



Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación / ISSN 2525-2089

Vol. 8 N° 1 (2023) / Sección Dossier / pp. 1-16 / CC BY-NC-SA 2.5 AR

Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Filosofía en la Escuela (CIIFE),

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

revistasaberesypracticas@ffyl.uncu.edu.ar / saberesypracticas.uncu.edu.ar

Recibido: 06/05/2023 Aceptado: 12/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.36.102>

La figura del cavilador [Grübler] y lo no-humano en Walter Benjamin. Una aproximación materialista a la actividad del pensamiento

The Figure of Brooder [Grübler] and the Non-Human in Walter Benjamin. A Materialist Approximation to the Activity of Thought

 **Anabella Di Pego**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Investigaciones en Filosofía, Departamento de Filosofía, La Plata, República Argentina.
anadipego@gmail.com

Resumen. En este trabajo nos proponemos indagar en la figura de cavilador [Grübler] que Benjamin utiliza para caracterizar a Baudelaire en "Parque Central" y en el convoluto J que le dedica al poeta en la *Obra de los pasajes*. Los estudios sobre la cavilación en el filósofo judeo-alemán se han centrado en su vínculo con el saber melancólico y la alegoría en el *Origen del drama barroco* alemán. En esta ocasión, procuramos mostrar los desplazamientos que se producen respecto del abordaje de la cavilación en Baudelaire a la vez que sostenemos que esta actividad debe ser esclarecida no sólo en relación con la alegoría sino también con la flânerie. Entendemos que en torno de la cavilación se despliega una concepción materialista del pensamiento, en la que se plasman motivos no-humanos y se lleva a cabo una articulación entre teoría y práctica, o entre pensamiento y acción, a través de la complementariedad entre la actitud del alegorista y del flâneur. Así, con la figura del cavilador, Benjamin disputa con la tradición filosófica no sólo la perspectiva dominante del pensamiento en términos de actividad humana contemplativa sino también sus potencialidades crítico-políticas para dar cuenta de los fenómenos concretos de su tiempo en un horizonte que rebasa los límites de lo humano.

Palabras clave. Baudelaire, alegoría, flâneur, multitud, masa.

Abstract. In this paper, we examine Benjamin's use of the figure of the brooder [Grübler] to characterize Baudelaire in "Central Park" and in the convolute J dedicated to the poet in the *Arcades Project*. While previous studies of the brooder in the German-Jewish philosopher's work have focused on melancholic knowledge and allegory in the *Origin of German Tragic Drama*, we seek to demonstrate the shifts that occur in Benjamin's approach to brooding in his analysis of Baudelaire. We argue that the activity of brooding should be understood not only in relation to allegory but also to flânerie. Our paper proposes a materialist conception of thought that unfolds around brooding, in which non-human motives are embodied and in which takes place an articulation between theory and practice, or between thought and action, through the complementarity

between the attitude of the allegorist and the flâneur. Therefore, with the figure of the brooder, Benjamin not only disputes the philosophical tradition dominant of thought as a contemplative human activity, but also its critical-political potential to account for the concrete phenomena of his time in a horizon that orates the limits of the human.

Keywords. Baudelaire, allegory, flâneur, multitude, mass.

Introducción

Adentrarse en la lectura benjaminiana de Baudelaire resulta un desafío puesto que ahí se despliegan problemáticas nodales de su pensamiento. En lo sucesivo, nos interesa atender a dos aspectos poco analizados, a saber, la caracterización de Baudelaire como cavilador [Grübler] y su vínculo con lo no-humano [Unmensch]. La actividad de cavilar abordada en *El origen del drama barroco alemán* ha sido analizada en su estrecho vínculo con la alegoría (Lindner, 2014, pp.17-82; Maura, 2013, pp. 108-127) y el saber melancólico (Santner, 2006, pp. 43-95; Galende, 2009, pp. 113-120). Por nuestra parte, se trata de reconstruir los desplazamientos de Benjamin desde este tratamiento vinculado al Barroco hasta el abordaje del cavilar y la alegoría en torno de Baudelaire destacando asimismo su conexión con la flânerie. Entendemos así que la figura del cavilador constituye una “composición ternaria dialéctica” (Missac, 1997, p. 129) junto con el alegorista y el flâneur, de manera que la cavilación se despliega en el campo de fuerzas en tensión entre ambos. Proponemos así que Benjamin lleva a cabo una “dialectización de la tríada” (Missac, 1997, p.121), en donde la actividad misma del pensamiento resulta reconsiderada a partir de una inmersión en los fenómenos concretos de su tiempo propia del flâneur y la actividad reflexiva destructiva del alegórico vinculada con motivos no humanos.

En el primer apartado, abordamos el fenómeno moderno de las grandes ciudades y del surgimiento de las masas analizando la actividad del flâneur. Frente a la visión de la filosofía y de la teoría social del carácter amenazante de las masas, nos proponemos delimitar diversas aproximaciones alternativas a través de miradas literarias. En este sentido, nos detenemos en el cuento “La ventana esquinera de mi primo” de Hoffmann, en “El hombre de la multitud” de Poe y en el poema “Pérdida de aureola” de Baudelaire. Entendemos que la figura del cavilador no sólo remite a la actitud del alegórico, como con frecuencia se señala, sino también a la del flâneur. La reconstrucción de las disrupciones del flâneur en torno del espacio y del tiempo en la ciudad, constituyen así junto con el proceder alegórico, una de las piezas clave de la tarea del cavilador.

En el apartado sucesivo, nos adentramos en tarea del cavilador [Grübler] para dilucidar la especificidad de la concepción materialista del pensamiento en Benjamin. El concepto de Grübler no ha recibido mayor atención por parte de los estudiosos, en principio debido a línea interpretativa consolidada a partir de Adorno respecto del “antisubjetivismo” de Benjamin que no ofrecía resquicios para pensar una subjetividad crítica, lo que se supuestamente se veía coronado en el hecho de que “la obra [de los pasajes] entera tenía que constar de citas” (1962, p. 158)¹. En el ámbito

¹ Aunque aquí no podemos adentrarnos en esta discusión sobre el carácter de la metodología del proyecto de los pasajes, nos parece necesario y esclarecedor remitir al posicionamiento de Agamben. Más allá de la discusión sobre su tesis de que el trabajo sobre Baudelaire pasó de ser un modelo en miniatura de la *Obra de los pasajes*, a volverse un proyecto para el estudio de la protohistoria del siglo XIX reemplazando a los pasajes (Agamben, 2016, p. 222); lo cierto es que la edición crítica de Agamben, Chitusi y Härle de los textos sobre Baudelaire (Benjamin, 2013b) con sus estudios, notas preparatorias y diferentes versiones, ofrece una caracterización más apropiada del método benjaminiano de trabajo. En palabras del propio Agamben: “This also allows us to situate in the proper perspective the ‘literary montage’ that Benjamin once identifies with the most proper method of his work (GS, 5.1: 574). It is not so much matter, as Adorno maintains, of ‘allowing meanings to appear solely by means of shocking montage of the materials’ and of writing a work ‘composed only of citations’ so much as rather –by means of making *dispositio* the centre of the compositional process– of allowing the forms of development and the internal bond contained in the philological materials to lead to the draft solely through their construction” (2016, p. 227).

hispanohablante, encontramos la dificultad adicional de que el término alemán *Grübler* ha sido traducido de formas disímiles, lo que ha impedido rastrear la persistencia de este concepto en la obra de Benjamin desde *El origen del drama barroco alemán* [1928] hasta sus últimos escritos sobre Baudelaire. Se lo ha traducido como contemplador, contemplativo o meditador en el *Libro de los pasajes* (Akal), como soñador en las *Obras* (Ábada) y como cavilador en *El París de Baudelaire* (Eterna Cadencia). Especialmente desafortunada resulta la traducción como soñador dado el motivo benjaminiano del despertar². La opción de cavilador, siguiendo la opción de Mariana Dimópulos, parece ser la más apropiada para dar cuenta del *Grübler* como un tipo específico de pensador. Sostenemos que conceptualización benjaminiana en torno del cavilador resulta nodal para una reconsideración materialista del pensamiento, que conecta íntimamente con motivos no-humanos y surge de la inmersión del *flâneur* en los fenómenos sociales concretos. El cavilador se presenta así desafiando la caracterización del pensamiento como actividad humana contemplativa, al proceder articulando las miradas del alegórico y del *flâneur* permitiendo la receptividad de motivos no-humanos.

Multitudes, masas y la experiencia del *flâneur*

Desde la primera sección de “Sobre algunos motivos en Baudelaire” [1939], Benjamin nos plantea las dificultades que encontró Baudelaire para llegar con su poesía a lectores que, bajo las modernas condiciones de vida, tienen poco interés y escasa capacidad de concentración y receptividad. La “experiencia” propia de los lectores “se ha modificado en su estructura” (Benjamin, 2008, p. 208), cuestión que procura analizar Benjamin pero sin proceder como hace la filosofía que, partiendo de la experiencia “verdadera”, busca contraponerla “a esa experiencia que se sedimenta en la existencia normalizada y desnaturalizada de las masas ya civilizadas” (2008, p. 208). Antes bien, en el ensayo sobre Baudelaire, Benjamin procura indagar las transformaciones que ha sufrido la experiencia con el surgimiento de las masas en lo que atañe a los lectores en tanto habitantes de las grandes urbes modernas. Para esta indagación, retoma su caracterización previa en torno de la experiencia como eminentemente colectiva y vinculada a la tradición, pero destacando ahora su asidero en la memoria (involuntaria) y no meramente en el recuerdo.

[...] en efecto, la experiencia es asunto de la tradición, tanto en la vida colectiva como en la privada. La experiencia se construye, en todo caso, menos con acontecimientos aislados, fijados definitivamente en el recuerdo, que con datos acumulados, con frecuencia no conscientes, que confluyen en la memoria. (Benjamin, 2008, p. 210. Traducción modificada)

La vida en las grandes ciudades se caracteriza por el movimiento y la aceleración del ritmo que los medios de transporte masivos posibilitan, por el bullicio que acompaña el ir y venir de la multitud por las calles, y por la proliferación de estímulos visuales y táctiles –el choque de los transeúntes, las miradas que se cruzan, los anuncios, el paso de los carros, trenes y tranvías–. En la ciudad impera la vivencia del shock que nos golpea a través de la sucesión ininterrumpida de estímulos. No es posible detenerse en estas vivencias, elaborarlas para volverlas significativas, puesto que correríamos el riesgo de sucumbir agobiados ante la corriente de estímulos. El mecanismo de defensa de nuestro organismo para subsistir consiste en neutralizar los estímulos, por eso Benjamin se refiere a los habitantes de las ciudades como “animales urbanos” que necesitan “anteojeras” que les restrinjan la visión y acoten los estímulos que reciben –como los caballos que tiran de carros en las calles.

² En este mismo sentido, Natalia Taccetta se refiere al *Grübler* en términos de “condición soñadora” (2019, p. 18).

En las grandes ciudades y en medio del ajetreo de las multitudes, se expande el “aislamiento insensible” (Benjamin, 2008, p. 222), es decir, el individuo se insensibiliza ante los estímulos, aislándose de su entorno y de sus pares como mecanismo de protección de la conciencia. En consecuencia, los individuos se mueven de manera refleja entre la multitud, con movimientos automatizados y gestos reiterados. Benjamin encuentra en la esgrima la imagen que puede mostrar la forma en que los individuos se defienden del shock en la vorágine de la multitud y en lucha cuerpo a cuerpo con los demás transeúntes. Incluso en los transportes públicos, los individuos cuando no luchan por un espacio, se encuentran cara a cara sin intercambiar palabras y se miran mutuamente sin verse.

“El poeta [Baudelaire] colocó por tanto la experiencia del *shock* en el corazón de su trabajo” (Benjamin, 2008, p. 217) y para ello, se adentró en el flujo de las multitudes urbanas. Aunque el surgimiento de las masas había despertado interés entre los estudiosos, la singularidad de la mirada de Baudelaire, le otorga un papel destacado. En general, la multitud de las grandes ciudades “poseía algo conturbador (Benjamin, 2008, p. 222), por lo que era vista con desconfianza y desde cierto lugar de exterioridad³. Esto es lo que subvierte Baudelaire, para quién la multitud es parte constitutiva de París y en tanto parisino que circula por sus calles, no puede contemplarla desde afuera sino que se adentra en su movimiento incesante.

Tres ciudades nos permiten delinear los contornos del moderno fenómeno de la multitud: Berlín, Londres y París, y vinculada a cada una de ellas tres historias resultarán especialmente iluminadoras: “La ventana esquinera de mi primo” [1822] de E.T.A. Hoffmann (2007)⁴, “El hombre de la multitud” [1840] de Edgar Allan Poe (1998) y el poema “Pérdida de aureola” [1869] de Charles Baudelaire (2013). En el relato de Hoffmann, el protagonista, un artista enfermo y postrado, invita a su primo a observar por la ventana de su departamento las calles berlinesas. Desde una posición elevada en un primer piso y con binoculares, como si estuviera en un palco de teatro, se apresta a observar desde un emplazamiento externo la dinámica de la calle y de la feria que en ella se despliega. Benjamin observa que esta historia es uno de los primeros intentos, quince años antes del cuento de Poe, por captar la imagen dinámica de las calles en una gran ciudad. La miríada de colores que arroja la primera vista sobre la feria, se va descomponiendo con ayuda de los binoculares y a partir de la destreza del mirar, en cuadros vivos en donde cada personaje se ve envuelto en una pequeña historia. El protagonista pretende así introducir a su primo “en el arte de observar”. En este caso, la multitud es por primera vez objeto de reflexión contemplativa, se la observa a distancia y se la analiza como un cuadro en movimiento. Si el cuento de Hoffmann es pionero su tematización de la multitud, el modo de abordarla es tradicional, consistiendo en una observación distanciada que pretende volver inteligible la miríada de colores y movimientos que la componen.

Asimismo, Berlín es la ciudad menos industrializadas de las tres, la más provinciana, aquella en la que el ritmo de la multitud se instala de a poco pero sin desplegarse plenamente. En Londres, en cambio, la multitud avanza de manera arrolladora al ritmo de una industrialización incesante donde incluso las ferias, como la descrita por Hoffmann, son desplazadas por grandes tiendas y almacenes, y donde la multitud continúa circulando a la noche amparada en la incipiente luz de gas. El carácter impersonal de la gran ciudad se hace presente en el cuento de Poe. El protagonista recuperándose de una enfermedad, disfruta de la vista de un café en el centro londinense. Contempla y lo atrae el flujo de la multitud detrás de la ventana de un café –es decir, desde un lugar público y no ya desde departamento privado enclavado en un primer piso–, describiendo la multitud y

³ Al comienzo de la sección VIII, Benjamin señala: “Angustia, repulsión y horror enorme despertó la multitud de la gran ciudad en los primeros que la miraron a los ojos” (2008, p. 233).

⁴ Consignamos la traducción más literal del cuento cuyo título en alemán es “Des Veters Eckfenster” y en la edición *Cuentos* de “Letras Universales” (Cátedra) aparece como “El mirador de mi primo”.

encontrando bajo su aparente diversidad, los parecidos propios de los tipos sociales que se reproducen en su interior y que resultan reconocibles por su vestimenta, su andar, sus modos y sus gestos. Así, ante el protagonista del cuento, la dispersión y el caos movedizo de la multitud se presenta ahora como masa que a pesar de la diversidad responde a patrones dando lugar a tipos sociales diferenciados amoldados todos al unísono del ritmo colectivo de la masa. En este contexto, puede resultar esclarecida la siguiente anotación de Benjamin: “Sobre el concepto de la multitud y la <relación> que se establece entra la «masa» y la «multitud»” (2008, p. 296). De modo que Poe es precursor en la conceptualización de las masas como fenómeno que recién cobrará plenamente forma durante la segunda mitad del siglo XIX. En su ensayo sobre la obra de arte, Benjamin se refería a la “masa compacta”⁵ con conductas estereotipadas en donde el individuo a pesar de estar rodeado de personas se encuentra completamente aislado. La masa así es un fenómeno colectivo que aísla a los individuos a través de la automatización de las interacciones frente a la multitud concebida como sucesión de “transeúntes [...] pasando a gran velocidad, simplemente unos junto a otros”. (Benjamin, 2008, p. 222). Así, multitud y masa constituyen dos formas de aproximarse al fenómeno moderno de las poblaciones de las grandes urbes, la primera es una aproximación desde afuera y la segunda se familiariza encontrando los rasgos y conductas sociales en esa multiplicidad⁶.

El temprano texto de Poe retrata plenamente la manera en que este aislamiento de los individuos en la masa, confluye con un embotamiento paulatino “en el funcionamiento ya sin roces del mecanismo social” (Benjamin, 2008, p. 233). De este modo, el aislamiento, es decir, la pérdida de referencia de los demás y del entorno, es lo que permite el acoplamiento pleno del individuo a la corriente indiferenciada de la masa. Así Benjamin traza un paralelismo entre el análisis de Marx de la automatización y la descripción de Poe de la multitud como autómatas disciplinados que no pueden más que reaccionar de manera previsible ante los estímulos del entorno:

En el trato con la máquina aprenden los obreros a coordinar su «propio movimiento con el movimiento continuo y uniforme de lo que es un autómata» (Marx, *Das Kapital*). Con estas palabras van a iluminarse con luz propia esas absurdas uniformidades que Poe quiere imponer a la multitud. Uniformidad en el vestuario como también en el comportamiento [...] El texto de Poe hace así de pronto transparente la verdadera conexión entre desenfreno y disciplina. Allí, sus transeúntes se comportan como si, adaptados a los autómatas, sólo se pudieran todavía seguir expresando automáticamente. Su conducta, en efecto, es sin duda reacción al *shock*. (Benjamin, 2008, pp. 235-236. Traducción modificada)

Volvamos ahora brevemente a la historia de Poe. El protagonista se encontraba absorto en la contemplación de la multitud cuando su atención recae en un anciano que se comporta de una manera singular. Decide seguirlo y se adentra en el ritmo colectivo de la calle para develar el misterio que esconde la actitud del anciano, es decir, del hombre de la multitud. En el relato de Poe, podemos distinguir así la mirada del protagonista que observa primero desde la ventana del café pero luego atraído por el anciano se inmiscuye en la masa, respecto del hombre de la multitud que se mueve frenéticamente por las calles buscando perderse completamente en la multitud. En este hombre de la multitud, Benjamin encuentra una “actitud maniaca” (2008, p. 229) completamente ausente en el flâneur. El hombre de la multitud no sólo se apretuja en la multitud sino que encuentra en este apretujamiento un impulso vigoroso que lo revitaliza. Benjamin va realizando así una tipificación de

⁵ En una nota del apartado XII de la segunda versión de su ensayo sobre la obra de arte (1991, VII, pp. 370-371) que Adorno recupera como uno de sus mejores pasajes, Benjamin hace referencia a la masa compacta [*die kompakte Masse*] tal como fue conceptualizada por Le Bon y la temprana psicología de masas, y a la que sería preciso distender o aflojar [*auflockerung*] para que pueda dar lugar a una colectividad políticamente revolucionaria.

⁶ En “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, Engels aparece como ejemplo de esa mirada exterior de las multitudes, en contraste con Baudelaire para quien “la masa es tan intrínseca [...] que en vano se busca en él su descripción” (2008, p. 223).

las diversas formas de tratar con el fenómeno moderno de las masas: (i) el observador –ya se externo (en Hoffmann) o participante (el protagonista del relato de Poe)–, (ii) el hombre de la multitud que se identifica y se pierde en ella (el anciano del relato de Poe), y (iii) el flâneur (en Baudelaire), en el que nos detendremos a continuación. Podemos pensar que el observador externo y el observador participante, son variantes de una actitud contemplativa que permanece distante respecto de la masa, puesto que incluso en el caso del protagonista del relato de Poe, aun adentrándose en la masa, mantiene una posición de exterioridad respecto de la misma. Por otra parte, el hombre de la multitud constituye el devenir del hombre corriente en hombre masa, mientras que el flâneur se mueve entre las tensiones de ambas posiciones precedentes, no permaneciendo en exterioridad respecto de la masa ni disolviéndose en ella. En estas figuras –observador, hombre de la multitud y flâneur–, podemos encontrar nuevamente un movimiento ternario dialéctico, en donde el flâneur emerge del campo de fuerzas en donde se tensionan el observador y el hombre de la multitud.

A diferencia del hombre de la multitud, el flâneur no es un transeúnte que se pierde en la corriente de la multitud, sino que “necesita margen de maniobra y [...] no desea prescindir de su vida privada” (Benjamin, 2008, p. 230). El flâneur encuentra el espacio propicio para desplegarse en el París de la época de Baudelaire que todavía conservaba “rasgos de los viejos tiempos” (Benjamin, 2008, p. 230) y en donde la modernización parece ir algunos pasos por detrás de Londres. El flâneur desafía así a las miradas tradicionales que observan con recelo y repulsión a las masas, en un movimiento dialéctico que implica al mismo tiempo un adentrarse en las masas que a la vez conserva cierto distanciamiento crítico que no se disuelve en una actitud complaciente ni se exterioriza en un rechazo lapidario.

El poema “Pérdida de aureola” de Baudelaire, expresa precisamente este movimiento ambivalente en relación con las masas. El poeta protagonista ha perdido su aureola en un movimiento brusco cuando se encontraba cruzando la calle y esquivaba carros que iban a gran velocidad, estimando más conveniente perder sus insignias a romperse los huesos. El poeta realiza esta descripción ante la mirada atónita de su interlocutor quien se había sorprendido por encontrárselo en ese “lugar de perdición” (Baudelaire, 2013, p. 129). En esta pérdida de la aureola del poeta, Benjamin parece encontrar expresada tempranamente la pérdida del aura de la obra de arte y tal vez esta sea la razón por la cual, como advierte el filósofo berlinés, “el texto vio a la luz bastante tarde, y en la primera clasificación de su legado sería precisamente separado como «no apto para la publicación». Y hasta hoy ha sido inatendido en la literatura sobre Baudelaire” (Benjamin, 2008, p. 258).

El poeta del texto de Baudelaire no se queda paralizado en el lamento de esta pérdida, puesto que considera que “el poeta provisto de aureola está anticuado” (Benjamin, 2008, p. 257) siendo preciso explorar nuevas posibilidades. Cuando su interlocutor le sugiere que reclame ante el comisario por esa pérdida, Baudelaire le replica que de ningún modo realizará reclamo alguno porque se encuentra a gusto en su nueva condición. Acotando además “la dignidad me aburre”, y nosotros podemos precisar que se trata de la dignidad del poeta, pero también podría sostenerse algo análogo respecto de la dignidad de la obra de arte aurática y de la experiencia “verdadera” de los filósofos. Baudelaire aprovecha su condición de poeta sin insignias para inmiscuirse en los cafés y las calles en las que se mueven las masas de la gran ciudad siendo uno más. En este sentido, Benjamin advierte que la experiencia de ser empujado por la multitud, constituye la experiencia decisiva para Baudelaire, en una oscilación que disipa cualquier embelesamiento que todavía persistía en el flâneur para

[...] arremeter contra la multitud en su conjunto [...] con la ira impotente de quien arremete contra la lluvia o el viento. Así quedó tramada la vivencia a la cual Baudelaire le otorgó el peso de una experiencia, fijando también el precio por el que la sensación de lo moderno ha de conseguirse: la desintegración del aura en la vivencia del shock. (Benjamin, 2008, p. 259. Trad. modificada)

Por último, quisiéramos remitir brevemente a un concepto que resulta fundamental para entender la experiencia del flâneur no sólo en relación con la masa sino también respecto del espacio. Se trata de lo que Benjamin denomina "*Kolportagephänomen des Raumes*" (1991, V, M I a, 3), traducido en la edición de las *Obras* como "fenómeno de una percepción 'deambulatoria' del espacio" (2013a, p. 674) subsanando las falencias de la edición de Akal del *Libro de los pasajes* que vertía la expresión como "fenómeno de la vulgarización del espacio" (2005, p. 424). El término "*Kolportage*" proviene del francés "*colportage*" que remite a la actividad de los "*colporteur*", a saber, pregoneros que distribuían y vendían publicaciones religiosas y de ahí luego también pasó a referir a los vendedores ambulantes en general. La experiencia de la flânerie se caracteriza precisamente por volver el espacio ambulatorio, es decir, hacerlo un lugar dinámico de circulación sin rumbo que da lugar a otros modos de recorrer y de habitar el espacio, en el cual éste no es mero tránsito y en donde la temporalidad dominante también resulta dislocada. Respecto de la temporalidad disruptiva de la flânerie, Benjamin trae a colación la siguiente anécdota: "En 1839 llegó a París la moda de las tortugas. Es fácil imaginar cómo los elegantes imitaban en los pasajes, mejor aún que en los bulevares, el ritmo de estas criaturas" (Benjamin, 2005, p. 132 [D 2 a, 1]). De manera que el flâneur ofrece una reconfiguración de la experiencia para responder a dos condiciones modernas que parecían erosionarla: el surgimiento de las masas y la transformación de las ciudades en grandes metrópolis con su reducción del espacio y su aceleración del tiempo.

La multitud, como aparece en Poe –con movimiento atropellado e intermitente–, se describe con todo realismo. Su descripción contiene, a favor suyo, una verdad más alta. Estos particulares movimientos son menos movimientos de la gente que avanza así tras sus negocios, que los movimientos de las máquinas que de ellos se sirven. Con la mirada vuelta a lo lejano, Poe parece haber ido adaptando de ese modo su ritmo a sus gestos y a sus reacciones. Pero el flâneur no comparte esta actitud. Más bien parece que se desconecta; su ir sereno no es otra cosa que protesta inconsciente contra el *tempo* del proceso productivo. (Benjamin, 2013a, p. 541 [J 60 a, 6]. Trad. modificada)

La figura del cavilador: entre el alegorista y el flâneur

En el apartado precedente hemos abordado la experiencia del flâneur a través del análisis benjaminiano de Baudelaire. Sin embargo, hay otra figura que resulta fundamental para abordar al poeta que no ha sido objeto de mayores análisis, a saber, el *Grübler* o cavilador. En efecto, en el convoluto J de la *Obra de los pasajes* –que dedica precisamente al poeta y es el más extenso de todos– así como en su ensayo "Parque Central", Benjamin caracteriza a Baudelaire como un cavilador [*Grübler*]. El concepto de *Grübler* no ha recibido la debida atención en la recepción de la obra de Benjamin. La interpretación de Adorno respecto del "antisujetivismo" (1962, p. 158) de su filosofía desempeñó indudablemente, como ya advertimos, un papel importante en esta cuestión: "Benjamin no lucha contra el subjetivismo supuestamente hinchado, sino contra el concepto mismo de lo subjetivo. El sujeto se disipa entre los polos de su filosofía" (1962, p. 156). De esta manera, la posición adorniana sienta el camino para comprender que esta disolución del sujeto en Benjamin, conlleva una tendencia a "eliminar el papel del sujeto activo, críticamente reflexivo, en el proceso de conocimiento" como advierte Fernández Gijón (1990, p. 125). Nuestra lectura de la figura del cavilador, constituye una manera de confrontar con la posición de Adorno, mostrando sus limitaciones, para lo cual situamos el análisis benjaminiano de Baudelaire, uno de los pilares de su crítica, en relación con el horizonte más amplio de la *Obra de los pasajes* así como con el ensayo "Parque Central".

Por otra parte, en las lecturas en español la falta de un estudio pormenorizado del concepto de *Grübler* se debe en gran medida al hecho de que el término ha sido traducido de diversas maneras sin asociarse a una noción determinada, lo que ha impedido rastrear su persistencia y matices a lo largo de la obra de Benjamin. La opción de cavilador resulta adecuada para remitir a un modo singular de concebir el pensamiento. La tesis que orienta nuestra indagación es que esta figura conlleva una articulación entre teoría y práctica, en donde necesariamente se requiere de la actitud reflexiva del alegorista y de la inmersión del *flâneur* en los fenómenos sociales concretos. De manera que el cavilador supone una articulación entre la tarea del alegórico y del *flâneur*, por lo que no puede ser identificado exclusivamente con el pathos melancólico del primero (Galende, 2009, pp. 103-120; Santner, 2006, pp.43-96).

Con la noción de *Grübler*, entendemos que Benjamin se posiciona en disputa con la tradición filosófica no sólo respecto de la caracterización dominante del pensamiento sino también de sus potencialidades políticas. Sin embargo, puede observarse un desplazamiento en la obra de Benjamin desde el *Grübler* en el *Trauerspielbuch* respecto de su reaparición en torno de Baudelaire. En su libro sobre el drama barroco, deteniéndose en el grabado de Durero, *Melancolía I*, Benjamin repara en el hecho peculiar de que “los utensilios de la vida diaria yacen en el suelo sin uso [*ungenutzt*], devenidos objetos del cavilar [*grübeln*]” (1991, I, p. 319). El “saber del cavilador” [*Wissen des Grüblers*] se muestra así proclive a un “ensimismamiento [*Versenkung*] que conduce con demasiada facilidad a la pérdida del suelo [*Bodenlose*]” (Benjamin, 1991, I, p. 320; 2006, p. 355).

En este contexto, el *Grübler* parece todavía moverse en torno de la visión tradicional del pensamiento como actividad contemplativa retirada del mundo, y de ahí su tendencia a la “pérdida del suelo”. Esto será precisamente lo que Benjamin reconsidera radicalmente con la figura del *Grübler* en Baudelaire, en la que se esboza la posibilidad de un pensamiento que toma la distancia necesaria para la reflexión –lo que supone cierto ensimismamiento– pero que permanece, no obstante, arraigado al suelo, escrutando los fenómenos en su materialidad. El desplazamiento desde el *Trauerspielbuch* reside en concebir al cavilador no sólo sin pérdida del suelo, sino profundamente imbuido en los fenómenos concretos a través de su complementariedad necesaria con la figura del *flâneur*. Por estas razones, no consideramos apropiado traducirlo como contemplador, contemplativo o meditador, dado que el *Grübler* en Baudelaire, desafía precisamente la orientación contemplativa del pensamiento así como la suposición de que requiere una retirada radical del mundo. Estas tres opciones presentes en la traducción de Luis Fernández Castañeda del *Libro de los pasajes* de Akal (2005), no sólo resultan inadecuadas sino que además al utilizar tres variantes para la misma palabra, se pierde de vista que se trata de un concepto específico y de suma relevancia en el corpus benjaminiano.

Asimismo, Benjamin utiliza una familia de palabras vinculadas al concepto *Grübler*, especialmente el verbo *grübeln* –a veces también sustantivizado como *das Grübeln*– y el sustantivo *die Grübelelei*. En este sentido, la traducción como cavilador de Mariana Dimópulos (en Benjamin 2012, p. 258) permite también referirse al verbo cavilar y al sustantivo cavilación como producto de esta actividad. Las variantes utilizadas para este concepto en la traducción de *Obras* de los *Gesammelte Schriften* son las más desafortunadas. En la traducción de Alfredo Brotons Muñoz de *Obras I/1*, este concepto aparece en el *Trauerspielbuch* como “rumiante” y su verbo correspondiente como “rumiar” (Benjamin, 2006, p. 354). Sin embargo, el verbo rumiar no tiene un sustantivo que permita referirse a sus productos –porque en sentido estricto no hay un producto de la actividad de rumiar–. Así, si el rumiar resulta clarificador del cavilar en cuanto requiere de un actividad prolongada, análoga al masticar algo una y otra vez para procesarlo lentamente, no obstante, se distancia del cavilar en tanto que consume su objeto no dejando ningún producto tras de sí. En cambio, la actividad reflexiva del cavilar

produce pensamientos que aunque no son productos finales ni definitivos detentan sin duda cierto cariz tangible.

Por otra parte, en el volumen V/1 a cargo de Juan Barja de las *Obras* correspondiente al proyecto de los pasajes, como también en el volumen I/2 traducido por Alfredo Brotons Muñoz que contiene “Parque Central”, el concepto aparece traducido como soñador⁷. Esta opción constituye, a nuestro entender, la más desacertada por su manifiesto contraste con el motivo benjaminiano del despertar y porque el “soñador” resulta aún más proclive que el contemplador de la tradición filosófica a la pérdida del suelo que ya inquietaba a Benjamin en su trabajo sobre el Barroco. En cualquier caso, tanto en la expresión “soñador” como en la de “rumiante”, parece diluirse el hecho gravitante de que este concepto remite abierta y enfáticamente a la tarea del pensamiento, en torno de la cual Benjamin se encuentra disputando con la tradición filosófica.

Respecto de la particularidad del cavilador se ha destacado frecuentemente su íntimo vínculo con la actividad del alegorista que, como hemos señalado, ya podía apreciarse en la caracterización del *Grübler* en relación con el grabado de Durero “Melancolía I” en *El origen del drama barroco alemán*. El modo en que los utensilios cotidianos se encuentran desperdigados en el suelo, hace referencia a disgregación que opera la alegoría, de modo que esos utensilios ahora sin utilidad puedan tornarse objetos de reflexión. El alegorista procede desplegando el pensamiento a través de imágenes que desestructuran el mundo. En la alegoría se produce así una fragmentación del mismo, en la que las cosas son sustraídas de sus contextos habituales, disipándose de este modo sus significados establecidos. El alegorista posa su mirada en estos fragmentos desgarrados en función de destruir o desintegrar la apariencia del mundo, poniendo al descubierto otros sentidos y formas de funcionamiento desapercibidos hasta entonces.

Baudelaire fue un mal filósofo, un buen teórico, pero incomparable sólo fue como hombre de cavilaciones. Como el cavilador, tiene el estereotipo de los temas, la imperturbabilidad en el rechazo de todo lo que fuera molesto, la disposición a poner, en todo momento, la imagen al servicio del pensamiento. El hombre cavilador, como tipo de pensador definido históricamente, es aquel que está en casa en las alegorías. (Benjamin, 2012, p. 260)

A pesar de esta proximidad del cavilador con la alegoría, ésta adquiere rasgos propios en la poesía de Baudelaire que la diferencia de la alegoría barroca y en consecuencia, el cavilador mismo resultará transfigurado. En la cita precedente de la sección 18 de “Zentralpark”, el cavilador se presenta como un tipo de pensador que despliega su actividad a través de la alegoría. Sin embargo, si la alegoría barroca aun partiendo de la fragmentación no podía evitar recaer en una aspiración hacia lo trascendental (Woollands, 2016, p. 106), la alegoría en Baudelaire persiste en ese estado, puesto que “lleva las huellas de la ira contenida, necesaria para irrumpir en ese mundo, dejando en ruinas sus creaciones armoniosas” (2012, p. 262. Trad. modificada). “Las alegorías son estaciones en donde Baudelaire expiaba su impulso destructivo”, nos advierte Benjamin (2012, p. 259. Trad. modificada)⁸, pero no para saciar su ira sino para darle rienda suelta a través de la visión de las ruinas que disipan la armónica apariencia.

Asimismo, desde el libro sobre el drama barroco, el cadáver constituye uno de los motivos emblemáticos de la alegoría, en tanto ésta procede a “despedazar lo orgánico a fin de leer así en sus fragmentos el significado verdadero, fijado, escritural” (Benjamin, 2006, p. 438). Precisamente en

⁷ Obsérvese que Alfredo Brotons Muñoz traduce las *Obras* I/1 y las *Obras* I/2, sin embargo, en el primer caso vierte el término alemán *Grübler* como “rumiante” y en el segundo caso como “soñador” diluyendo la persistencia del concepto a lo largo de su obra.

⁸ En este sentido, Baudelaire sería parte de ese “carácter destructivo” que Benjamin (2010, pp. 346-347) describía ya en 1931, exaltándolo por su capacidad de hacer sitio y despejar. Esto resulta manifiesto especialmente en las siguientes palabras de Benjamin: “la irascibilidad de Baudelaire es parte de su disposición destructiva” (2012, p. 263).

"Parque Central" señala Benjamin que: "La figura clave de la alegoría temprana es el cadáver" para acotar luego que "la figura clave de la alegoría tardía es en cambio la «rememoración»" (2008, p. 300 [44]). Si la fragmentación de la alegoría temprana busca revelar la caducidad inherente a todo lo existente, en el caso de la alegoría posterior se trata de destruir para que pueda emerger lo olvidado, lo marginado, lo silenciado. Asimismo, la ira que caracteriza a la alegoría en Baudelaire, a diferencia de la barroca que sólo "ve el cadáver desde afuera", "también lo ve desde dentro" (Benjamin, 2012, p. 294), penetrando en sus entrañas de manera análoga a la forma en que la técnica se adentra en el organismo como un cirujano (y ya no procede desde la exterioridad del mago o curandero)⁹.

En el caso de Baudelaire, Benjamin advierte que "la introducción de la alegoría habrá de deducirse a partir de la situación del arte condicionada por el desarrollo técnico" (2012, p. 278). Así, la alegoría en Baudelaire en la medida en que se inscribe en un arte condicionado por la técnica, implica una "renuncia a la magia de la lejanía" (Benjamin, 2012, p. 260). La alegoría, en contraste con la barroca, se sitúa en el horizonte de la "decadencia del aura" que acompaña a la disipación de la apariencia. La falta de radicalidad destructiva de la alegoría barroca reside precisamente en esta imposibilidad de renunciar a la magia de la lejanía, es decir, al aura. "La alegoría de Baudelaire porta –en contraste con la barroca– las huellas de la rabia necesaria para irrumpir en ese mundo y reducir a escombros todas sus creaciones armoniosas" (Benjamin, 2008, p. 278 [20]).

Esta delimitación entre la alegoría barroca y la alegoría en Baudelaire, deja a su vez una impronta peculiar en la figura del cavilador que, en el siglo XIX, por un lado, despliega una ira contenida que profundiza su ímpetu destructivo, y por otro lado, se adentra en el cadáver con las técnicas modernas, disipando la magia de la lejanía y junto con ella, la apariencia. A estos dos rasgos singulares que adquiere el *Grübler* en Baudelaire, debemos sumarle un tercer elemento: su aproximación a la actividad del flâneur. De esta manera, el cavilador en Baudelaire no remite sólo al alegorista sino también al flâneur, que en su andar en lo concreto actúa de contrapeso de su tendencia a la pérdida del suelo. En esta articulación que se lleva a cabo en la prosa de Baudelaire entre el alegorista y el flâneur reside la clave para advertir la subversión de la concepción tradicional del pensamiento que el cavilador benjaminiano trae consigo.

La complementariedad entre la actitud del flâneur y del alegorista nos conduce al análisis de la mercancía. En el *Libro de los pasajes*, Benjamin (2005, p. 375 [J 80, 2]) advierte que el cavilador toma los fragmentos dispersos del saber probando encajar imagen y significado pero sin poder prever que conjunción pueda surgir puesto que no hay mediación entre ambos, y una vez fijada una imagen-significado puede ser inmediatamente reemplazada por otra siguiendo la moda de los significados. Benjamin sostiene que algo análogo sucede con la mercancía y el precio, dando lugar a las "sutilezas metafísicas" analizadas por Marx. Por eso, advierte que "en la mercancía el alegórico se encuentra en su elemento. Como flâneur, se ha compenetrado con el alma de la mercancía; como alegórico, reconoce en la «etiqueta del precio», con la que la mercancía entra al mercado, el objeto de su cavilación –el significado–" (2005, p. 375. Trad. modificada).

Así como el flâneur se compenetra con el alma de la mercancía, las prostitutas se vuelven una mercancía en cuerpo propio, a la vez que la "alegoría hecha humana" (Gilloch, 2002, p. 210) constituyéndose en emblemas del devenir mercancía y alegoría de las mujeres en la modernidad en tanto figura de la ruina. En este sentido, Buck-Morss advierte que la "imagen de la prostituta [...] es la

⁹ En "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Benjamin compara al camarógrafo de cine con un cirujano diferenciándolo del pintor y del mago: "La actitud del mago, el cual cura al enfermo por la sola imposición de manos, es diferente de la del cirujano, que interviene en el enfermo. Pues el mago mantiene la distancia natural que ha de existir entre él y el paciente [...] Pero el cirujano se comporta justamente a la inversa: él disminuye mucho la distancia que le separa del paciente –dado que penetra en su interior–" (Benjamin, 2008, p. 73 [XI]). Podría pensarse que lo mismo sucede entre la alegoría barroca y la alegoría de Baudelaire, mientras que la primera mantiene la distancia, la segunda "se adentra [...] operativamente" (Ibidem) en lo caduco.

encarnación de la objetividad, no de la subjetividad" (2005, p. 143). Las prostitutas se vuelven el caso paradigmático de cómo la subjetividad se vuelve objeto de tratamiento e intercambio en el mercado en la época moderna, lo que también sucede con los trabajadores en general. Sin embargo, la figura de la prostituta es dialéctica en la lectura benjaminiana de Baudelaire, no pudiendo reducirse a plena objetividad. Las prostitutas desafían y dislocan la productividad considerada más natural, a saber, la reproducción de la familia. En este punto, puede comprenderse porque este movimiento es radicalizado en la figura de la lesbiana, que constituye "la heroína por excelencia de la *modernité*" (Benjamin, 2008, p. 188). Cabe señalar el papel destacado de la prostituta y la lesbiana en "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" [1938], primera versión del ensayo, que parece desvanecerse en la segunda versión del texto, aunque persiste en "Parque Central", notas en las que se estima continuo trabajando hasta 1939 e incluso hasta su muerte al año siguiente (Buck-Morss, 2001, p. 42). En este punto, Benjamin repara en la recepción temprana de la lesbiana en el arte (Balzac, Gautier, Delatouche, Delacroix) y su vínculo con la tematización de "la idea de lo andrógino" en el saintsimonismo (Benjamin, 2008, p. 189). Se trataría, entonces, de un heroísmo de la lesbiana en relación con su desafío a la dualidad masculino y femenino, hombre y mujer, como dimensión básica del ordenamiento social, tanto a nivel micro y privado (familia, amor, maternidad), cuanto en lo económico (ámbito del trabajo), lo cultural y político (ámbito público).

En Baudelaire, la lesbiana en tanto heroína de la vida moderna, forja un amor que se separa de la pretensión de reproducción, interrumpiendo esta lógica social fundamental. "El amor lésbico lleva la espiritualización al interior del seno femenino. Ahí planta la bandera de lirios del amor «puro», que no conoce gravedad ni tampoco familia" (Benjamin, 2008, p. 280 [21]). De manera que tanto las prostitutas como las lesbianas socavan la institución de la familia, en la que se sustenta la reproducción del orden social. En un esquema para la redacción del "París del Segundo Imperio en Baudelaire", se puede observar que el motivo de "La heroína" constituye una pieza clave de la tercera parte sobre la modernidad remitiendo a la cuestión de la "emancipación" (2013b, p. 703), conectando con el tema de la infertilidad y la no reproducción como forma de interrupción del mundo.

Las *Malas madres* de Segantini, en tanto que motivo *Jugendstil*, están estrechamente emparentadas con la aparición de las lesbianas, dado que lo vicioso se mantiene en la pureza de la infertilidad [...]. Ésa es la línea de la emancipación, la que partiendo de *Les fleurs du mal*, une el fondo abisal de donde surge el texto del *Tagebuch einer Verlorenen* con las alturas que alcanza el Zaratustra. (Benjamin, 2015, p. 888 [S 7 a, 4])

A través de la pintura de Segantini, Benjamin vincula el motivo de las malas madres con la no reproducción de las lesbianas como una línea de emancipación que partiendo de Baudelaire conecta con el crudo relato de *El diario de una chica perdida* [1905] de Margarete Böhme a la vez que apunta a las alturas de Zaratustra. Las heroínas en tanto mujeres que interrumpen la reproducción del mundo, no son musas inspiradoras, sino que con su deseo, lucha y sufrimiento señalan y abren el camino de la emancipación. En este punto, realizan un caro anhelo del poeta, dado que según la lectura de Benjamin: "El interrumpir el curso del mundo era la más profunda voluntad en Baudelaire" (Benjamin, 2008, p. 274 [14]).

En "Sobre algunos motivos en Baudelaire" [1939], el poeta es caracterizado por Benjamin como aquel "que no fundó familia alguna" (2008, p. 255) posicionándose de manera crítica respecto del *regard familial* "con su mirada cargada de lejanía" (2008, p. 255). Frente a la "clásica descripción del amor que se halla saturado por la experiencia del aura" (2008, p. 254) con su infranqueable lejanía, Baudelaire describe miradas que actúan como espejos y "que nada saben de lejanías" (2008, p. 255), puesto que remiten a seres que no se mueven en el orden de la familia. "Ni las sátiras ni las náyades pertenecen a la familia de los seres humanos. Sin duda están aparte" (2008, p. 255). De este modo,

Baudelaire logra disipar la apariencia idílica de la familia y del supuesto amor que la funda para hacerla emerger con “una textura saturada de promesa y, al tiempo, de renuncia. Sucumbe así a los ojos sin mirada y entra sin ilusiones en su ámbito” (2008, p. 255). En este sentido, nos advierte Benjamin “la palabra «*familier*» estaría cargada en Baudelaire de inquietud y misterio” (2008, p. 287 [30]).

Baudelaire desanda la apariencia de la familia, exhibiendo la inquietud que subyace a la misma, alineándose con las prostitutas y las lesbianas en tanto marginales y relegadas de la concepción dominante de lo humano. Serían concebidas así como figuras humanas no tan humanas, que se rodean de seres que no pertenecen a la familia de los seres humanos como las sátiras y las náyades. Ambas del ámbito de lo semi divino y a la vez vinculadas con elementos naturales, las sátiras con lo dionisiaco y el vino, y las náyades con las corrientes de agua dulce. De modo que estas figuras más allá de lo humano así como no tan humanas, enlazándose con lo natural, permiten horadar los límites de lo humano en su excepcionalidad, insertándolo en una amalgama en la que se tensa con lo divino (no-humano), con lo no tan humano (prostitutas y lesbianas) y con la naturaleza. El mismo Baudelaire, sostiene Benjamin en la entrada V de “Parque Central”, fomentaba su aparición como no-humano [*Unmensch*] atemorizador de burgueses. La traducción de Brotons Muñoz consigna *Unmensch* como monstruo (Benjamin, 2008, p. 266) y Dimópulos vierte como “inhumano” (Benjamin, 2012, p. 248). Aunque aquí no podemos abordar la teoría benjaminiana de lo no-humano¹⁰, al menos quisiéramos consignar que la cavilación, como actividad de pensamiento inspirada en Baudelaire, se conecta con motivos no-humanos y que incluso el poeta mismo es caracterizado en estos términos.

Asimismo, la cuestión de lo no-humano no solo aspira a desestabilizar la distinción entre varón y mujer en el orden dominante –y de ahí el interés benjaminiano por la figura del hermafrodita y por las criaturas de Scheerbart (Di Pego, 2022) que no se reproducen sexualmente, entre otros– sino también la oposición entre naturaleza y lo técnico-constructivo en relación con lo humano. La perspectiva tradicional supone una concepción purista de la naturaleza, es decir, concebirla como algo enteramente natural no producto de la mediación humana. En este sentido, “en la declarada oposición de Baudelaire a la naturaleza, se oculta ante todo una honda protesta contra lo que es «orgánico»” (Benjamin, 2008, p. 284 [26]). Obsérvese la remisión a lo orgánico entre comillas como forma de entenderlo, en contraste dicotómico con lo construido, como algo totalmente natural. Baudelaire acomete precisamente la destrucción de lo orgánico así concebido, proponiendo un tratamiento de la naturaleza en la que ésta ya no resulta opuesta a lo humano sino producto suyo y a la vez con carácter sacrificial o mártir. Así Benjamin conecta el siguiente comentario con el poema “Una mártir” de Baudelaire (2013, pp. 182-184):

Arrancar las cosas de lo que son sus contextos habituales –algo normal para las mercancías en el estadio de su exposición– es un procedimiento muy característico de Baudelaire, que conecta con la destrucción de los contextos orgánicos en la intención alegórica. (Benjamin, 2008, p. 277 [19])

En esta destrucción de la pureza de lo orgánico, la cavilación alegórica hace emerger la dimensión criatural con las múltiples conexiones entre lo existente desde los seres vivos, incluyendo al hombre junto con los animales, hasta la naturaleza inanimada misma. Lo criatural ya aparecía, como ha sido detenidamente analizado, en su estudio sobre el barroco (Weidner, 2010, pp. 120-139), en particular en la alegoría como “contemplación melancólica” (Galende, 2009, p. 116), en relación con lo sagrado (Weigel, 2013, pp. 3-30) y con la historia natural (Hanssen, 2000, pp. 49-65; Santner, 2006, pp. 1-41;

¹⁰ Remitimos al respecto al artículo “Hacia una política de lo no-humano [*Unmensch*]: Walter Benjamin y Paul Scheerbart” (Di Pego, 2022).

Naishtat, 2022). En este contexto, se despliega una tentativa benjaminiana de “des-antropomorfizar” tomando como polo dinamizador a “lo criatural: los cuerpos, la caducidad, las ruinas” (Naishtat, 2022, p. 12). Incluso, en el grabado de Durero, quien contempla las cosas desperdigadas es un ángel, expresión consumada de lo no-humano. En el marco de sus trabajos sobre Baudelaire se trataría de explicitar este vínculo con lo *Unmensch*, sacudiendo al cavilador de esa “intención contemplativa” (Galende, 2009, p. 114) proclive a la pérdida de suelo propia de la alegoría barroca para sumergirlo en el fango de esa destrucción. En este sentido, Benjamin nos advierte que Baudelaire “se precipitó así tras su obra, y confirmó en su persona hasta el final cuanto pensaba acerca de la necesidad ineludible de la prostitución para el poeta” (2008, p. 297 [41]). La prostitución en cuanto al pensamiento se vuelve así clave indicativa de la necesaria materialidad de una actividad concebida predominantemente en términos espirituales y contemplativos.

Consideraciones finales

Las transformaciones de la recepción con el desarrollo del capitalismo y el surgimiento de las masas, hace que Baudelaire se encuentre con un público disperso, con poca capacidad de concentración y proclive al disfrute de los placeres sensuales. De esta manera, aunque están erosionadas las condiciones de recepción de la poesía lírica, Baudelaire escribe para ese lector, buscando la manera de interpelarlo y de llegar hasta él, sin renunciar a la poesía en tanto arte literario. En este sentido, es que Benjamin considera que Baudelaire se propone transformar la vivencia del shock a la que se encuentran sometidos sus lectores en una experiencia plausible de ser compartida. De este modo, frente al diagnóstico del empobrecimiento de la experiencia y a la proliferación de las vivencias subjetivas y efímeras, la poesía de Baudelaire parece ofrecer una vía para hacer de ellas nuevamente experiencias significativas. En esta tarea crítica, la figura de Baudelaire se presenta como la de un cavilador [*Grübler*] que oscila entre la inmersión en los fenómenos concretos propia del *flâneur* y la fragmentación de esos fenómenos característica del alegorista que posibilita la disipación de la apariencia.

De manera que el cavilador se mueve entre esos dos polos complementarios, por un lado, la capacidad del *flâneur* de adentrarse en lo concreto dejándose llevar y al mismo tiempo en pugna con la multitud, y por otro lado, la tarea del alegorista que dispersando los fragmentos permite desmontar la apariencia de la realidad. Así, en estos movimientos en conjunción, el cavilador procede activamente a inmiscuirse en las entrañas de la realidad para fragmentarla y en la mirada distante de esos fragmentos dispersos despliega su “impulso destructivo” [*Zerstörungstrieb*] y efectúa la “extinción de la apariencia” [*Auslöschung des Scheins*] (Benjamin, 1991 [I], pp. 669-670)¹¹. Con esta tarea destructiva que disipa la apariencia emerge el lado monstruoso y amenazante de lo no-humano. En este punto, Benjamin destaca que Baudelaire mismo se presentaba como un *Unmensch* atemorizador de burgueses, jugando precisamente con la fisionomía monstruosa que detenta todo aquello que no forma parte de lo humano. A la vez que en la cavilación aflora la caducidad de la historia (calavera y ruinas) con motivos no-humanos (ángel, sátiras, náyades) y figuras que han sido marginadas del régimen dominante de lo humano: prostitutas y lesbianas. Estas últimas con la separación entre el sexo y la reproducción, desafían e interrumpen el orden social de la familia, esbozando un camino de emancipación, en el que el propio Baudelaire se inscribe.

El cavilador lejos de ser un soñador, encarna un pensamiento activo a la vez que una praxis reflexiva que irrumpe en el mundo, para despertarnos a una realidad fragmentada en la que se

¹¹ Mariana Dimópulos opta por “pulsiones de destrucción” y “disolución de la apariencia” (2012, p. 260), mientras que Alfredo Brotons Muñoz los traduce como “impulso destructivo” y “disipación de la apariencia” (2006, pp. 276-277).

muestra el trasfondo de su apariencia. El cavilar es una actitud reflexiva a la vez teórica y práctica que, en el proceder del flâneur se mantiene arraigado al suelo de los fenómenos de su época, y en el alegorista procede a la fragmentación de los mismos para disolver su apariencia dejando aflorar lo no-humano. El cavilador no se limita a abordar motivos no-humanos sino que él mismo deviene no-humano. Benjamin había observado que en los relatos de Kafka son los animales quienes reflexionan: “¿No vemos cavilar [*grübeln*] a los animales de *La construcción* y de *El topo gigante* cuando vemos que cavan? [...] Está claro que de todas las creaturas figurada por Kafka siempre vienen a ser los animales las que más reflexionan [*nachdenken*]” (2009, pp. 32-33). En su lectura de Baudelaire como cavilador, Benjamin encuentra un movimiento análogo de corrimiento de lo humano sólo que a través de figuras marginadas como la lesbiana y la prostituta que se vuelven heroínas de la modernidad.

Esta actividad a la vez práctica y crítico-reflexiva, es así eminentemente destructiva también de lo humano y debe abstenerse de pavimentar por completo los caminos por recorrer, fijando de antemano sus trayectos posibles. El aspecto político constructivo no parece, así, residir en la actividad del *Grübler* sino en la *praxis* política en la que, no obstante, éste resultará gravitante. Por eso, Benjamin aproxima en este punto precisamente a Baudelaire y Blanqui: “Siempre se negó [Blanqui] a trazar planes para todo aquello que venga «después». Con ello puede compatibilizarse fácilmente el comportamiento de Baudelaire en 1848” (2012, p. 281. Traducción modificada). A esto parece referirse Benjamin en la última sección de “Zentralpark” con su afirmación “sobre el final truncado de la investigación materialista (en oposición al cierre del libro sobre el Barroco)” (2012, p. 284. Traducción modificada). La investigación materialista nunca puede darse por concluida o acabada, ni siquiera en la figura del *Grübler* con su discurrir a la vez práctico-concreto y crítico-reflexivo, porque no puede tampoco él sustraerse de la contingencia constitutiva de la *praxis*.

Referencias

- Adorno, T. W. (1962). Caracterización de Walter Benjamin (pp. 151-160). en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. M. Sacristán. Ariel.
- Agamben, G. (2016). On Benjamin's Baudelaire (217-230). En Dickinson, C. y Symons, S. (Eds.). *Walter Benjamin and Theology*. Trad. A. Kotsko. Fordham University Press.
- Baudelaire, C. (2013). *Las flores del mal*. Trad. A. Martínez Sarrión. Madrid; Alianza.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften. Bände I-VII*. Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (Eds.). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (Eds.). Trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Akal.
- Benjamin, W. (2006). *Obras, Libro I, vol. 1*. Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (Eds.). Trad. A. Brotons Muñoz. Abada.
- Benjamin, W. (2008). *Obras, libro I, vol. 2*. Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (Eds.). Trad. A. Brotons Muñoz. Abada.
- Benjamin, W. (2009). *Obras, libro II, vol. 2*. Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (Eds.). Trad. J. Navarro Pérez. Abada.

- Benjamin, W. (2010). *Obras, libro IV, vol. 1*. Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (Eds.). Trad. J. Barja, F. Duque y F. Guerrero. Abada.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Trad. M. Dimópulos. Eterna cadencia.
- Benjamin, W. (2013a). *Obras, libro V, vol. 1*. Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (Eds.). Trad. J. Barja. Abada.
- Benjamin, W. (2013b). *Baudelaire*. Agamben, G., Chitussi, B. y Härle, C.-C. (Eds.). Trad. P. Charbonneau. La fabrique.
- Benjamin, W. (2015). *Obras, libro V, vol. 2*. Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (Eds.). Trad. J. Barja. Abada.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. N. Rabotnikof. La balsa de medusa.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. M. López Seoane. Interzona.
- Di Pego, A. (2022). Hacia una política de lo no-humano [*Unmensch*]: Walter Benjamin y Paul Scheerbart. *Anthropology & Materialism. A Journal of Social Research*, II. <https://doi.org/10.4000/am.1685>
- Fernández Gijón, E. (1990). *Walter Benjamin. Iluminación mística e iluminación profana*. Universidad de Valladolid.
- Galende, F. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Metales pesados.
- Gilloch, G. (2002). *Walter Benjamin. Critical Constellations*. Polity Press.
- Hanssen, B. (2000). *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. University of California Press.
- Hoffmann, E.T.A. (2007). "El mirador del primo". En *Cuentos*. A. Pérez y C. Fortea (Eds.). Cátedra.
- Lindner, B. (2014). Alegoría. En Opitz, M. y Wizisla, E. (Eds.). *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 17-82). M. Belforte y M. Vedda (ed. castellana). Las cuarenta.
- Maura, E. (2013). *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Bellaterra.
- Missac, P. (1997). *Walter Benjamin: de un siglo al otro*. Trad. B. E. Anastasi de Lonné. Gedisa.
- Naishtat, F. (2022). La Idea de Historia Natural (*Naturgeschichte*) y la noción de lo no-humano (*Unmensch*) en el pensamiento de Walter Benjamin. *Actas IV Jornadas Walter Benjamin. De la crítica de lo humano a lo Unmensch (no-humano)*. [file:///D:/Usuario/Downloads/Naishtat%20\(2\).pdf](file:///D:/Usuario/Downloads/Naishtat%20(2).pdf)
- Poe, Edgar Allan (1998): El hombre de la multitud (pp. 245-256). En *Cuentos 1*. Trad. J. Cortázar. Alianza.
- Santner, E. L. (2006). *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*. The University of Chicago Press.
- Taccetta, Natalia (2019): La experiencia de la modernidad. Shock y melancolía en Walter Benjamin. *Las torres de Lucca. Revista internacional de filosofía política*, 8(15),107-133.

Weidner, D. (2010). Kreatürlichkeit. Benjamin Trauerspielbuch und das Leben des Barock (120-138). En Weidner, D. (Ed.). *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*. Suhrkamp.

Weigel, S. (2013). *Walter Benjamin. Images, the Creaturely, and the Holy*. Trad. C. Truscott Smith. Stanford University Press.

Woollands, S. (2016). *El concepto de melancolía y su impronta crítica en el Trauerspielbuch de Walter Benjamin*. (Tesis de licenciatura en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata).
<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1505/te.1505.pdf>