

Como la naturaleza, la historia es sujeción alegórica a la muerte. El carácter inacabado, roto, de la naturaleza, encuentra su *escritura* en la estructura apasionante de la alegoría, en los fragmentos y las ruinas.

Peter Bürger ha señalado que el concepto de alegoría benjaminiano se relaciona con más propiedad que con la literatura barroca, con la obra de *vanguardia*: «Se puede entender sin violencia el concepto de alegoría de Benjamin como una teoría del arte de vanguardia (inorgánico)»⁴⁴. La alegoría aísla y propone inmediatamente una travesía del sentido; vuelve a encontrar un cuerpo para lo que yace *desanimado*; es representación de la *decadencia* y de la melancolía, es decir, la obra de arte queda *detenida*, en suspenso, arrojada a un destino que se reconoce desgraciado. «Lo que Benjamin llama melancolía es una fijación en lo singular, destinada al fracaso porque no responde a ningún concepto general de la formación de la realidad. La devoción por cada singularidad es desesperada, porque implica la consciencia de que la realidad *se escapa* como algo que está en continua formación»⁴⁵.

La ciudad vanguardista está permanentemente inacabada. El París soñado por Benjamin es la ciudad de los surrealistas⁴⁶, ese mundo en el que hay salones en el fondo del mar: auténtica anatomía de un *eros metropolitano*. El testimonio de lo que *se escapa* encuentra su imagen en una puerta giratoria en la que todos se afanan por superar su desorientación.

Cuando Benjamin encuentra la clave surrealista en la *organización del pesimismo* está dando otra versión de la reactivación nihilista de la técnica. La transformación sólo puede surgir como una *desconfianza* que descubre en el ámbito de la acción política el de las *imágenes* de pura cepa⁴⁷.

El ámbito en el que puede producirse esa radical crisis de la representación se asocia con el chiste, el insulto y el malentendido, respuestas que caminan *más allá de la melancolía*, «allí donde una acción sea ella misma la imagen, la establezca por sí misma, la arrebathe y la devore, donde la *cercanía se pierde de vista*, es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética en el cual no hay «apoyento noble»⁴⁸. Es éste el movimiento del aura: la aparición de una lejanía por cerca que se pueda estar, pero también del establecimiento de la distancia crítica, de la *interrupción* que tiene carácter político. La conclusión del ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se puede matizar ahora con la indicación de que, en esa destrucción dialéctica, hay siempre un *residuo* que es de tipo *corporal*.

Las imágenes que se alejan como si un torbellino las diseminara lo son del *deseo*. «Cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva, y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria,

⁴⁴ P. Bürger: Teoría de la vanguardia, Ed. Península, Barcelona, 1987, pág. 130.

⁴⁵ P. Bürger: op. cit., pág. 134.

⁴⁶ Owens sugiere la aplicación del problema de la alegoría al «barroco más surrealísticamente ornamental» (Owens, op. cit., pág. 35).

⁴⁷ Cfr. W. Benjamin: «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en Imaginación y sociedad, Ed. Taurus, Madrid, 1980, pág. 60.

⁴⁸ W. Benjamin: «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», pág. 61.

entonces y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige»⁴⁹.

El drama barroco problematiza lo artístico abrazando la decadencia, sabedor de que en los restos de un mundo en descomposición puede surgir el sentido, la obra de arte como un milagro. La vanguardia surrealista, como afirma cómicamente Benjamin, da su mímica a cambio del horario de un despertador que a cada minuto anuncia sesenta segundos⁵⁰. Lo cotidiano se convierte en *maravilloso*. Hay una armonía esencial entre el mundo y el deseo que los surrealistas concretan por medio del *azar*, que entienden como el hallazgo de una causalidad externa y una finalidad interna, forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre camino en el inconsciente humano, simulación de una técnica que, en realidad, es una *interferencia* que se hace manifiesta en el reconocimiento de la obra de arte como *montaje*⁵¹.

Donde mejor se manifiesta el *azar* es en la pasión amorosa, considerada por Benjamin Peret de un modo *sublime*: el doble movimiento de reconciliación con la naturaleza y de espiritualización al que tiende el amor surrealista, supone una fusión de lo carnal y de lo espiritual, que concluye en el acceso a lo sublime. En Breton se trata de descubrir el infinito en nuestras potencias, de actualizar directamente y según los *camino del deseo* una totalidad capaz de transformar el orden íntimo de la realidad con el cual se siente en cierta afinidad secreta.

La belleza surrealista es lo imaginario mismo; no hay en ella espectáculo contemplado y separado de la vida: el más acá de nuestros deseos inconscientes viene a turbar sin cesar los designios de nuestra razón y la esperanza en la reconciliación de lo subjetivo y lo objetivo compromete el destino del hombre entero. La *belleza convulsa* surrealista es un estado de gracia, condición de acceso a la suprarrealidad, llegada a ese punto supremo donde desaparecen todas las antinomias, al haberse vuelto realidad el deseo, es decir, lo irreal (o lo posible) real.

El amor surrealista tiene el carácter de un *encuentro*, producto de una *espera*: el encuentro amoroso es una respuesta esperada a la demanda permanente de aparición del objeto deseado. El encuentro surrealista, como la estética de la reproducción (el shock), *nos encuentra*: cifra del erotismo y de la *identidad siempre fortuita o convulsa*. «El encuentro abre el mundo, abre el ego y, en esta abertura, como todo lo que llega no llega (llega con el estatuto de la no llegada), todo esto es el revés imposible de vivir de lo que al derecho no se puede escribir»⁵².

Los surrealistas tratan de descubrir los momentos intersticiales, imprevisos, de nuestra concepción del tiempo; su descubrimiento de lo *sorprendente* que atraviesa lo banal exige un enriquecimiento de la experiencia

⁴⁹ W. Benjamin: «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», pág. 62.

⁵⁰ Estas son las décimas de segundo del cine a las que se refería Benjamin en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», págs. 47-48, convertidas en dinamita surrealista. «El cambio de función de la alegoría desde el barroco es considerable: la devaluación barroca del mundo en favor del más allá se convierte, en la vanguardia, en una afirmación francamente entusiasta del mismo mundo, aunque (...) tal afirmación es desgarrada, es una expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos» (P. Bürger: op. cit., pág. 135).

⁵¹ Cfr. G. L. Ullmer: «El objeto de la poscrítica», en La posmodernidad (Compilación de H. Foster), Ed. Kairós, Barcelona, 1985, págs. 126 a 130.

⁵² M. Blanchot: El diálogo inconcluso, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1970, pág. 634.

del hombre moderno. Se da una apertura a lo *inaudito*, pero los surrealistas no se contentan con una recepción pasiva, «buscan la provocación de lo excepcional, la fijación por determinados lugares (*lieux sacrés*) y su esfuerzo por una *mythologie moderne* muestran que lo que ellos pretenden, dominando el azar, es poder repetir lo *extraordinario*»⁵³.

Recordemos el poema de Andreas Tscherning que Benjamin cita en su capítulo sobre la melancolía en *El origen del drama barroco alemán*:

En ningún lugar hallo reposo
Me veo obligado a pelear conmigo misma
Estoy sentada
Me echo, me pongo de pie
y todo ello sucede en mis pensamientos⁵⁴.

Los saturnianos no pueden permanecer en un lugar, emprenden continuamente viajes y, sin embargo, persisten en su condición⁵⁵. El *depaysement* surrealista hereda el extravío de los pioneros de la modernidad. Un amigo de Baudelaire recordaba los tiempos de 1845: «“Usábamos poco las mesas de trabajo en las que cavilásemos o escribiésemos algo... Por mi parte”, prosigue aludiendo Prarond a Baudelaire, “le veía bien ante mí, cuando al vuelo, calle arriba, calle abajo, disponía sus versos; no le veía entonces sentarse ante un montón de papel”»⁵⁶. Baudelaire habita en viviendas *sin aura*, en cuartuchos alquilados, perseguido por los acreedores, o en el Hotel Pimodan en el que había barrido de la estancia *todas las huellas del trabajo*. La mesa del creador desaparece, se volatiliza en beneficio de la calle. La técnica artística se esconde avergonzada, el nuevo tono saluda a la belleza pasajera, sabedor de que lo *efímero* es nuestro destino⁵⁷.

Comenzar de nuevo es la consigna, se trata de celebrar un entierro, mirar sin pánico a la desolación. «¿No es el traje necesario a nuestra época que sufre y que lleva sobre sus hombros negros y flacos el símbolo de un *perpetuo duelo*? Advirtamos que el traje negro y la levita tienen no solamente su belleza política, que es la expresión de la igualdad, sino que tienen además su belleza poética, que es la expresión del alma pública; un inmenso desfile de sepultureros, sepultureros enamorados, sepultureros burgueses»⁵⁸.

El callejeo era una forma de curar el aburrimiento, de escapar en las luces oscilantes de los pasajes a la sombra de la melancolía. Y, sin embargo, tampoco esa botánica del asfalto garantiza una sangre renovada. «He aquí una frase de Cuy que nos transmite Baudelaire: “...quien se aburra en el seno de la multitud, es un imbécil, un imbécil y yo le desprecio”»⁵⁹.

Tal vez hemos logrado de una vez por todas el desamparo del *flâneur*, esa multiplicidad que se acogía en el dominio esencial en el que artista y multitud se confunden para siempre. *Captar rápido* era, para Balzac, el

⁵³ P. Bürger: op. cit., pág. 126.

⁵⁴ Cit. W. Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, pág. 130.

⁵⁵ Cfr. W. Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, pág. 141.

⁵⁶ Cit. por W. Benjamin en *Poesía y capitalismo*, pág. 88.

⁵⁷ Cfr. Ch. Baudelaire: *Las flores del mal*, Ed. Planeta, Barcelona, 1984, pág. 131. Miguel Cereceda ha analizado el carácter efímero de la belleza en el capítulo «Elogio del maquillaje» de su libro *El lenguaje y el deseo*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992.

⁵⁸ Cit. en W. Benjamin: *Poesía y capitalismo*, pág. 95.

⁵⁹ W. Benjamin: *Poesía y capitalismo*, pág. 51.

signo de maestría artística, ésa que los *flâneurs* encarnaban siguiendo *huellas* diseminadas en el laberinto de la ciudad⁶⁰. Y, sin embargo, los hombres *desaparecen* en la multitud, no hay *persecución* posible, los objetos carecen de ese valor sentimental añorado.

La sociedad del control y las *técnicas de identificación* persigue con sus redes a los excéntricos⁶¹, ahora deliberadamente *lentos*, nadando a contracorriente. El mismo Baudelaire cruzó la frontera, abandonó la pasión cartográfica del detective y se entregó, como un criminal, a la huida: «Huyendo de los acreedores, se afilió a cafés y a círculos de lectores. Se dio el caso de que habitaba a la vez dos domicilios, pero en los días en que la renta estaba pendiente pernoctaba con frecuencia en un tercero, con amigos. *Y así vagabundé por una ciudad que ya no era, desde hacía tiempo, la patria del "flâneur"*»⁶². En ese momento era posible contemplar el *fracaso*; al héroe sólo le queda una *separación* permanente; el destierro se hace inmenso, una paradójica ebriedad en el abandono⁶³. Es el melancólico espectáculo que aparece ante la escritura alegórica de Benjamin como el dominio de las palabras *emancipadas*; en el drama barroco el lenguaje se hace pedazos respondiendo al principio disociativo de la visión alegórica; en la modernidad heroica el deseo de ver colabora en la multiplicación de lo real. El silencio trágico, las muecas del payaso, la excentricidad, se transforman en la *palabra quebrada* que trata de escapar a una significación que sólo acarrea tristezas. *Falta* esa pasión que pueda retenernos contemplando lo que nos fatiga.

Fernando Castro Flórez

⁶⁰ Cfr. W. Benjamin: Poesía y capitalismo, pág. 56.

⁶¹ Cfr. sobre excentricidad y melancolía R. y M. Wittkower: Nacidos bajo el signo de Saturno, E. Cátedra, Madrid, 1988, págs. 72-99.

⁶² W. Benjamin: Poesía y capitalismo, pág. 63. *El viaje era una de las formas de curar la melancolía, pero también de precipitarla.*

⁶³ Cfr. W. Benjamin: Poesía y capitalismo, pág. 71. *La ambivalencia como motor del conflicto melancólico es el centro del análisis de Freud en «Duelo y melancolía», en Obras completas (Volumen 11: Ensayos LXXXVI-XCVI, Ed. Orbis, Barcelona, 1988, pág. 2100). Cfr. S. W. Jackson: Historia de la melancolía y la depresión, Ed. Turner, Madrid, 1989, págs. 295-298.*

Cuadernos Hispanoamericanos

505 - 507

-Julio-Septiembre 1992-

Homenaje a Jorge Luis Borges

Cien páginas de inéditos y recuperaciones de Borges

y ensayos de

Leonor Acevedo, Andrés Avellaneda, Daniel Arnoldo Liberman, Daniel Link, Josefina
Balderston, Giovanna Benassi, Manuel Ludmer, José Agustín Mahieu, Elvira
Benavides, Enrique Bernárdez, Rosemarie Dolores Maison, Blas Matamoro, Sonia
Bollinger, Rodolfo A. Borello, Loreto Mattalía, Carlos Meneses, Olga Orozco,
Busquets, Fernando Castro Flores, Juan Rosa Pellicer, Elsa Repetto, Marta Rodríguez,
Gustavo Cobo Borda, Leonor Fleming, Horacio Salas, Graciela Scheines,
Rafael Flores, Carlos García Gual, Osvaldo Svanascini, Santiago Sylvester,
Gerardo Mario Goloboff, Francisco Gutiérrez, Eduardo Tijeras, Consuelo Triviño, Enrique
Carbajo, Rafael Gutiérrez Girardot, Zuleta Álvarez y Héctor Yánover

Un volumen de 566 páginas

Tres mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96