

**BENJAMIN Y BAUDELAIRE:  
TIEMPO, CORRESPONDENCIAS, ALEGORÍA**

Patricia Trujillo

Universidad Nacional de Colombia

*ptrujillom@unal.edu.co***RESUMEN**

Este artículo explora los temas de las correspondencias y la alegoría en las reflexiones de Walter Benjamin sobre la poesía de Charles Baudelaire. Compara dichas reflexiones con otros enfoques críticos de la época y pone de relieve la relación, que Benjamin consideraba esencial, entre la forma de la obra baudeleriana y las transformaciones históricas de mediados del siglo XIX.

**PALABRAS CLAVE***Walter Benjamin, Charles Baudelaire, poesía moderna, alegoría, correspondencias.***ABSTRACT**

This paper explores the presence of *correspondances* and *allegory* in Walter Benjamin's thoughts on the poetry of Charles Baudelaire. It compares these thoughts with other contemporary critical approaches and points up the relationship, which Benjamin considered essential, between the form of Baudelaire's work and the historical changes of the mid-nineteenth century.

**KEYWORDS***Walter Benjamin, Charles Baudelaire, modern poetry, allegory, correspondances.*

**BENJAMIN Y BAUDELAIRE:  
TIEMPO, CORRESPONDENCIAS, ALEGORÍA**

**E**l interés de Walter Benjamin en la obra de Baudelaire se remonta a los comienzos de su carrera, cuando en el invierno de 1914 a 1915 comenzó a traducir *Las flores del mal*. Benjamin trabajó intermitentemente en esta traducción durante ocho años (Steiner, 2004, pp. 54-55). En 1923, finalmente, publicó sus traducciones de Baudelaire, prologadas por un breve ensayo que hoy en día es considerado uno de sus escritos tempranos importantes: “La tarea del traductor”. Pero el interés de Benjamin por la cultura francesa y por la obra de Baudelaire no cesó ahí. Por esos mismos años leyó *El campesino de París* de Louis Aragon, comenzó a traducir *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust con Franz Hessel y comenzó a pensar en un proyecto de investigación que tuviera como objeto el siglo XIX y la ciudad de París como centro. Este proyecto fue tomando forma lentamente al final de los años veinte y fue el objeto fundamental de estudio de Benjamin durante toda la década del treinta. La invasión de Alemania a Francia durante la Segunda Guerra Mundial lo forzó a intentar huir del país y, al no poder hacerlo, a suicidarse.

Lo que hoy en día se conoce como *El libro de los pasajes* (*Passagen-Werk*) está compuesto por cerca de novecientas páginas de citas de escritores, ensayistas, políticos, intercaladas con comentarios, además de una serie de resúmenes de partes de la obra, y de esquemas de trabajo.

*El libro de los pasajes* pretendía desplegar las diversas manifestaciones culturales, políticas y sociales del siglo XIX, o despertarlas, como a la bella durmiente, si uno utiliza la metáfora benjaminiana. Despertar estas manifestaciones implica comprenderlas como motivos concretos en los que se puede entender críticamente el presente. Con otras palabras, Benjamin veía el siglo XIX como la prehistoria de su propio tiempo. El centro de esta investigación es la ciudad de París, que él considera la capital del siglo XIX por diversas razones. En primer lugar, París es uno de los centros de

la revolución industrial, el lugar en el que tuvieron lugar las manifestaciones del movimiento obrero. Además, fue el lugar de las ferias internacionales y de los pasajes comerciales, esas grandes calles con techo de cristal flanqueadas por tiendas elegantes, los abuelos de los centros comerciales. Ferias y pasajes comerciales son los templos de la mercancía, que para Benjamin como para Marx es la forma dominante de la vida social moderna. En 1855, en una de las ferias internacionales de París se dedicó, por primera vez, un pabellón a la fotografía, como lo recuerda Uwe Steiner (2004, p. 3). La fotografía ocupó, como la mercancía, un lugar preeminente en las reflexiones de Benjamin, pues es uno de los adelantos técnicos que transformó en la época moderna nuestra manera de percibir la realidad y el arte.

*El libro de los pasajes* no pretendía ser únicamente una historia de París, sino una especulación filosófica sobre dicha historia. Los cambios tecnológicos, por ejemplo, son importantes no solo porque son hechos que deban notarse, sino porque alteran la experiencia del tiempo, y porque obligan a hacerse la pregunta respecto a cuáles son las condiciones bajo las que quizá se pueda rescatar la experiencia humana en una era en la que esa experiencia se ha vuelto problemática.

La investigación era de tales alcances y de tal complejidad, que es difícil pensar en la forma en la que habría podido concluirse. Como dice J. M. Coetzee (2009), se trata de “una historia de indecisiones y falsos comienzos, de correrías en laberintos de archivos en una búsqueda de exhaustividad tan típica del temperamento coleccionista, de un terreno teórico cambiante, de críticas acatadas sin reservas” (p. 74). En los años treinta, la obra era una gran masa de datos y reflexiones casi imposible de organizar. Por esa razón, luego de haber escrito un sumario del material reunido hasta 1935 a instancias de Max Horkheimer, el director del Instituto para la Investigación Social, que financió en parte el proyecto, Benjamin decidió concentrarse en lo que él consideraba el núcleo del proyecto de los pasajes y escribir un libro sobre la obra y la figura de Charles Baudelaire.

Baudelaire ocupaba un lugar central en esta reconstrucción histórico-filosófica del siglo XIX por varias razones. En primer lugar, sus escritos críticos sobre el artista moderno fueron fundamentales en la definición del concepto de modernidad; en segundo lugar, de acuerdo con Benjamin, el poeta francés había revelado en *Las flores del mal* que la ciudad moderna era un tema poético (Coetzee, 2009, p. 72). Benjamin pensó en titular este nuevo libro, cuyos límites eran más concretos que el de los pasajes, *Charles Baudelaire: Un poeta lírico en la era del apogeo del capitalismo*. Un trozo del libro, que terminó de escribir en 1938, se titulaba “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. Benjamin lo envió para su publicación en la revista del Instituto. El manuscrito fue criticado por Theodor W. Adorno. Sus críticas y las réplicas de Benjamin forman una controversia que hoy en día es ya famosa y es una piedra de toque de los debates sobre modernidad estética y sociopolítica (Kaufman, 2008, p. 207). Debido a este debate, Benjamin decidió escribir un segundo ensayo sobre la poesía de Baudelaire, en el que reescribió ciertos asuntos que ya había tratado, sobre todo en la parte central de “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, el ensayo resultante, es uno de los grandes ensayos sobre poesía moderna escritos en el siglo XX. Está compuesto por una serie de fragmentos que se responden los unos a los otros y que ligan los conceptos histórico-filosóficos con la forma y los temas de la poesía baudelairiana. La memoria involuntaria, la conciencia, el *shock*, la desaparición del aura de la obra de arte dan cuenta de la transformación de la experiencia que estaban sufriendo los contemporáneos de Baudelaire y que llevaron a éste a escribir poesía para un público que ya no era receptivo a la poesía lírica. De acuerdo con Benjamin, la empresa estética baudelairiana no reproduce las condiciones alteradas de la existencia bajo el imperio del valor de cambio y de la reproducción mecánica, sino que lucha formalmente con ellas (Kaufman, 2008, p. 213). La relación entre la obra de arte y las condiciones sociales de su producción no es de mero reflejo, sino de una deliberada copia mimética, en

la que la obra de arte pone de relieve su carácter artificioso y, de esa manera, revela el carácter artificioso de la mercancía (Kaufman, 2008, p. 211).

En los años treinta, la imagen dominante de la obra de Baudelaire era la de un escritor simbolista. Baudelaire era ante todo el poeta de las correspondencias. Para Paul Valéry, quien pronunció un discurso sobre Baudelaire en 1924 y que Benjamin citó en “Sobre algunos temas en Baudelaire”, estas correspondencias se dan en términos de un encanto poético:

En el lenguaje se mezclan recursos emotivos con propiedades prácticas y directamente significativas. El deber, el trabajo, la función del poeta consisten en poner en evidencia y en acción esas posibilidades de movimiento y de encantamiento, esos excitantes de la vida afectiva y de la sensibilidad intelectual, que en el lenguaje coloquial se confunden con los signos y los medios de comunicación de la vida ordinaria y superficial. (Benjamin, 2001, p. 183)

Así, el poema genera una serie de reverberaciones armoniosas de los afectos y del intelecto, porque en su entraña íntima se corresponden el sonido y el sentido. El gran logro de Baudelaire como poeta fue precisamente acercar la poesía a la música, convertirla en un sistema de resonancias internas.

Hay otra versión de las correspondencias en un libro publicado en 1933, cinco años antes de la escritura de “Sobre algunos temas en Baudelaire”, y que ha tenido un impacto considerable en la discusión sobre poesía moderna, especialmente en la escrita en español. *De Baudelaire al surrealismo*, de Marcel Raymond (1960) presenta a Baudelaire como “una de las fuentes vivas del movimiento poético contemporáneo” (p. 9). De acuerdo con Raymond (1960), Baudelaire, siguiendo la tradición romántica, hace del acto poético una operación vital que vuelve a reunir todas las potencias espirituales del hombre (p. 10). En su obra hay un sentimiento profundo de las relaciones que existen “entre lo alto y lo bajo”, entre “las exigencias de lo inconsciente” y “las aspiraciones su-

periores”; es decir, en su obra hay una conciencia de la unidad de la vida psíquica del ser humano (Raymond, 1960, p. 15). Pero, además, Baudelaire considera la naturaleza como un “conjunto de figuras por descifrar”, que son la puerta de entrada al “más allá espiritual que baña al universo visible” (Raymond, 1960, p. 17). Las correspondencias baudelerianas, tal y como se plantean en el soneto del mismo nombre, dice Raymond, se desarrollan en tres planos. En el primero hay una correspondencia entre los sentidos humanos, entre el olfato y la vista, el tacto y el oído; esta relación conduce luego a una relación entre imágenes (el segundo plano), que lleva, a su vez, al descubrimiento de una serie de analogías, de símbolos ocultos en la naturaleza, que apuntan a un universo suprasensible (el tercer plano) (pp. 19-20). El poema, que es una síntesis perfecta “donde todos los elementos psíquicos y musicales han entrado en un sistema infinitamente complejo y coherente de relaciones recíprocas”, abre las puertas a la unidad original del cosmos (Raymond, 1960, p. 21).

Esta forma de ver las correspondencias es muy parecida a la que expuso Albert Béguin (1954) en su estudio sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, *El alma romántica y el sueño*, publicado por primera vez en 1937. De acuerdo con él, la poesía es la percepción de las relaciones entre las cosas y el espíritu, la recuperación, mediante una “hechicería evocatoria” de “los dones y las adivinaciones que la humanidad primitiva poseyó, pero que ha perdido” (Béguin, 1954, p. 456). Las cimas de la vida espiritual de Baudelaire fueron, precisamente, esos momentos de descubrimiento de la “tenebrosa y profunda Unidad”, en los que el yo se libera del tiempo (p. 458). El trabajo del poeta consiste en buscar las formas que recreen esa unidad cósmica (p. 459). Béguin añade un elemento que Raymond no había tenido muy en cuenta en su descripción de las correspondencias. Estos momentos de comunión se dan, en la obra de Baudelaire, en medio de una “atmósfera de los grandes días”. Es solo en días excepcionales que pueden tener lugar las correspondencias, pues estas son una revelación de la eternidad, una liberación de la imperfección de

la vida cotidiana, del destierro en el que usualmente se encuentra el hombre gracias al dominio del tiempo. “De ahí la obsesión” de Baudelaire “por los relojes, y la necesidad de salir de su propia vida por la inmensa prolongación de la memoria ancestral y de las vidas anteriores” (Béguin, 1954, p. 460).

Benjamin reseñó el libro de Béguin a comienzos de 1939. En su crítica sostiene que la actitud fundamental de *El alma romántica y el sueño* es problemática, pero que sus interpretaciones particulares de los poemas son originales y cautivadoras (Benjamin, 1991a, pp. 557-558). El problema fundamental del libro consiste en que Béguin da cuenta de la empresa romántica de rescate de las fuerzas psíquicas del sueño pero la plantea como algo independiente de la constelación histórica en la que se gestó. En lugar de preguntarse si el recurso de los románticos a la vida interior como medio de conocimiento es valioso o verdadero, como hace Béguin (1954), habría que situar esta iniciativa en un conjunto de circunstancias propias de un momento histórico determinado: el de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, que, además, tiene una relación con el momento presente (Benjamin, 1991a, p. 558). Que Benjamin haya hecho esta crítica no resulta extraño, pues en esos años todas sus energías intelectuales estaban dedicadas a esclarecer la constelación de elementos históricos en la que se situaba la obra de Baudelaire y a la que esta respondía activamente. A finales de la década de 1930, estaba trabajando precisamente en el libro sobre Baudelaire, el núcleo de la obra de los pasajes.

De hecho, el décimo apartado de “Sobre algunos temas en Baudelaire”, el ensayo de 1939, está dedicado a las correspondencias. Benjamin aprovecha una de las observaciones de Béguin, pero le da un giro que ayuda a comprender la poesía de Baudelaire como una respuesta activa a las condiciones de existencia propias de la mitad del siglo XIX. La importancia de las correspondencias en la poesía baudeleriana no se debe a que sean una herencia de la mística, ni a que hagan uso de la sinestesia. Con otras palabras, lo fundamental de las correspondencias no estriba en que se desplieguen en esos tres planos que describía Raymond: la corresponden-

cia entre las sensaciones físicas (a la que da forma la sinestesia), que enlaza con la correspondencia de las ideas y a su vez remite a un plano espiritual más allá de las apariencias de la naturaleza (la herencia mística que menciona Benjamin). Lo verdaderamente esencial de las correspondencias es que evocan, con nostalgia, algo irrevocablemente perdido, un tipo de experiencia que tenía elementos culturales, de participación en un rito colectivo, y que, como dice Benjamin (2001), “busca establecerse al reparo de toda crisis” (p. 30). Este tipo de experiencia es significativa en un plano individual pero también en el plano colectivo, y en una sociedad no secularizada tenía lugar en los días de fiesta, días excepcionales, ajenos a la vida cotidiana. La crisis a la que se refiere Benjamin es, en realidad, una serie de crisis que constituyen la existencia moderna: por una parte, la crisis que trae consigo la secularización de las sociedades, la crítica al sentimiento religioso; pero también las crisis que trae consigo la imposición de un sistema capitalista de producción: los descalabros económicos y sociales de ese sistema, que implican la pauperización de grandes masas de población y su concentración en los centros de producción; la transformación de la experiencia individual a causa de la vida en estos centros de producción: la coexistencia con otros millones de personas en las grandes ciudades lleva a un aislamiento del individuo que a mediados del siglo XIX no tenía precedentes.

Benjamin retoma la idea de Béguin de que las correspondencias son esos días excepcionales, de celebración, en los que el hombre se libera del dominio del tiempo. En ellos, el individuo sale de su propia vida “por la inmensa prolongación de la memoria ancestral y de las vidas anteriores” (Béguin, 1954, p. 460). Pero en lugar de decir, con Béguin, que por esta razón las correspondencias son una revelación de la eternidad, Benjamin (2001) insiste en que son una forma de memoria. “Las correspondencias son las fechas del recuerdo”, dice. “El pasado murmura en las correspondencias”. Ellas son el recordatorio de algo que ya no es posible rescatar (Benjamin, 2001, p. 31). Por eso, “solo adueñándose de estos elementos [culturales] podía Baudelaire valorar plenamente

el significado de la catástrofe de la cual él, como moderno, era testigo” (Benjamin, 2001, p. 30).

Aun más, Benjamin sostiene que solo es posible comprender el verdadero alcance de las correspondencias si se las pone en correlación con los poemas de Baudelaire dedicados a la obsesión del tiempo, que marca nuestra existencia moderna de forma inexorable. Al consuelo que brinda la nostalgia por esta vida anterior hay que oponerle la ineficacia de ese mismo consuelo, que se materializa en los poemas dedicados a “la horda de los segundos” (Benjamin, 2001, p. 32). Parte fundamental del logro poético de *Las flores del mal* consiste en la yuxtaposición de los poemas que se dedican a la búsqueda de una experiencia al abrigo de toda crisis con aquellos que retratan la crisis: los encuentros súbitos en medio de la multitud, las personas que ya no son capaces de devolver la mirada, la percepción del tiempo fragmentado en la que los segundos son una sucesión de momentos vacíos. Pero la experiencia de esos momentos vacíos está presente de otra manera en la poesía de Baudelaire: este era un poeta altamente consciente de la situación a la que se enfrentaba como escritor. Sabía que ya no podía ser un poeta a lo Victor Hugo, Lamartine o Musset. Escribe su poesía de forma deliberada, consciente, como un trabajo práctico. En este pasaje Benjamin está retomando el discurso de Valéry y, como hizo con Albert Béguin, está dándole una vuelta de tuerca. Baudelaire, sostiene Valéry, fue un poeta en el que la inteligencia crítica venía de la mano del don poético. Esa inteligencia crítica le permitió sopesar el tipo de poesía que escribían los románticos, sus predecesores inmediatos, y planear una poesía que fuera la contraparte de ellos (Valéry, 1995, pp. 173-174). En “Sobre algunos temas en Baudelaire” Benjamin cita esta idea de Valéry con aprobación; pero añade que la conciencia de la escritura en Baudelaire no se contrapone solo a sus antecesores literarios, sino también a todas las circunstancias del momento histórico. Dice Benjamin (2001):

La producción poética de Baudelaire está ordenada en función de una tarea. Baudelaire ha entrevisto espacios vacíos en los que ha insertado sus poesías. Su obra no sólo se deja definir históricamente, como toda obra, sino que ha sido concebida y forjada de esa manera. (p. 13)

En esa sección décima de su ensayo, dedicada a las correspondencias, Benjamin (2001) cita un poema en el no solo se intenta rescatar una experiencia al abrigo de toda crisis, sino que se sabe que ese rescate es imposible. Esta conciencia se formula en términos de una resignación ante la pérdida. Se trata del soneto “Recogimiento”: “Mira cómo se asoman los años difuntos / a los balcones del cielo, con ropajes anticuados”. En estos versos, comenta Benjamin (2001), Baudelaire “rinde homenaje a lo inmemorable que se le ha escapado, mediante lo pasado de moda” (p. 32). Y la imagen de los años ya pasados, de la experiencia que no es posible revivir en la figura de una persona vestida con ropas que ya han caído en desuso, es una “alegoría de los años transcurridos”. Este pasaje es quizá el único que en este ensayo hace referencia a una idea que Benjamin consideraba esencial en la composición del libro sobre Baudelaire y que solo ha quedado mencionada en los fragmentos del *Libro de los pasajes* y en una colección de apuntes preparatorios para este libro, que Benjamin escribió de abril de 1938 a febrero de 1939, y al que le dio el enigmático título de “Parque Central”. Se trata de la alegoría y el papel que juega en la obra de Baudelaire. Benjamin considera que la forma de expresión preponderante en los poemas de *Las flores del mal* no es el símbolo, sino la alegoría. Y su presencia se debe a la conciencia histórica de Baudelaire, que era capaz de medir las dimensiones del descalabro de la experiencia en la modernidad. Solo asumiendo en su obra poética una forma que había sido considerada obsoleta desde el romanticismo Baudelaire fue capaz de hacer frente a lo más contemporáneo y criticar las formas alegóricas de su época: la propaganda política, los comienzos de la publicidad y el arte historicista (Lindner, 2000, p. 71). Uno de

los apuntes de “Parque Central” dice: “Esta es una cuestión que debe reservarse para la conclusión: ¿Cómo es posible que una forma aparentemente tan completamente extemporánea como la alegoría haya tenido un lugar tan preeminente en la obra poética más importante del siglo?” (Benjamin, 1991b, p. 677).

La respuesta que Benjamin se estaba guardando para el final del libro que nunca escribió puede entreverse en otras anotaciones de “Parque Central”. En primer lugar, solo a través de una forma pasada de moda era posible hacer una crítica a lo moderno. La extrañeza de esta forma, su carácter artificioso, pone en primer plano el carácter ilusorio de la obra artística y destruye el carácter aparentemente natural de las representaciones de la propaganda política y la publicidad a las que se enfrentaba la obra de Baudelaire. En segundo, la alegoría saca a los objetos de los contextos en los que normalmente se encuentran. A menudo los desmiembra y toma sus partes separadas para acoplarles un sentido ajeno a ellos. Esto implica una violencia sobre esos objetos que, como dice Benjamin (1991b), provenía de la furia de Baudelaire, una furia necesaria para irrumpir en el mundo contemporáneo y demoler sus estructuras armoniosas (p. 671). ¿De qué estructuras armoniosas está hablando Benjamin? De las del mundo burgués del siglo XIX, que se creían inamovibles. “Un factor importante de la idea de eterna recurrencia es el hecho de que la burguesía ya no se atrevía a mirar a los ojos un desarrollo futuro del sistema de producción que ella misma había puesto en marcha” (Benjamin, 1991b, p. 677). “El concepto de progreso”, añadió Benjamin (1991b), “debe fundarse sobre la idea de la catástrofe. Que las cosas sigan siendo como son *es* la catástrofe” (p. 683).

La alegoría baudeleriana, que se inspira en las fantasmagorías del lujo capitalista, en el triunfo del desarrollo técnico y en las promesas de la revolución social, rompe con la ideología que ha dado origen a esas fantasmagorías, la del capitalismo avanzado (Lindner, 2000, p. 72). En el capitalismo avanzado, la forma fundamental de expresión del entorno de los seres humanos es la de la mercancía. La lógica del valor de cambio tiende a dominar

todas las relaciones humanas. El consumidor es el tipo social que surge bajo estas condiciones. Su templo es el pasaje comercial, y solo puede ver los objetos a través de las gafas del precio. Podría decirse que las cosas entrenan a los seres humanos para apreciarlo todo bajo la forma del valor de cambio, que se aparece al consumidor como algo natural. Bajo estas condiciones, el tiempo también adquiere un valor cualitativamente igual: se convierte en tiempo de trabajo, al que se le asigna un precio determinado. Así, la misma maldición de los segundos que rige el *spleen* baudelero rige el proceso de intercambio del valor económico. La mercancía no posee ningún tiempo histórico. Ella misma es tiempo vacío (Lindner, 2000, p. 77). Al mismo tiempo, la propaganda tiende a disfrazar el carácter de mercancía de las cosas (Benjamin, 1991b, p. 671). Por esta razón, la alegoría, que rompe con la apariencia de lo bello y de lo orgánico, pues impone relaciones artificiosas a los objetos al yuxtaponerlos unos a otros en forma aparentemente azarosa, también destruye la apariencia armónica, ahistórica, de la mercancía. Aun más, al sacar a las cosas de sus contextos, la alegoría somete al objeto a una violencia análoga a la del valor de cambio, pues somete al objeto a un sentido ajeno a él, que además es arbitrario. De hecho, si la mercancía es tiempo vacío, la alegoría también es una forma de vaciamiento del tiempo, pues disloca las relaciones históricas entre el objeto y lo que lo rodeaba en su contexto original. Lo interesante es que solamente a través de este mecanismo, al asimilar la poesía la lógica de la mercancía, puede aquella desenmascarar a esta.

De esta manera, la alegoría sirve como crítica formal a la experiencia del tiempo vacío, de la obsesión de los segundos, que también es un tema de los poemas de Baudelaire. Pero la alegoría tiene además otra cara. La violencia alegórica no solo se ejerce contra la mercancía, también se ejerce contra el sujeto. Bajo las condiciones de vida de la gran ciudad, que está sujeta a cambios drásticos en un período de tiempo muy corto, se fragmenta el recuerdo biográfico. La gran ciudad y el recuerdo personal aparecen bajo la forma de la ruina, de manera que incluso lo que sucedió

en el transcurso de la propia vida aparece como si hubiera sucedido en eras pasadas. Esto implica que el propio recuerdo es, al mismo tiempo, algo cercano y lejano, es decir que se lo saca de su entorno histórico. Él también, como la mercancía, se convierte en tiempo vacío. Ese tiempo vacío responde a la individuación de la experiencia. El *souvenir*, dice Benjamin, es el complemento de la experiencia aislada. En él se condensa el extrañamiento creciente entre los seres humanos, cuyo pasado hace parte del inventario de los objetos que han dejado los muertos. El recuerdo es una reliquia de las experiencias ya difuntas (Benjamin, 1991b, p. 681). El *spleen*, la melancolía baudeleriana, interpone siglos entre el instante presente y el instante ya vivido; es decir, produce incansablemente la antigüedad. En el proceso acelerado de la modernización de la gran ciudad Baudelaire descubre su propia caducidad (Lindner, 2000, p. 74). De esta manera, tanto en su dimensión formal como en ciertos temas la poesía de Baudelaire es un testigo y una crítica de la transformación de la experiencia del tiempo que sufrieron los habitantes de las grandes ciudades del siglo XIX; también es una crítica de las circunstancias históricas que provocaron ese cambio.

## REFERENCIAS

- Béguin, A. (1954). *El alma romántica y el sueño*. (trad. Mario Monteforte Toledo). México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1991a). Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve. En W. Benjamin, *Gesammelte Schriften. Kritiken und Rezensionen* (vol. III) (pp. 557-560). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991b). Zentralpark. En W. Benjamin, *Gesammelte Schriften. Abhandlungen* (vol. I, 2) (pp. 657-690). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2001). Sobre algunos temas en Baudelaire. En W. Benjamin, *Ensayos Escogidos* (pp. 7-41). (trad. H. A. Murena). México: Ediciones Coyoacán.
- Coetzee, J. M. (2009). Walter Benjamin, Libro de los pasajes. En J. M. Coetzee, *Mecanismos internos. Ensayos 2000-2005* (pp. 58-82). (trad. Eduardo Hojman). Barcelona: Random House.

- Kaufman, R. (2008). Lyric Commodity: Critique, Benjamin, Adorno Marx, Baudelaire. *PMLA*, 123(1), 207-215.
- Lindner, B. (2000). Allegorie. En M. Opitz & E. Wizisla (eds.), *Benjamins Begriffe* (vol. I) (pp. 50-94). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Raymond, M. (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. (trad. Juan José Domenchina). México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, U. (2004). *Walter Benjamin. An Introduction to His Work and Thought*. (trad. Michael Winkler). Chicago: Chicago University Press.
- Valéry, P. (1995). Situación de Baudelaire. En P. Valéry, *Estudios literarios* (pp. 172-184). (trad. Juan Carlos Díaz de Atauri). Madrid: Visor.