ambigüedad en el Barroco. "La risa satánica, la burlona risa del Infierno que pasa por encima del lenguaje, se conecta con ese exceso de significados de los objetos, signo del estado de caída de la naturaleza".⁴⁴ Sin embargo, si con Satán la naturaleza se presenta como cargada de culpa, fragmentada y arbitraria y los significados de las alegorías como múltiples, de repente todo esto se muestra como falso, toda esta vorágine del mal se detiene con la respuesta de la teología, al convertirse la risa del diablo en emblema de sí mismo, pasando a significar precisamente aquello que no es. La alegoría abandona la materia y da un salto hacia el espíritu, se torna de repente espiritual. Satán se ríe en el Infierno pero esta risa que se burla del alegorista barroco precisamente nos hace romper con la idea de un mundo material infernal. "Puede suceder que, burlándose de todo disfraz emblemático, la mueca del diablo, con toda su triunfante vivacidad y desnudez, se alza sin tapujos desde el seno de la tierra ante la mirada del alegorista (...). Precisamente gracias a la risa, y bajo un disfraz sumamente excéntrico, la materia se empapa de espíritu con exuberancia. Y tan espiritual se vuelve que llega a sobrepasar con mucho al lenguaje"⁴⁵. Precisamente esta risa burlona nos muestra que la materia y el mal no existen: son a su vez éstos

⁴⁰ Ibid. Op.c. p. 221.

⁴¹ Ibid. Op.c. p. 221.

⁴² Ibid. Op. c. p. 224.

⁴³ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid.1990. Op. c. p. 224.

⁴⁴ Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Ed: Visor. Madrid. 1995. Op.c. p. 195.

⁴⁵ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid. Ed: Taurus. 1990. Op.c. p. 224- 225.

alegoría precisamente de aquello que no son: alegoría del bien y del mundo de lo espiritual, alegoría de la eternidad y de la redención. "El puro y simple mal se revela como fenómeno subjetivo gracias a la forma alegórica que adopta" "El conocimiento del mal carece, por tanto, de su propio objeto. El mal no existe en el mundo. No comienza a surgir en el hombre más que con el afán de conocer o, más bien, de juzgar."⁴⁶ La visión alegórica da de repente un viraje, un salto traicionero hacia la redención. Esta es la solución teológica que da el Barroco a los problemas de la ambigüedad de la alegoresis.

Sin embargo, si el Barroco encontró de esta manera una solución a las antinomias de la alegoresis, la encontró a cambio de pagar un precio muy alto por ello. El hecho de pasar de la idea de un mundo material oscuro y vanidoso al milagro de la Resurrección es bastante traicionero: hace que la alegoría se convierta aquí en un mito, pues si la alegoría en un principio petrificaba la historia del dolor y de las vanidades del mundo toda esta significación se convierte en un mito al convertirse a su vez ésta en alegoría de un mundo eterno donde no existe el mal y sí la redención. El mal ya no es real en aras de la redención. El mal como inexistente. La alegoría pierde su significado deviniendo indiscerniblemente en mito.

Para W. Benjamin la posición de los alegoristas barrocos se volvía de esta manera pasiva en el terreno de la política. "Para permanecer fieles a Dios, los alegoristas alemanes abandonan tanto a la naturaleza como a la política"⁴⁷. La solución teológica que los alegoristas del Barroco le dan a la alegoría hace que ésta se cargue de idealismo e impide una participación política activa en la historia, en tanto que su concepto de alegoría se aleja del mundo material.

Para W. Benjamin la alegoría podía ser un método filosófico para conocer la realidad de un mundo material, de hecho, en su proyecto de los Pasajes practica la alegoría contra el mito, pero tal y como la consideraron los alegoristas del Barroco era imposible que este recurso no ya estético sino filosófico pudiera realizar esta función, pues en el Barroco la alegoría se funde con el mundo de las ideas. Para W. Benjamin es la alegoría un recurso importante y considera que lo que la diferencia esencialmente del símbolo es su temporalidad, coincide en que fija la naturaleza caduca, que se detiene en la naturaleza petrificada pero la síntesis de la alegoría que tiene el Barroco es errónea y la estropea, haciéndole perder su significado y función real. La alegoría no puede ser jamás un mito sino imagen dialéctica que con su violencia nos hace ver y conocer la realidad de una naturaleza material fragmentada. Por ello, la alegoría en el Barroco para W. Benjamin fracasa. Pero no su naturaleza esencial de momento, sino la transformación que sufre ella en tanto que mito fruto de la influencia de la teología en el Barroco.

Por tanto, vemos que Benjamin no desprecia la alegoría en un principio sino el uso que se le acaba dando en la época barroca. Es consciente de sus límites, de su "tendencia regresiva".⁴⁸ Para entender mejor el concepto de alegoría en Benjamin deberemos de fijarnos en la alegoría tal y como es tratada en Baudelaire, pues él hizo resurgir en el s. XIX este recurso estético que tenía mayor usanza en el Barroco y que prácticamente no se utilizaba (por no decir nada) en la modernidad. A Benjamin le llamó mucho la atención precisamente esto, por eso vamos a adentrarnos ahora en el concepto de alegoría en Baudelaire.

⁴⁶ Ibid. Op.c. p.230.

⁴⁷ Buck- Morss. *Dialéctica de la mirada*. Ed: Visor. Madrid. 1995. Op,c. p. 197.

⁴⁸ Ibid. Op.c. p. 226.

2. La alegoría en Baudelaire.

2.1. *Las flores del mal. Explicación de por qué Baudelaire retoma el recurso de la alegoría cuando hacía tiempo que se había dejado atrás. Crítica a la sociedad mercantil. Figura de la lesbiana y la prostituta. Baudelaire obligado a la propia prostitución de sus poemas en la nueva sociedad de producción masiva. La alegoría vista desde fuera y desde dentro. El souvenir y la "experiencia vivida". Fantasmagoría del progreso. El eterno retorno. La muerte como única novedad radical. Blanqui. El dolor cósmico. El deseo de interrumpir en el curso del mundo. La rabia y el puñetazo en la alegoría de Baudelaire. Resignación y desesperación final. La alegoría de Baudelaire aferrándose a las ruinas.*

Baudelaire publicó en París en 1857 una de sus obras más polémicas: "Las flores del mal". Esta obra consistía en una serie de poemas en los cuales hacía una crítica de los vicios de la sociedad y del ser humano reviviendo técnicas alegóricas, algo muy extraño para la estética de la época. Esta obra fue muy polémica y el hecho de retomar una técnica estética como la alegoría anclada en otros siglos anteriores hizo que a Baudelaire se le relacionara con autores como Dante.

A W. Benjamin le interesaron profundamente los poemas de Baudelaire por su utilización de la técnica alegórica y por su crítica fuerte a la modernidad. En un principio no comprendía muy bien por qué había recurrido a esta utilización. "¿Cómo es posible que una actitud que, al menos en apariencia está tan fuera de época como la de los alegoristas, ocupe un orgulloso lugar en (*Les fleurs du mal*), la obra poética del siglo?".⁴⁹ Para Benjamin en el Barroco la alegoría se había utilizado porque se percibía la sociedad como rota y con una guerra prolongada "en la que el sufrimiento humano y la ruina material eran materia y forma de la experiencia histórica."⁵⁰ En este sentido podía ser que Baudelaire hubiera hecho resurgir la técnica de la alegoría "como una respuesta a la horrenda destructividad de la Primera Guerra Mundial."⁵¹ Pero los poemas de Baudelaire no cantaban precisamente a la destrucción y a la miseria de una guerra. "La experiencia histórica que dio lugar a *Les fleurs du mal* no resultaba comparable.⁵² El escenario de la historia de los poemas de Baudelaire era París a mediados del siglo XIX y la experiencia histórica de ese momento no era precisamente la de una miseria y una decadencia propias de la Primera Guerra Mundial. "París, tiempo y lugar en el que los poemas de Baudelaire habían sido escritos, estaba en el punto más alto de un desarrollo material sin precedentes."⁵³ ¿Qué movía entonces a Baudelaire a resucitar la técnica de la alegoría? Pues precisamente el hecho de ver en todo el lujo y la prosperidad de esta gran ciudad una de las mayores fantasmagorías de la modernidad. Ésto era para él además fuente de melancolía, fuente de una melancolía tal y como era la melancolía que sentían los alegoristas barrocos al contemplar la historia como la historia del dolor y de lo caduco sin redención. "Precisamente el esplendor de la fantasmagoría urbana recién construida, con su promesa de cambio-progreso despertaba en él la respuesta alegórica más típicamente melancólica".⁵⁴

⁴⁹ Ibid. Op.c. p. 200.

⁵⁰ Ibid. Op.c. p. 201.

⁵¹ Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid. Ed: Visor. 1995. Op.c. p. 201.

⁵² Ibid. Op.c. p. 201.

⁵³ Ibid. Op.c. p. 201.

⁵⁴ Ibid. Op.c. p. 201.

Para Baudelaire es importante la utilización del recurso de la alegoría porque ve los objetos del siglo XIX alegóricos. Decíamos que la alegoría en el Barroco se caracterizaba por tener la capacidad de significar cualquier cosa, pues podía perder su significado inicial y precisamente por eso era capaz de significar otras cosas. Pues bien, si la alegoría era en el Barroco capaz de hacer esto, Baudelaire caracteriza a los objetos del s.XIX como alegóricos. ¿Por qué?. Walter Benjamin dio una respuesta a esta pregunta un tanto intrépida: en tanto que los objetos se convierten en mercancías dentro de la sociedad capitalista de la modernidad pierden su inicial significado y pasan a tener la capacidad de significar cualquier cosa: lo que las leyes del mercado se propongan que ese objeto debe de significar. En cuanto el objeto deviene en mercancía ese objeto deviene en alegoría, pues su significado pasa a ser el que le pongan las leyes del mercado, deviene en alegoría porque pasa a tener un precio fijado y su significado a partir de ahora es el precio que el comerciante le quiera dar, su significado es su precio, algo que constantemente puede variar. Un objeto es en función de lo que vale. "Las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca. Los emblemas vuelven bajo la forma de mercancías. Su precio es su significado abstracto y arbitrario."⁵⁵

Sin embargo, los objetos en tanto que mercancías no solamente pasaban a significar el precio que los comerciantes les querían dar. Si la alegoría en el Barroco precisamente se caracterizaba porque perdido su significado inicial el objeto alegórico podía significar cualquier cosa, entonces los objetos del s.XIX en tanto que devienen mercantiles pueden significar el precio arbitrario que se les da, pero también pueden significar muchas otras cosas. Los objetos en tanto que mercancías pueden perder su significado como "valores de uso producidos por el trabajo humano"⁵⁶ y pasar a tener otro significado. Esto de hecho ocurría con los objetos mercantiles del s. XIX que se cargaban "de intenciones de deseo y ansiedad"⁵⁷ por parte de los sujetos que los compraban en el mercado. El comprador cargaba al objeto que iba a comprar de deseos e ilusiones. El comprador fijaba sus deseos e ilusiones en el objeto a comprar, significando a partir de entonces el objeto un sueño, una ilusión que el comprador satisfacía y obtenía con la compra del objeto en cuestión. Los objetos mercantiles no ya como significantes en función del precio que se les da sino como sueños e ilusiones de una subjetividad colectiva que va a comprar. "Avec les nouveaux procédés de fabrication qui conduisent à des imitations, l'illusion se dépose comme un précipité dans la marchandise".⁵⁸ Sin embargo, toda esta fantasía es falsa, es una fantasmagoría y Baudelaire se encarga de mostrar a "los sueños privados tan vacíos como las mercancías"⁵⁹ en sus poemas. El objeto como mercancía o como sueño e ilusión de una colectividad subjetiva es falso, ha perdido su significado inicial para tomar uno de estos significados arbitrarios y por eso ha devenido en alegoría. Baudelaire trata de demostrar que ambos significados que se le atribuyen al objeto son falsos, son vacíos y pueden ser substituidos por otros porque el objeto es ya alegoría y puede tener cualquier otro significado una vez que se le ha despojado ya de su significado inicial. "La poesía de Baudelaire desgarrar las pretensiones armonizadoras de la fantasmagoría mítica que en aquellos momentos cristalizaban en torno a las mercancías".⁶⁰ Los objetos no pueden ser nunca ilusiones que se satisfacen al comprar, no pueden erigirse en mitos. La alegoría de Baudelaire es desgarradora, es

⁵⁵ Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid. Ed: Visor. 1995. Op,c, p. 202.

⁵⁶ Ibid. Op,c. p. 204.

⁵⁷ Ibid. Op,c. p. 205.

⁵⁸ W. Benjamin. *Zentralpark* Révue d'Esthétique. 1981. Op,c, p. 17.

⁵⁹ Susan Buck- Morss. *Dialéctica de la mirada*. Madrid. Ed: Visor.1995. Op.c. p. 205.

⁶⁰ Ibid. Op.c. p. 205.

violenta. Hay ira en los poemas de Baudelaire, necesaria para hacer despertar a las personas de la fantasmagoría de la modernidad.

Baudelaire critica en esta línea la humanización de la mercancía que los comerciantes intentaban instaurar a través de la publicidad. "La imagen publicitaria intenta "humanizar" los productos para negar su carácter de mercancías, los consumidores continúan este intento cuando buscan cajas y envolturas para proporcionarles sentimentalmente un hogar"⁶¹. Para intentar esconder que los objetos son realmente objetos y no ilusiones y deseos de una colectividad los comerciantes intentan hacer que estos objetos parezcan humanos, para así ser más accesibles a esta colectividad. Baudelaire precisamente intentará mostrar lo contrario, intentará mostrar no la humanización de la mercancía sino "la mercancía misma en forma humana"⁶², y donde mejor se expresa esto es en la figura de la prostituta, tan cantada en los poemas de Baudelaire." La prostitución es en realidad un verdadero emblema del capitalismo, un jeroglífico de la verdadera naturaleza de la realidad social en el mismo sentido en que los jeroglíficos eran considerados por el Renacimiento, y también en el sentido marxiano"⁶³. Para Baudelaire la mujer misma a través de la prostitución se convertía ella misma en un artículo de masas, en un producto más del mercado, en un fetiche, en un objeto. "La femme même est devenue, avec la prostitution des grandes villes, un article de masse."⁶⁴ Pero Baudelaire no solamente canta a la prostituta en tanto que en la prostitución se muestra el emblema del capitalismo haciendo a lo humano mercancía. En la prostitución Baudelaire vive su propia experiencia interna porque él mismo se considera en tanto que poeta prostituido por la modernidad. "La prostituta no es sólo el objeto de su expresión lírica, es el modelo de su propia actividad. La prostitución del poeta, creía Baudelaire, era una necesidad inevitable".⁶⁵ En la sociedad de la modernidad el poeta debía de prostituir sus poemas para sobrevivir. El poeta sobrevivía en función de la venta de sus poemas. "Baudelaire prit le premier conscience, et de la façon la plus riche en conséquences, de ce que la bourgeoisie était sur le point de retirer sa mission au poète. Quelle mission sociale pouvait la remplacer?. Aucune classe sociale ne pouvait répondre; il fallait être le premier à la tirer du marché et de ses crises"⁶⁶. El poeta debía entrar él también en el mercado de producción masiva y el nuevo estilo de vida del poeta en esta sociedad era muy diferente al estilo de vida del poeta en épocas anteriores. El nuevo estilo de vida del poeta para Baudelaire era semejante al de la figura de la prostituta. Baudelaire quería reivindicar la importancia del poeta, su dignidad, de allí su crítica bufa a la modernidad. "Baudelaire était obligé de revendiquer la dignité du poète dans une société qui n'avait plus aucune sorte de dignité à accorder. D'où la bouffonnerie de son attitude."⁶⁷

Es una constante de Baudelaire el cantar en su poemas a la figura de la mujer." La femme chez Baudelaire: le butin le plus précieux dans le "Triomphe de l'allégorie"⁶⁸. Dentro de los diversos tipos de mujer que hay uno de las figuras que ensalza bastante aparte de la de prostituta es el de la lesbiana. "La figure de la lesbienne fait partie, au sens strict, des archétypes héroïques de Baudelaire."⁶⁹ ¿Por qué? Esto se debe a que en una sociedad capitalista donde la mujer es incorporada al

⁶¹ Ibid. Op.c. p. 207.

⁶² Ibid. Op.c. p. 207.

⁶³ Ibid. Op. c. p. 208.

⁶⁴ W. Benjamin. *Zentralpark*. Révue d'Esthétique. París. 1981. Op,c, p. 18.

⁶⁵ Susan Buck- Morss. *Dialéctica de la mirada*. Ed: Visor. Madrid. 1995. Op.c. p.208.

⁶⁶ Benjamin, Walter. *Zentralpark*. Révue d'esthetic. París. 1981. Op.c. p.15.

⁶⁷ Ibid. Op.c. p. 15.

⁶⁸ Ibid. Op,c, p.

⁶⁹ Ibid. Op.c. p.

proceso de producción de la mercancía sin escrúpulos (la figura de la prostituta es la que mejor representa esto, como ya hemos dicho antes) la figura de la lesbiana viene a representar una crítica hacia la evolución técnica de la modernidad. "Le XIX siècle commence à faire entrer sans ménagement la femme dans le processus de production des marchandises (...) L'archétype de la lesbienne représente la prostitution de la modernité contre l'évolution technique"⁷⁰

Baudelaire además simpatiza con el alma de la mercancía. La naturaleza de la modernidad vuelve a tener la característica de decadente que tenía en el Barroco, se carga de culpa. "Un Infierno se encoleriza en el alma de la mercancía. Es precisamente la visión barroca del Infierno la que retorna: una naturaleza culpable y abandonada que ya no puede encontrar su significado realizado en ella misma se hunde en un abismo de significado transitorio y arbitrario, perseguida por la intención alegórica que, en su deseo de conocimiento, va cayendo de emblema en emblema hasta las profundidades sin fondo. Es el dominio en el que el mal supremo domina".⁷¹ Con este carácter de depravación de lo material simpatiza Baudelaire, pues Baudelaire como ya hemos dicho se identifica con el alma de la mercancía, de allí que asuma toda culpa, todo pecado, toda depravación como propia. "Cuando Baudelaire muestra la depravación y el vicio, siempre se incluye. No conoce el gesto del satirista."⁷² Sin embargo, si Baudelaire asume toda depravación como culpa, esta depravación no es debida a la naturaleza en cuanto tal sino a las cualidades que asume ésta bajo la forma de la mercancía.

Baudelaire experimenta además el objeto alegórico desde dentro. Para él todas sus propias experiencias se convierten en mercancías. El hecho de que todas sus experiencias devengan en mercancías en él muestra un vacío interior en su vida grande, una autoalienación "eufemísticamente llamada *la experiencia vivida*. (Erlebnis).⁷³ A esta experiencia de la vida vacía y marchita Baudelaire le añade su complemento: el souvenir. El sujeto alienado, cuyas experiencias han sido vividas como mercancías, al recordarlas lo hace formulando un inventario, como si fueran un conjunto de objetos que ya no nos pertenecen y no sabemos cómo ordenar, souvenirs que no sabemos dónde colocar. Esto se vuelve explícito en el poema "Spleen II":

*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
de vers, de billets doux, de procès, de romances ...
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Chaque mins plus de morts que la fosse commune.
Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où, comme des remords, se trînent de longs vers
Qui s'acharnent foujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, Où gît tout un fouillis de modes
surannées, (...)*⁷⁴

Pero Baudelaire no solamente habla de su propio vacío interior, en sus obras también es capaz de ver muchos elementos propios de la fantasmagoría de la modernidad. Así como ve en la figura de la prostituta lo humano elevado a la categoría

⁷⁰ Ibid. Op.c. p.16

⁷¹ Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Ed: Visor. Madrid. Op,c, p. 210.

⁷² Benjamin, Walter. *Zentralpark*. Révue d'Esthetique. París. 1981, citado en: Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid. Ed: Visor. 1995. Op,c. p. 211.

⁷³ Ibid. Op,c. p. 212.

⁷⁴ Baudelaire. *Les fleurs du mal*.

de mercancía, en la moda y en el mercado ve una novedad que continuamente se está repitiendo. "Les étoiles représentent chez Baudelaire l'attrape de la marchandise: c'est l'éternel retour du même en grandes quantités."⁷⁵ En ese discurso de la modernidad del progreso y del crecimiento, en esas modas que siempre lanzan algo nuevo Baudelaire no ve más que otra de las muchas fantasmagorías de la modernidad: la de lo nuevo como siempre lo mismo, la de la eterna repetición: "el shock de lo nuevo y su incesante repetición"⁷⁶. Esta fantasmagoría la expresa muy bien en su poema "Los siete ancianos", donde Baudelaire, en uno de sus paseos como "flaneur", ve siete veces repetida la cara vieja y vulgar de un anciano. Ésto no es más que la muestra de esa fantasmagoría de la modernidad que presenta todo como novedad cuando en el fondo en la vida no hay más que una eterna repetición de un "siempre lo mismo". El anciano se le aparece siete veces repetido a Baudelaire porque en la modernidad pese a presentarnos las modas todo como novedad lo que hay de fondo es una continua repetición de todas las cosas, repetición de las mismas caras, los mismos gestos cuando el flaneur pasea por la sociedad. El afán de destacar, al afán de progreso y el afán de novedad no es algo nuevo, es la cara de una humanidad que apesta de vieja y repetitiva y donde estos afanes de novedad y progreso solamente delatan esta cara de repetición y antigüedad de una humanidad que otra vez pretende ser nueva. Baudelaire en este sentido es muy cruel y radical. "Il n'y a, pour les hommes tels qu'ils sont aujourd'hui, qu'une nouveauté radicale - et c'est toujours la même: la mort."⁷⁷ En este punto es interesante establecer conexiones entre el pensamiento del eterno retorno de Baudelaire y de Blanqui y a su vez con la idea del eterno retorno en Nietzsche.

Auguste Blanqui fue un veterano de las tres revoluciones del siglo que cuando estaba encarcelado en el Fort du Tureau durante la Comuna de París escribió un libro, "*L'Eternité par les Astres*", en el cual habla de la idea del eterno retorno y critica la idea del progreso. A Benjamin le sorprendió mucho este autor por su fuerte crítica a la modernidad. Blanqui era capaz de ver "a través de la fantasmagoría del progreso"⁷⁸. La modernidad se le presentaba como un Infierno imposible de soportar. Las enseñanzas de Blanqui son importantes en tanto que critica la modernidad como una fantasmagoría donde todo intento por innovar o mostrar progreso es algo nada nuevo, algo viejo: una constante que se ha repetido y se repetirá siempre a lo largo de la historia. "Lo nuevo es siempre viejo, y lo viejo continuamente nuevo (...). El número de nuestros dobles es infinito en el tiempo y en el espacio (...). Estos dobles son carne y hueso, en realidad, pantalón y saco, crinolina y chignon. No son fantasmas. Son el presente eternizado. Sin embargo, he aquí una gran grieta: no existe progreso alguno."⁷⁹ No obstante, si Blanqui sabe leer la fantasmagoría del progreso en la modernidad, éste "no llega a captar sus fuentes"⁸⁰ que es la de la "progresión acelerada de las crisis económicas"⁸¹ Al igual que en Nietzsche, no encontramos los determinantes históricos que les llevan a la idea del eterno retorno. "La atracción del eterno retorno los atrapa en un círculo mágico"⁸²

Para Benjamin esta concepción del eterno retorno está relacionada en los tres autores y la posición política que sus ideas acerca de la historia implican para W.

⁷⁵ Benjamin, Walter. *Zentralpark*. Révue d'Esthétique. París. 1981. p.13.

⁷⁶ Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Ed: Visor. Madrid. 1995. Op,c. p.217.

⁷⁷ Benjamin, Walter. *Zentralpark*. París. Révue d'Esthétique. 1981. Op,c,. p. 16.

⁷⁸ Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid. Ed: Visor.1995. Op,c, p.125

⁷⁹ V. Blanqui, Auguste. *L'Eternité par les astres*. París. 1872, citado en : Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid. Ed: Visor. 1995. Op,c, p. 124

⁸⁰ Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid. Ed: Visor. 1995. Op,c. p.125.

⁸¹ Ibid. Op,c, p.125.

⁸² Ibid. Op,c. p. 126.

Benjamin es errónea: en Blanqui su respuesta política es el putschismo y la desesperación cosmológica, en Nietzsche el nihilismo y el dictum y en Baudelaire una lucha fuerte contra todo que acaba en una final resignación. Aparte, hay una gran diferencia entre Nietzsche y Baudelaire y es que este último no es pesimista. "Baudelaire n'est pas pessimiste (...) C'est par là que son héroïsme se distingue le plus clairement de celui de Nietzsche."⁸³ Baudelaire en sus poemas canta un dolor muy profundo, pero este dolor en él es una barrera contra el pesimismo aunque finalmente toda su crítica a la modernidad y cólera y rabia acaba en resignación. "La posición última de Baudelaire es aquella en la que la cólera se vuelve resignación".⁸⁴

Sin embargo, fue una constante en la posición de Baudelaire la de luchar contra viento y marea contra el orden establecido. En este sentido la alegoría de Baudelaire fue más activa que la del Barroco que se tornaba espiritual y daba un salto traicionero hacia la redención. La alegoría en Baudelaire lleva impresa la marca de la violencia y de la rabia que hace que reaccionemos ante el mundo de nuestro alrededor. Baudelaire a través de la alegoría quiso interrumpir en el curso del mundo. "Interrompre le cours de monde- c'était le désir le plus profond de Baudelaire"⁸⁵. Baudelaire quería con la rabia de su alegoría golpear, dar un puñetazo en lo más profundo del corazón de la modernidad. La alegoría de Baudelaire es violenta. "C'est de ce désir (el deseo de interrumpir en el mundo) que naissent sa violence, son impatience et sa colère; c'est de lui également que surgirent les tentatives toujours renouvelées pour frapper le monde au coeur, ou pour l'endormir par son chant".⁸⁶ Esta alegoría es además vivida por el propio autor no sólo desde fuera sino también desde dentro.

Volviendo a la idea de Baudelaire de querer interrumpir el curso del mundo, hemos de decir que si bien rompió con la pasividad de la melancolía de los alegoristas barrocos no llegó a la transformación o incursión real en el curso de la historia, de allí su final resignación. "Si Baudelaire tuvo éxito en este empeño, y si en su rechazo de la solución cristiana de la resurrección espiritual fue más fiel a la nueva naturaleza de lo que los alegoristas barrocos lo habían sido respecto de la vieja, de todos modos no tuvo más recursos que aferrarse a las ruinas."⁸⁷ Baudelaire se entregó finalmente a la resignación. "L'allégorie s'attache aux ruines. Elle offre l'image de l'afitation fegée. L'impulsion destructive de Baudelaire n'est jamais intéressée par l'abolition de ce qui lui échoit."⁸⁸

Para W. Benjamin Baudelaire fue un héroe: un héroe que no sólo criticaba con su alegoría ácidamente la fantasmagoría de la modernidad. Baudelaire en sus poemas expresaba además un dolor tan viejo como el mundo, un *taedium vitae* muy profundo. "Baudelaire savait que sa douleur, le spleen, le *taedium vitae*, est vieille comme le monde"⁸⁹ Un dolor terrorífico, escalofriante. "Le frisson cosmique chez Victor Hugo n'a jamais ce caractère de terreur nue qui appartient au spleen quand il s'empare de Baudelaire".⁹⁰ Baudelaire sufría enormemente aunque su dolor siempre era un intento de lucha contra el pesimismo. "Le spleen comme barrage contre le pessimisme."⁹¹

⁸³ Benjamin, Walter. *Zentralpark* París. Révue d'Esthétique. Op,c. p. 11.

⁸⁴ Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid. Ed: Visor. 1995. Op,c, p.221.

⁸⁵ Benjamin, Walter. *Zentralpark*. Révue d'Esthétique. París. 1981.Op,c, p.16

⁸⁶ Ibid. Op.c.. p.16.

⁸⁷ Ibid. Op,c. p. 222.

⁸⁸ Benjamin, Walter. *Zentralpark*. Révue d'Esthétique. París. 1981. Op,c. p.15.

⁸⁹ Ibid. Op. c. p.12.

⁹⁰ Ibid. Op.c. p.12.

⁹¹ Ibid.. Op.c. p.12.

3. Conclusión

3.1 Insuficiencias de la alegoría en el marco del drama barroco alemán y en Baudelaire. Su técnica regresiva. Filosofía del fragmento que necesita de un recurso que se inspire en la alegoría. W. Benjamin y el proyecto de los Pasajes.

W. Benjamin vio importantes tanto la técnica alegórica del Barroco como la de Baudelaire, pero fue muy consciente de que ambas tendencias no aportaban lo suficiente para un cambio en la sociedad y el curso de la historia. La alegoría barroca llevaba a una pasividad en la política y en Baudelaire a una resignación que lo abstenía también de una participación política. La manera de utilizar la alegoría había sido errónea. El propio W. Benjamin en su proyecto de los Pasajes revivió técnicas alegóricas, pero "era consciente de su técnica regresiva"⁹². Si la alegoría pretendía erigirse en técnica para hacer filosofía debía de huir de los errores en los que la alegoría había caído en el Barroco y con Baudelaire. Tarea nada fácil. ¿Cuál es entonces la solución?.

Benjamin la encontró en el Proyecto de los Pasajes. En este proyecto iba a revivir técnicas alegóricas pero el resultado final de revivir esto no sería la utilización de la alegoría sino la utilización de la imagen dialéctica. Ésta tendría similitudes con la alegoría pero no incurriría en los errores en los que cayó la alegoría en el Barroco y en la modernidad con Baudelaire. Con la utilización de esta técnica W. Benjamin quería instaurar un nuevo método de hacer filosofía que haría despertar a la modernidad de la gran fantasmagoría en la que se encuentra sumergida. Frente al método de exposición tradicional de la filosofía W. Benjamin proponía una filosofía que a través de imágenes dialécticas nos permitiría comprender la realidad (es decir, la realidad de la fantasmagoría) y despertar del sueño mítico en el que encontraba sumido el inconsciente colectivo de la modernidad para así ser capaces de crear una sociedad igualitaria, una sociedad socialista. Había que hacer despertar a la modernidad. La alegoría en Baudelaire fue un intento fallido. La imagen dialéctica de W. Benjamin se proponía conseguirlo de verdad. ¿Y lo consiguió? La verdad es que el Proyecto de los Pasajes nunca lo llegó a acabar, de hecho hoy en día no se sabe si incluso fue escrito, pero lo que sí que no podemos negar es que su método de filosofía es altamente original y significativo, pues es una filosofía que no se pierde en discursos teóricos que desconectan del mundo real sino que ataca a este mundo desde su propia raíz, hace filosofía desde los objetos mismos, como si éstos hablaran. W. Benjamin con su filosofía fue capaz de hacer pensar a partir de los boulevares y los magazines, a partir de la propia materia, de los residuos de la modernidad y ¿no es acaso esto lo que de la filosofía se debe esperar?.

⁹² Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid. Ed: Visor. 1995. Op,c. p. 226.

Bibliografía.

- Benjamin, Walter: *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990.
- Benjamin, Walter. *Zentralpark*. *Révue d'Esthétique*. París. 1981.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Ed: Visor. Madrid. 1995.