

ANUARIO DE
LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dr. Jorge Enrique Linares Salgado
Director

Dra. Ana María Salmerón
Secretaria General

Dra. Nair Anaya Ferreira
Secretaria Académica

Mtra. Isabel Andrade Loredo
Secretaria Administrativa

Dr. Bernardo Manuel Ibarrola Zamora
Jefe de la División de Estudios Profesionales

Mtro. Pedro Joel Reyes López
Jefe de la División del Sistema de Universidad Abierta

Mtro. Ignacio Escárcega Rodríguez
Secretario de Extensión Académica

Dra. Rocío Saucedo Dimas
Coordinadora del Colegio de Letras Modernas

Mtro. Juan Carlos Cruz Elorza
Coordinador de Publicaciones

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 20 MÉXICO 2015-2016

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Directora

Nair María Anaya Ferreira

Secretaria

Claudia Ruiz

El Consejo de Redacción

Nair Anaya

Marina Fe

Mariapia Lamberti

Rosalba Lendo

Laura López

Federico Patán

Claudia Ruiz

Ute Seydel

Anuario de Letras Modernas, vol. 20, 2015-2016, es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Publicaciones de la Secretaría Académica de la Facultad de Filosofía y Letras, Avenida Universidad 3000, col. Universidad Nacional Autónoma de México, C. U., Del. Coyoacán, C. P. 04510, D. F. Editora responsable: Nair Anaya Ferreira. ISSN 0186-0526. Toda correspondencia deberá ser enviada al Colegio de Letras Modernas, FFL, UNAM, CU, México, D. F., 04510, tel. 56221865. modernas@filos.unam.mx Este número se terminó de imprimir el 31 de enero de 2018 en los talleres de Lito Roda, La Escondida núm. 2, col. Volcanes, Tlalpan, C. P. 14640, México, D. F. Se tiraron 200 ejemplares en papel cultural de 75 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por F1 Servicios Editoriales, tipos Times New Roman, 24/30, 14/16, 10/12 y 9/12 puntos. El diseño de la cubierta fue realizado por Alejandra Torales M. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Raúl Gutiérrez Moreno.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
ENSAYOS	
Gerardo ALTAMIRANO MEZA, “La écfrasis de la tienda del rey Adraastro, en el <i>Roman de Thèbes</i> : estructura, estrategias retóricas e intertextualidad”	15
Alma Delia MIRANDA AGUILAR, “ <i>El Navfrágio da nao S. Alberto, e itinerário da gente que delle se salvov</i> , de João Baptista Lavanha: los paratextos de 1597 y los de 1736”	37
María STOOPEN GALÁN, “De la <i>novella</i> bocaciana a las <i>Novelas ejemplares</i> ”	55
Nair María ANAYA FERREIRA, “Shakespeare: circulaciones de una ‘deidad cultural’”	63
Claudia RUIZ GARCÍA, “Reescrituras burlescas de la tradición clásica en Francia. Paul Scarron”	79
Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO, “Políticas de traducción de las <i>Metamorfosis</i> . Ovidio en la Inglaterra en el siglo XVIII”	89
Daniel Rudy HILLER, “Dos concepciones de la razón: una confrontación de <i>Thérèse Philosophe</i> con la filosofía moral kantiana”	99
Rodrigo MACHUCA, “El faro oscuro de la modernidad: resistencia intelectual, subversión estética y crítica al progreso en Charles Baudelaire. Aproximaciones al pensamiento radical moderno”	109
Aurora PIÑEIRO, “István Örkény: la brevedad y el absurdo”	133

8 □ CONTENIDO

Lilia Irlanda VILLEGAS SALAS, “La teología liberadora de Toni Morrison frente a las religiones institucionales como opción ética de sanación espiritual”	141
Irene María ARTIGAS ALBARELLI, “En las orillas de la autoficción: las vacilaciones del autorrelato en textos de Sergio Pitol, Angelina Muñiz-Huberman y Alice Munro”	171
Monique LANDAIS CHOIMET, “Literatura francesa de la contemporaneidad y del extremo-contemporáneo”	183
Angélica TORNERO, “Roland Barthes por Roland Barthes: entre la autobiografía y la autoficción”	203
Dulce María Griselda QUIROZ BUSTAMANTE, “Imagen recobrada: Barthes como lector de Proust”	217
Francisco Javier CERÓN LUNA, “Escritura y fragmento: la política del gesto en Roland Barthes”	231
Fernando IBARRA CHÁVEZ, “Ensayando una reflexión sobre el ensayo”	239
TRADUCCIÓN	
José Luis QUEZADA A., “Un apéndice a los <i>Triumphs</i> de Petrarca: el <i>Triumphus Fame Ila</i> ”	253
Marina FE y Eva CRUZ YAÑEZ, <i>The World's Wife</i> , de Carol Ann Duffy	263
RESEÑAS	
Mario MURGIA, <i>Versos escritos en agua. La influencia de Paradise Lost en Byron, Keats y Shelley</i> . México, UNAM, FFL, 2015. (Col. Opúsculos) (Raquel SERUR)	285
Janet FRAME, <i>Huesos de jilguero, antología poética</i> . Ed. bilingüe. Trad. de Nair ANAYA, Irene ARTIGAS, Paula BUSSENIERS, Julia CONSTANTINO, Claudia LUCOTTI, Lorena SAUCEDO, Irlanda VILLEGAS y Charlotte BROAD. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2015 (Blanca Luz PULIDO)	289

El faro oscuro de la modernidad: resistencia intelectual, subversión estética y crítica al progreso en Charles Baudelaire. Aproximaciones al pensamiento radical moderno

Rodrigo MACHUCA
Universidad Nacional Autónoma de México

El presente artículo investiga la crítica de Baudelaire a la idea de progreso como corolario de la modernidad. Intenta mostrar cómo replica Baudelaire a los logros de la técnica como analogía inevitable de un ideal social de perfectibilidad. La tesis esencial de esta crítica es el modo en que la modernidad disimula las condiciones que determinan la explotación y la miseria humanas, al conseguir enervar las mentes a través del consuelo material del progreso. Ceder a este imperativo técnico como modelo de civilización demarca el surgimiento de movimientos intelectuales radicales, en contra de esta forma de utilitarismo y tecnocracia que suprime toda posibilidad de perfectibilidad moral. ¿Puede la crítica al progreso en la obra de Baudelaire arrojar un haz de luz al cambio de panorama de las expectativas históricas: si se lo interpreta como el esfuerzo de hacer frente a la progresiva alienación de la vida moderna?

PALABRAS CLAVE: Baudelaire, modernidad, teoría crítica de la modernidad, crítica del progreso técnico, pensamiento radical.

This paper carries out an enquiry on Baudelaire's critique of the concept of progress as an aftermath of modernity, and attempts to demonstrate how Baudelaire replies to the technical achievements as an inevitable analogy of a social ideal of perfectibility. The main proposition of this critique is how modernity conceals the conditions that determine exploitation and human misery by means of enervating the mind with material progress as a solace. The surrender to this technical imperative as a model for civilization points out the advent of radical intellectual movements opposed to this mode of utilitarianism and technocracy that suppress any possibility of moral perfectibility. Is Baudelaire's work as a critique of progress capable of shedding some light to the shift in the historical expectations perspective, if it is construed as an effort against the progressive alienation of life under modernity?

KEY WORDS: Baudelaire, modernity, critical theory on modernity, critique on technical progress, radical thinking.

En gran parte, muy a mi pesar, es por el ocio que crecí, puesto que el ocio sin fortuna aumenta las deudas y las humillaciones resultantes de las deudas; sin embargo he sacado un gran provecho de la sensibilidad, de la meditación, de la facultad del dandismo y del diletantismo.

Charles Baudelaire, “Œuvres inédites de Baudelaire”,
en *Œuvres posthumes et correspondances inédites* (Ed. 1887).

El marco general de la crítica de Baudelaire gira en torno a las vehementes denuncias del progreso como un imperativo que trasciende la racionalidad misma y que se revela como un acto de creencia, por cuanto procede no de una constante —universal, natural, histórica o providencial—, sino de una representación formulada a partir de un conjunto de dogmas. En este tenor, el largo decurso del progreso ya no se concibe como el triunfo de la razón, consecución del Siglo de las Luces, sino que es percibido como la manifestación de un angustioso agotamiento moderno, producto de una descomposición moral e histórica generalizada, surgida a partir de la confusión entre progreso material y moral. Este desequilibrio entre dos visiones del progreso técnico científico, más que estancar al individuo, lo arroja a un conflicto en el cual las condiciones materiales de su existencia —trabajo alienado— se encuentran en pugna con su meta esencial: la perfectibilidad. Así, Baudelaire incorpora la vida moderna degradada a un universo estético y simbólico convirtiéndola no sólo en una poética, sino en un dispositivo de dismantelamiento crítico que deroga los valores establecidos a través de una estética del fin. El postulado central es que Baudelaire, al rebatir el dogma del progreso y al parodiar el aniquilamiento paulatino de la sociedad, participa de una veta crítica que dismantela las cargas ideológicas de la modernidad haciendo posible su fragmentación. Tal es el marco de la tragedia moderna, en cuyo escenario el artista de lo intrascendente e improductivo es el héroe de una condición decadente. ¿Puede considerarse que Baudelaire, al rebatir el dogma del progreso, el sentido de la historia y la modernidad, participa de una veta crítica que prefigura la crisis de modernidad? ¿Qué vuelve legítima y pertinente la consideración de un Baudelaire crítico de la modernidad y prólogo de la posmodernidad en su despedida al ideal de progreso?

En los últimos cuarenta años se han invertido enormes cantidades de energía en desentrañar los orígenes de la modernidad en las sociedades contemporáneas. Los historiadores constatan un cierto uso temprano del calificativo *moderno*. El filólogo Hans-Robert Jauss afirma que, desde el siglo v, se emplea *modernus* en latín vulgar con la intención de distinguir lo reciente de lo perteneciente a la *antiquitas* romana y pagana.¹ Se puede afirmar que para el siglo XIII² queda emplazado el marco del debate inicial de

¹ *Modernus* en la era cristiana oficial del siglo v remite a una toma de distancia con la era pagana. Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, p. 70.

² El célebre vitral de la Catedral de Chartres, símbolo de la alianza entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, muestra a san Juan sobre la espalda de Ezequiel y a San Marcos a hombros de Daniel. Como

lo moderno que se ubica en la dupla *antiqui* y *moderni*. La primera referencia literaria de la noción de modernidad como visión positiva de lo nuevo se remonta al Renacimiento, a la obra de Alessandro Tassoni. El poeta burlesco emplea el término de *modernità* para distinguirse de la tradición: de las prácticas e instancias literarias de la Antigüedad. Tassoni vislumbra en la modernidad renacentista el principio de emancipación de la autoridad del pasado grecolatino. En adelante, los humanistas modernos de los siglos XVII y XVIII se conciben en reacción a una tradición percibida como conservadora. Aquello que cuestiona Tassoni es el principio de imitación. Sin duda alguna, este último rasgo acomoda las polémicas estéticas a lo largo de tres siglos.

Bajo este enfoque, la querrela supone un giro decisivo en el panorama estético de los siglos XVII, XVIII y XIX, en la medida en que consolida la disolución de la autoridad como principio de la tradición canónica moderna. Esta resolución se consagra enfáticamente hasta el año de 1850, con el origen de la teoría de la belleza fugaz.³ Al cuestionar el sentido de la imitación, los modernos anteponen a la belleza atemporal y absoluta de los antiguos los criterios de una belleza relativa y sujeta al tiempo. En Francia, el escenario de la controversia literaria entre los llamados *Anciens* y *Moderne*s se desarrolla en el *Palais Royal*, capital de la *Res publica literarum* entre los siglos XVII y XVIII. El detonante de la polémica literaria es el poema burlesco *El rapto de un balde* de Alessandro Tassoni,⁴ publicado en París en 1621. Siguiendo la

aclara Jacques Le Goff en *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*, el ícono del siglo XIII se asocia a una frase cuya autoría se atribuye erróneamente a Bernard de Chartres y no a Salisburia, la cual remite a una interpretación de la figura de los “enanos evangelistas a hombros de gigantes” como una metáfora de lo presente, en la que los “enanos” deben apoyarse en los representantes del pasado memorable. Cf. Jacques Le Goff, *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*.

³ Diversos autores convergen en el hecho de que la generación de 1850 supone el ocaso de la querrela literaria, con el despunte de la autonomía de la obra y el artista, factores definitorios de la modernidad estética. Véase Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, p. 11. También consúltese a Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*.

⁴ El poeta noble de Módena advierte en el prefacio de *Ingegni antichi e moderni* que en el horizonte europeo han regido dos ciclos de desarrollo humano: el grecolatino e “il nostro”. Dos siglos antes que Baudelaire, Tassoni (1565-1635) emplea la noción de “modernità” para deslindar las prácticas artísticas de su tiempo de aquella Antigüedad grecolatina. En Francia, la publicación en 1621 del poema paródico *La Secchia rapita* de Tassoni desata la incendiaria controversia. Tassoni plasma en doce provocadores cantos versificados, en metro épico italiano, una parodia *bufa* que imita de modo burlesco a los bardos épicos de su tiempo. Las estrofas de *ottava rima* de la épica contrastan con las grescas llevadas a sus últimas consecuencias: el robo de un balde de agua que aviva una guerra sin fin entre dos reinos. La empresa de Tassoni no concluye con la divulgación del poema burlesco. Antes bien, en Italia su figura queda empañada por el escándalo tras acometer públicamente en contra de Homero —el blanco predilecto de los modernos— y Petrarca —quien contraviene las enseñanzas de la escolástica moderna. Pese a los detractores de Tassoni, la expresión más temprana del *paragone*, esto es, la comparación de los méritos entre los antiguos y los modernos, data de una compilación miscelánea de 1612 intitulada *Dieci libri di pensieri diversi*. Hippolyte Rigault (1821-1858), en su exhaustiva *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes* publicada en 1856, vincula directamente ambos libros con el surgimiento de la controversia literaria. A decir de Rigault, los volúmenes fincan el marco referencial para la discusión filosófica que cimbrará el continente europeo a lo largo de un siglo: “*La Querelle est parvenue, par son alliance avec la philosophie, à diffuser les idées modernes*”. “La

premisa central de la *Querelle*, tal y como se desarrolla en la *République des Lettres*⁵ a mediados del siglo XVII, toda obra literaria futura es superior a las que le preceden. La idea de lo moderno antepuesto a lo antiguo encierra el quid de la polémica literaria entre los *Anciens et Modernes*: ¿acaso los hombres modernos pueden contender en los mismos términos con los antiguos? ¿Puede afirmarse tajantemente que los humanistas y sus obras del siglo XVII son superiores a Homero? En territorio francés, la *Querelle des Anciens et des Modernes (1592-1789)* supone dos frentes en la reyerta. El primero gira en torno a la autonomía del arte a través de la desarticulación sistemática del principio de autoridad de los antiguos, y el segundo organiza una doctrina del progreso constante del conocimiento humano, propuesto por Bernard de Fontenelle⁶ en 1687 en la *Digression sur les Anciens et les Modernes*.

La primera aproximación sintética de la noción, en 1784, elaborada a partir de la comprensión del presente se le debe a Kant. En el opúsculo de *Si el género humano se halla en progreso constante hacia mejor*, el filósofo asimila el concepto de modernidad a la libertad y a la crítica de la razón, como componentes del progreso universal hacia mejor. Pero como admite el propio Kant en el opúsculo dedicado al progreso moderno, la afirmación de avance acumulativo, irreversible e indefinido, es una aserción cuando menos profética. Sólo cabe la predicción en un campo tan incierto: quienquiera que anuncie el progreso hoy antepone el futuro al presente puesto que no existe ninguna garantía. ¿Hasta aquí qué significados asignar al término de modernidad?

En primera instancia, la modernidad estética supone la ruptura entre pasado y presente, entre antiguos y modernos. Los modernos se han emancipado de la cultura religiosa y comunitaria del medioevo —desde la *Querelle*—, por medio del ejercicio crítico de la razón, que condensa toda la filosofía de las Luces. Segundo, con la ruptu-

querella ha logrado difundir las ideas modernas por su alianza con la filosofía” (Hippolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, 23).

⁵ La *querelle* francesa dista mucho del *paragone* italiano. Las diferencias son de primer orden. La discusión comparativa entre dos sistemas de arte y costumbres, iniciada por Petrarca en Italia, se distingue por mucho del enconado debate literario y filosófico disputado en la corte de Luis XIII. En Francia, lo que se discute no sólo se limita a la supremacía de los modernos; el trasfondo de la cuestión consiste en discernir si el progreso ilimitado como modelo civilizatorio anuncia el triunfo de la razón ilustrada, o bien, si la degeneración de la ley de la naturaleza, entendida como la realización del principio viviente en cada individuo, es ineluctable. En Francia, la querella literaria encierra tres diversas polémicas: una de corte literario y político en la Academia que preside Richelieu, una querella sobre el traductor y la traducción iniciada por el mayor de los hermanos Perrault, en 1678, y por último la disputa acerca de la igualdad de género, la “*querelle des femmes*”, encabezada por la figura ejemplar de Anne Lefèvre. Para ahondar en este tema a detalle consúltese a Marc Fumaroli, *Las abejas y las arañas. La Querella de los Antiguos y los Modernos*.

⁶ A diferencia de las *Digressions*, la primera gran obra de Fontenelle publicada en 1683 bajo el título de *Nouveaux dialogues des morts* ahonda en la cuestión del progreso moral y social. El escritor reproduce un diálogo ideal entre Sócrates y Montaigne que arrastra, mediante una crítica exhaustiva de la venalidad humana, a un escepticismo absoluto del progreso moral de la humanidad. El filósofo advierte que el camino del progreso en el conocimiento incluye al mismo tiempo una regresión: el dominio del conocimiento técnico se paga con el abandono de la perfectibilidad moral del hombre.

ra entre pasado y presente, moderno y antiguo, surge una conciencia de época,⁷ que se proyecta en la historia en una perspectiva de transformación en la que el hombre se concibe a sí mismo en un esquema de progreso ascendente. Esta modernidad filosófica surge de un cuestionamiento de la visión de una Antigüedad devota de las trascendencias e indisoluble de los absolutos: Dios, verdad y progreso ineluctable.

A mediados del siglo XIX, Hegel y Baudelaire actualizan el término de modernidad. Tras el excurso de Hegel, la noción de modernidad remite más a una conciencia de época que a un periodo histórico definido, es decir, a una relación reflexiva del hombre con el presente y a un entramado de experiencias estéticas. Hegel distingue la modernidad histórica de la experiencia estética de la modernidad. En cambio, el adjetivo *modernité* en *Le peintre de la vie moderne* de Baudelaire designa la reflexión estética del presente como temporalidad transitoria, como historia de la actualidad: “El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no sólo a la belleza que la reviste, sino también a su cualidad esencial de presente” (Baudelaire, 1992: 790).⁸ Como se aprecia, la modernidad supone para Baudelaire la imbricación de dos horizontes: el histórico —la historia de su presente— y el estético.

La modernidad estética es ambivalente. Por un lado, la estetización de la modernidad en la obra de Baudelaire remite a la cuestión de conferir significación y profundidad estéticas a la vida moderna. En *Le peintre de la vie moderne* el poeta busca exhibir aquello que se le presenta como poético en las expresiones urbanas de la modernidad.⁹ “Se trata [...] de extraer de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio” (Baudelaire, 1992: 797).¹⁰ Hasta aquí, la estetización de la modernidad designa el entorno de la metrópoli y el universo industrial en tanto oferta poética. Por otro lado, la estetización de la modernidad en *Curiosités esthétiques* revela una operación crítica que posee un interés epistemológico en la medida en que permite superar lo degradante y lo opresivo de la modernidad, mediante el desmantelamiento estético de las cargas ideológicas, la fe en el progreso y los valores sobre los que se apuntala la modernidad como ideal civilizatorio: “La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian instintivamente, y, cuando se encuentran sobre el mismo camino, es necesario que alguno de los dos sirva al otro”¹¹ (Baudelaire, 1992: 425).

⁷ Consultéese en la bibliografía final las obras de Foucault y Habermas.

⁸ “*Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent*”. De ahora en adelante, salvo indicación, todas las traducciones de Baudelaire son de mi autoría. Esta edición incluye textos inéditos en francés.

⁹ Como botón de muestra, tómesese en consideración las reflexiones acerca del maquillaje, el *shock*, el dandi: las descripciones de París en *Tableaux Parisiens*. Para este tema consultéese: “Baudelaire o las calles de París” en Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, p. 44.

¹⁰ “*Il s’agit, [...] de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire*”.

¹¹ “*La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d’une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l’un des deux serve l’autre*”.

Es posible diferenciar dos polos opuestos de la estetización de la modernidad en la obra de Baudelaire: por un lado, una estetización de la técnica y el universo industrial, y por otro una crítica implacable a la tecnología como apología del progreso hacia mejor. Por ello, podría decirse que en la obra de Baudelaire se origina una disolución de los valores de la modernidad en el ámbito económico, político y cultural. Entre los escritos literarios se difunde una jerga moderna que identifica progreso y evolución como sinónimos intercambiables. Aun si la visión providencial antecede a la idea moderna de progreso, Baudelaire advierte en 1855 la confusión entre el dominio de la fe y las expectativas depositadas en la técnica y la ciencia como realización de un orden civilizatorio. De ahí parte en buena medida el origen de la crítica a la ideología moderna entendida como un sistema de ideas en tanto que modos de representación y proyección.

I. Crítica del progreso y la modernidad

Decadencia del progreso, muerte del arte, pesimismo histórico, mercantilización, secularización; tomados en su conjunto todos estos fenómenos pueden considerarse el resultado de la crisis de la modernidad. Pero, ¿cuáles son los signos del agotamiento de la modernidad a la luz de las reflexiones hechas por Baudelaire? A la crítica del progreso técnico, el artista de la vida moderna añade el agotamiento de la idea de modernidad, en una genealogía de la decadencia que transcurre a través del universo opresivo de la industria, el embate mercantilista, el fin de la idea de perfectibilidad moral y una enfática disolución de la idea de historia como una constante universal o un imperativo absoluto. El fin de la modernidad se plantea de tal modo que aquello que se ha agotado no es la modernidad *per se*, sino el sentido de la idea de modernidad en toda su extensión. La pérdida de sentido de la ideología moderna a través de las reflexiones de Baudelaire libera súbitamente al presente de todas las cargas que lo saturaban.

El agotamiento del paradigma moderno no es más que el prólogo de lo verdaderamente significativo, a saber, la conformación de una tradición detractora de la modernidad que Rousseau asentaba desde sus orígenes, pasando por el luddismo y que abarca nuestra actualidad. El espíritu radical en la obra de Baudelaire se presenta entonces como un rechazo directo de largo aliento, singular y colectivo, de los ideales más sustantivos de la modernidad, es su doble, su réplica, su negación o su refutación; obstaculiza la modernidad, la contrarresta así como la reconstrucción contrarresta la destrucción. Lo fascinante de esta condición inédita y ambivalente es precisamente que no se circunscribe en una resistencia pasiva y ciega, en una estética de la metrópoli que sólo emula servilmente los valores hegemónicos, sino que se realiza en una forma compleja de estar en el mundo reactivamente.

Por lo tanto, el pensamiento radical moderno designa una postura crítica que cuestiona el sistema de ideas definitorias de la modernidad —progreso e historia—, consideradas en sí mismas como modos de representación y proyección de un ideal dado de civilización. Como veremos, este modo de ser radicalmente moderno revela un

profundo ejercicio crítico que despliega un conjunto de estrategias de malicia satírica, en contra de los excesos del siglo cometidos a costa de la vida. La ironía, la figuración abstracta de la mercancía, la autonomía del artista y su arte, la preeminencia de lo vivo y la teología del mal¹² son algunas figuras del repudio por la corriente moderna en la obra de Baudelaire.

Que Baudelaire inaugura el discurso de la modernidad es ya un tema suficientemente establecido, pero que él mismo introduce la necesidad de cerciorarse críticamente de la modernidad y que con ello anuncia su agotamiento, es un tópico que no ha sido desarrollado. En esto, el pensamiento radical aporta una reflexión crítica de suma relevancia que propone la superación crítica y estética de la modernidad desde las entrañas modernas. Ejercicio por un lado crítico y por otro creativo que anticipa la grandeza y la decadencia de la modernidad. Ello supone que la crítica asestada a los corolarios de la modernidad, progreso e historia, no sea meramente un registro pasivo del mundo en crisis, sino que lo constituye activamente, lo verifica al desmantelarlo. El artista reflexiona sobre su cultura y la repliega, la devuelve hacia sí misma en una abstracción estética que refleja las tensiones de la modernidad. Con ello, el pensamiento radical se encuentra, por un lado, en la situación de tener que tomar distancia crítica respecto del pensamiento moderno en tanto que ideología progresista, aunque por otro lado no puede desvincularse del pulso de la vida moderna. La función de la crítica del vate de la modernidad se ofrece entonces como aquella alternativa que resiste a los embates de la alienación, del culto de la técnica y el poderío industrial que sólo ha hecho estragos en el enjuto pensamiento histórico del siglo XIX.

La capacidad activa del artista de replicar a su presente con un ejercicio crítico es el preámbulo de una cultura de resistencia que también define a la modernidad. Si bien Baudelaire se sitúa en el centro de la vida moderna, también se emplaza en un marco más amplio que incluye una crítica cultural que abarca la modernidad y la posmodernidad.¹³ Con Baudelaire se instaura una crítica de la modernidad que lo conduce a escrutar las formas extremas de la descomposición del pensamiento moderno, y que en el acto participa de la crítica posmoderna. ¿Cuáles son los vínculos existentes entre el fin de sentido de progreso técnico-científico y la postura crítica posmoderna en su despedida al ideal de progreso? Son posibles dos vías en esta crisis de la idea clásica de modernidad: la primera que afirma que su fin es irreversible —Gianni Vattimo— y la segunda que refiere que la posmodernidad es tan sólo una ampliación, una excrecencia crítica de la modernidad misma —Jürgen Habermas.

¹² La teología del mal en la obra de Baudelaire tiene que ver con la idea central del pecado original como culpa y tormento en las sociedades modernas, así como con la afirmación de que hay una inclinación natural del hombre por el mal. El autor de *Les litanies de Satan* propone una inversión de los valores cristianos de la creación y lanza un desafío a los convencionalismos vacíos de una sociedad mojigata y obsoleta. Consulte la obra de Jean-Pierre Richard, “Profondeur de Baudelaire”, en *Poésie et profondeur*, p. 12.

¹³ Para ahondar en la definición de modernidad en el contexto francés que incluye la posmodernidad, consulte la obra de Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, p. 173.

En este sentido, lo que se somete a discusión es el nexo entre posmodernidad y crítica de la modernidad que se configura a través de una continuación de la modernidad a contrapelo, tal como lo formula Habermas¹⁴ en su ya célebre conferencia de 1980 *La modernidad, un proyecto inacabado*. Aspecto también señalado sucintamente por Antoine Compagnon en *Les cinq paradoxes de la modernité*, aclaración hecha en el sentido de que la modernidad en su acepción francesa remite a la posmodernidad.¹⁵ Ahora bien, el paso decisivo para establecer un nexo entre Baudelaire y la despedida posmoderna a la modernidad depende de tres rasgos fundamentales: el fin de sentido del progreso entendido como proyecto de civilización sustentado en el optimismo de un ascenso técnico-científico ineluctable, un sentido seguro de la historia y un cierto grado de desencanto plasmado en el desasosiego.

De manera más amplia, Baudelaire ventila la obsesión moderna por la doctrina del progreso aplicada a la historia y la moral. El nexo entre la despedida posmoderna a los ideales —modernos del progreso y la historia— y la crítica baudelairiana se constituye también a través de dichos aspectos. Con ello, al suministrar un marco crítico al período histórico, Baudelaire define la modernidad a través de sus corrientes detractoras. De modo que esta actitud crítica remite a un desbordamiento del pensamiento conservador de la era industrial, que se produce cuando Baudelaire desmantela las cargas ideológicas de la conciencia moderna para exhibir una forma de pensamiento ruinoso del progreso.

Baudelaire anima el desarme de la tecnificación de la vida al asociar la crítica al progreso con el desarrollo de un pensamiento moderno decadente. Como pensamiento moderno, Baudelaire describió aquel proceso de desencantamiento que condujo a Europa al agotamiento de las instancias éticas y sociales de la era de las metrópolis, y cuya instauración devino en una cultura industrial que designa una exaltación inmoderada del progreso tecnológico. Ante un pensamiento moderno conservador, en *Mon cœur mis à nu* se postula un perspectivismo histórico que concentra sus ataques contra la idea de historia a la luz de la noción de progreso técnico-científico: “No solamente habrá en el caso del progreso una identidad entre la libertad y la fatalidad, sino que

¹⁴ Véase también el primer capítulo de Jürgen Habermas, “La modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento”, en *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 11.

¹⁵ “*En France, le moderne est entendu au sens de la modernité qui commence avec Baudelaire et Nietzsche, et comprend donc le nihilisme ; il a été ambivalent dès l’origine, dans ses rapports à la modernisation et avec l’Histoire en particulier ; dans sa méfiance vis-à-vis du progrès ; et il est essentiellement esthétique. C’est même la raison de l’autre quiproquo —entre les Français et les Américains cette fois— la modernité au sens français, c’est-à-dire baudelairien et nietzschéen, incluant la postmodernité*”. [“En Francia, lo moderno se entiende en el sentido de la modernidad que comienza con Baudelaire y Nietzsche y comprende entonces al nihilismo. Desde sus orígenes, lo moderno ha mantenido una relación ambivalente con la modernización y con la Historia en particular, en su desconfianza con respecto al progreso, y ésta es esencialmente estética. Incluso es el motivo del otro quiproquo —esta vez entre los franceses y los americanos—, la modernidad en el sentido francés, es decir, baudelairiano y nietzscheano, incluye a la posmodernidad”] (A. Compagnon, *op. cit.*, p. 173).

además esta identidad siempre ha existido” (Baudelaire, 1992: 425).¹⁶ La condición anémica del paradigma moderno —que Baudelaire enfatiza en dos sentidos principales— no sólo refleja una fase extrema de vaciamiento de la noción de progreso, sino que conduce a un escalonado agotamiento de la idea de historia como progresiva iluminación. Con Baudelaire la disolución de la idea de historia significa ante todo una ruptura de unidad ascendente, y no un puro y simple fin de la historia como proceso.

Desde este punto de vista, la historia para Baudelaire no es aquella que se refiere al curso creciente de la salvación cristiana dictada por la providencia —discusión suscitada entre los Antiguos y los Modernos—, sino que constituye, en términos más rigurosos, la pérdida de consistencia del decurso cronológico, unitario y ascendente del perfeccionamiento hacia lo mejor como ley universal. En *Exposition Universelle 1855*, el agotamiento de la idea de progreso culmina necesariamente en esta dilución trágica de la historia ascendente: “Todo aquel que desee ver con claridad a través de la Historia, deberá primero apagar este faro pérfido” (Baudelaire, 1992: 725).¹⁷ La visión poética de una humanidad autora de su propia historia disipa las ilusiones progresistas, al ventilar en su crítica la legitimidad de un presunto orden general de las leyes de la historia. Como lo refiere el polígrafo de la metrópoli, la *Exposition* expone la autodestrucción de la modernidad porque la ideología moderna revela una adhesión irreflexiva que hace de la historia un ascenso ineluctable del espíritu humano hacia mejor, al proclamar la libertad individual y colectiva disolviéndola en un imperativo tecnológico:

Pero, ¿en dónde se encuentra la garantía del progreso para el mañana? Puesto que los discípulos de los filósofos del vapor y los fósforos así lo entienden: el progreso no se les presenta sino a modo de una serie indefinida. ¿En dónde se halla tal garantía? Me digo que sólo existe en su credulidad y fatuidad (Baudelaire, 1992: 725).¹⁸

En el diario íntimo de Baudelaire *Fusées*, lo esencial de esta crítica a la modernidad consiste en anteponer un imperativo técnico-científico a la perspectiva ética e individual: “No puede haber progreso (verdadero, es decir, moral) más que en el individuo y por el individuo mismo” (Baudelaire, 1992: 408).¹⁹ La opinión general en torno a un nuevo principio de reflexión sobre el presente, a partir de la perfectibilidad, la supremacía del sujeto y la reflexión histórica crítica, arroja elementos fundamentales para definir la modernidad desde sus manifestaciones más radicales.

¹⁶ “—Non seulement il y aura, dans le cas de progrès, identité entre la liberté et la fatalité, mais cette identité a toujours existé. Cette identité c'est l'histoire, histoire des nations et des individus”.

¹⁷ “Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfile”.

¹⁸ “Mais où est, je vous prie, la garantie du progrès pour le lendemain? Car les disciples des philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques l'entendent ainsi: le progrès ne leur apparaît que sous la forme d'une série indéfinie. Où est cette garantie? Elle n'existe, dis-je, que dans votre crédulité et votre fatuité”.

¹⁹ “Il ne peut y avoir de progrès (vrai, c'est-à-dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même”.

En la discusión acerca de la modernidad, los detractores hacen una objeción que no ha cambiado sustancialmente de Rousseau a Baudelaire y de Foucault a Baudrillard. La acusación es en contra de un principio fincado en la idea de un desarrollo técnico-científico que socava un determinismo material, pero que al mismo tiempo implanta en su lugar una forma de siniestra inmunidad a la luz de la idea moderna de progreso. Para Baudelaire, con este régimen despunta un absoluto técnico que trueca los medios de la emancipación moral y material de la especie. Baudelaire ha destacado que el pensamiento moderno es un modo de organización histórica, económica y social, que suprime la perfectibilidad moral como especie. De tal postura surge la idea en la *Exposition* de una organización interna de la modernidad que supere la escisión entre el mundo ético y el mundo técnico.

En *Qu'est-ce que les lumières*, conferencia dictada en torno a Kant y las reflexiones filosóficas que involucran la noción de actualidad, es decir, la relación que se establece entre el hombre moderno y el pensamiento del presente, Michel Foucault toma como estudio de caso la modernidad baudelaireana en lo que designa como “la actitud de modernidad” (Foucault, 2004: 866).²⁰ Foucault argumenta que la comprensión de la modernidad a partir de la Ilustración como el surgimiento de un *éthos* moderno, es decir, una actitud señaladamente moderna, una forma de ser y de comportarse históricamente, queda vinculada con la emancipación del individuo: “Quería por un lado subrayar, el arraigo en la Aufklärung de un modo de interrogación filosófica que problematiza a la vez la relación con el presente, el modo histórico de ser, y la constitución de sí mismo como sujeto autónomo” (Foucault, 2004: 871).²¹ Se infiere que por “la constitución de sí mismo como sujeto autónomo” (Foucault, 2004: 871)²² Foucault designa la conciencia histórica como un despunte del individuo. Contra el pensamiento moderno que concibe la realización del hombre a través de la técnica y el ascenso ineluctable de la idea de progreso aplicada a la historia y la moral, Baudelaire recurre a la individualidad y la autonomía. La idea de sujeto que Baudelaire concibe se declara abiertamente en contra del pensamiento moderno industrial, que “libera” a los hombres de sus ataduras cognitivas y materiales, al tiempo que enajena sus aspiraciones de perfeccionamiento moral.

En este sentido, cuando surge el requisito de una justificación interna de la modernidad, Baudelaire recurre a la crítica y al yo interno para disipar las ilusiones modernas. A su modo de configurar la modernidad, sólo se la puede definir mediante la tensión entre racionalidad técnico-científica y sujeto como entidad afectiva y síquica. A partir de ambos principios explica la naturaleza degenerativa y trágica de la era moderna como universo de progreso y alienación. Se aduce entonces que la primera tentativa

²⁰ “*l'attitude de modernité*”.

²¹ “*Je voulais d'une part, souligner l'enracinement dans l'Aufklärung d'un type d'interrogation philosophique qui problématise à la fois le rapport au présent, le mode d'être historique et la constitution de soi-même comme sujet autonome*”.

²² “*constitution de soi-même comme sujet autonome*”.

de concebir la modernidad como concepto estético vaya de la mano de una crítica de la modernidad.²³

En *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire caracteriza la era de las metrópolis por un modo de relación del hombre consigo mismo²⁴ que él describe como “De la vaporización y la centralización del Yo. Todo se encuentra aquí” (Baudelaire, 1992: 405).²⁵ Bajo este enfoque, la primacía de la subjetividad comporta sobre todo tres connotaciones: a) individualismo, que remite a la categoría de persona, que percibe la realidad a través de una experiencia de un yo descentrado, desasosegado y fragmentario, producto de la era de las metrópolis; b) el derecho de crítica —a las instituciones y al canon literario— en que cada cual ha de reconocer y fundamentar su criterio personal; y finalmente, c) la propia necesidad reflexiva de considerar que la crítica aporte la posibilidad de que la modernidad aprehenda la idea de sí misma mediante su propio análisis.

Este vuelco puede llevarse hasta los fundamentos de una conducta reactiva que es la afirmación de una identidad moderna que supone su propia alienación: “La primera labor de un artista estriba en sustituir el hombre a la modernidad y protestar en su contra” (Baudelaire, 1992: 12).²⁶ Esto constituye una actitud que considero central en la formación del pensamiento radical moderno por cuanto la función del sujeto supera el orden social, económico y político del pensamiento moderno.²⁷ En este sentido, el principio de la subjetividad en la obra de Baudelaire rompe con el dominio que la cultura mercantil ejerce en la vida artística y social. En *Le peintre de la vie moderne*, el sujeto percibe la realidad moderna no como un objeto producto de la ciencia tecnificada, o bien como una reducción de las cosas a su uso mercantil, sino que es aprehendido como una operación donde él mismo se realiza a través de la exclusión del valor consensual de los objetos, del sentido de la historia, del progreso y del sistema de bienes económicos: “el dandi no aspira al dinero como a una cosa esencial” (Baudelaire, 1992: 807).²⁸ De este modo, la primacía de la técnica, la mercancía, el progreso, la estructura racional y el sentido seguro de la historia son juzgados desde la experiencia personal.

²³ Sobre este tema consúltese la obra de Habermas: “El problema de una justificación de la modernidad desde sí misma adviene por primera vez en la conciencia en el ámbito de la crítica estética” (J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 11).

²⁴ Entre los teóricos más destacados de la modernidad, como Michel Foucault, Marshall Berman, Jürgen Habermas y Antoine Compagnon, hay consenso en torno a la delimitación de la modernidad en cuatro sentidos: su caracterización a través de una marcada oposición entre antiguos y modernos, entre pasado y presente —a partir de la cual se dispone un modo nuevo de experimentar y reflexionar el presente—, la interrogación del hombre moderno acerca del sentido de la Historia y finalmente la configuración del sujeto a través de un ser moderno.

²⁵ “*De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là*”.

²⁶ “*La première affaire d’un artiste est de substituer l’homme à la modernité et de protester contre elle*”.

²⁷ Nietzsche también destaca el surgimiento del sujeto reactivo como un subterfugio a las determinaciones políticas, económicas y morales de la era moderna. Véase Friedrich Nietzsche, “Contra los apologistas del trabajo”, en *Contra el trabajo de Séneca, Samuel Johnson, Friedrich Nietzsche, Bertrand Russel, T. W. Adorno y E. M. Cioran*.

²⁸ “*le dandy n’aspire pas à l’argent comme à une chose essentielle*”.

El estupor producido por los estragos de las revoluciones industriales se desenvuelve en el *Salon de 1859* como una energía crítica, investida, en primera instancia, en un cuestionamiento radical de la ideología moderna, es decir, como una visión de la realización del hombre a través de la técnica y la idea de progreso aplicada a la historia, y en segunda instancia, articulada a una estética subversiva: “la industria al irrumpir en el arte se convierte en su enemiga más mortal” (Baudelaire, II, 1976: 618).²⁹ En *Exposition universelle 1855*, la tesis esencial de esta crítica baudelairiana consiste en que la modernidad disimula las condiciones que determinan la explotación y la miseria humanas, al conseguir enervar las mentes a través del consuelo material del progreso: “al refinar a la humanidad proporcionalmente y continuamente mediante los nuevos placeres que ofrece, el progreso indefinido sería su tortura más ingeniosa y cruel” (Baudelaire, II, 1976: 581).³⁰

El desmantelamiento de las ideas de progreso y de historia constituye el subterfugio para dejar atrás las contradicciones de la modernidad, mediante una crítica y una estética del fin. La concepción baudelairiana de la historia expuesta en *Exposition universelle 1855* —teoría de la degradación—, tanto en la poesía como en la crítica, refuta el devenir moderno, sustituye la finalidad por la causalidad, es decir, desarticula el telos, la finalidad anhelada —el progreso constante y ascendente—, el encadenamiento de las causas y de los efectos del decurso histórico, mediante una visión terminante del proyecto moderno. Incluso en la plegaria profana que constituye la poesía moderna, Baudelaire no muda el hoy en eternidad sino que, por el contrario, transmuta la eternidad en actualidad que se degrada: “El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no sólo a la belleza que la reviste sino también a su cualidad esencial de presente” (Baudelaire, II, 1976: 684).³¹

Tras el paso de la estela simbolista, la poesía moderna ya no se funda más en una experiencia nueva sino en la ausencia de toda experiencia como lo ha manifestado Giorgio Agamben en *Enfance et histoire*: “la crisis de la experiencia es el marco general en el cual se sitúa la poesía moderna. Dado que, desde Baudelaire, la poesía moderna de ningún modo se funda sobre la base de una nueva experiencia, sino precisamente en la falta de experiencia sin precedentes” (Agamben, 1989: 53).³² Entonces, tanto en la obra crítica como en la poética de Baudelaire se propaga una disolución de los valores de la modernidad referentes al ámbito económico, político y cultural. Baudelaire incorpora la vida moderna y su decadencia a un universo estético y simbólico, convirtiéndola no sólo en una poética, sino en un dispositivo de desmantelamiento crítico: la abolición de los valores establecidos a través de sus propios valores. De

²⁹ “*l’industrie faisant irruption dans l’art, en devient la plus mortelle ennemie*”. Esta edición posee textos inéditos en español.

³⁰ “*Je laisse de côté la question de savoir si, délicatisant l’humanité en proportion des jouissances nouvelles qu’il lui apporte, le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture*”.

³¹ “*Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent*”.

³² La traducción del francés al español es de mi autoría.

hecho, Baudelaire ha transformado un acontecimiento cotidiano en una experiencia estética que reviste una crítica profunda y aguda de la ideología moderna. Tal actitud crítica lo inscribe en los orígenes de la crítica de la modernidad.

II. Resistencia intelectual y subversión estética

En las previsiones de Baudelaire, la crítica de la modernidad designa una condición de resistencia intelectual que se realiza en una forma compleja de estar en el mundo. Este modo de ser radical y moderno se traduce en un conjunto de estrategias de desmantelamiento crítico para hacer frente al embate del imperativo técnico y mercantilista de la era industrial. Por extensión, esta postura crítica y singular de largo aliento cuestiona el conjunto de ideas definitorias de la modernidad, consideradas en sí mismas como modos de representación y proyección de un ideal dado de civilización. Este marco crítico que define la modernidad a ultranza es el resultado de la reflexión histórica del presente y la relación, propia e insustituible, que el polígrafo de la modernidad establece con su época. Si bien Baudelaire se sitúa en el contexto de la modernidad estética, también es cierto que él mismo se proclama en contra de los rasgos que el progreso y la industrialización imprimen en los hombres modernos.

Baudelaire es radical por cuanto persigue preservar las tensiones de la modernidad como estrategia de superación crítica. En la medida en que el oximoron posibilita una dialéctica primordial de los opuestos poéticos, constituirá la figura de estilo central en la obra de Baudelaire: *Les fleurs du mal*. La postura central de esta tradición radical, brillantemente expuesta en *Exposition universelle 1855*, consiste entonces en exhibir la base contradictoria que apuntala la idea moderna de progreso: “este oscuro faro”, “faro pérfido”, “faro traidor”³³ (Baudelaire, I, 1976: 580).³⁴ En él se adecuan libertad y fatalidad, o, dicho de otro modo, la convicción de un sentido seguro de la historia, la esperanza en un progreso técnico-científico ineluctable y la premisa según la cual todo acontecimiento histórico significativo no sobreviene al azar y está de antemano fatalmente predestinado.³⁵ “No solamente habrá en el caso del progreso una identidad entre la libertad y la fatalidad, sino que además esta identidad siempre ha existido. Esta

³³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, p. 580. Remite a la inversión voluntaria de la figura del faro de Victor Hugo en *La Légende des siècles*: “Y se ve pasar la estrofa del progreso / ¡Es la nave, es el faro! / Por fin el hombre empuña su cetro y arroja el bastón. / Y se ve partir en vuelo el cálculo de Newton”. La traducción es propia.

³⁴ “*phare obscur*”, “*phare perfide*”, “*phare traître*”.

³⁵ Seis años después de la *Exposition* de Baudelaire, Marx señala a lo largo de su obra de crítica económica la naturaleza contradictoria de la modernidad, es decir, advierte que la promesa de redención del individuo está sujeta a la exigencia de dominación que presuponen el trabajo enajenado y el proceso de valorización del desarrollo tecnológico. Consúltese Karl Marx, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización*. (Extractos del Manuscrito 1861-1863), p. 11.

identidad es la Historia, la historia de las naciones y de los individuos” (Baudelaire, I, 1976: 707).³⁶

Tras el paso de la estirpe vehemente de los poetas decimonónicos, el poder de fascinación de los objetos de la exhibición de París es el símbolo de una razón industrial y mercantil en la cual ya no se reconoce un principio de orden, sino un potencial de transformación estética y simbólica. Pero, ¿cuáles son los otros “terrenos”, las otras estrategias, las otras armas de la ficción en las reflexiones del polígrafo de la modernidad? Jean Baudrillard, en el inciso *La mercancía absoluta* señala que Baudelaire resiste a la escalada de lo que llama “la deprimente teoría de la alienación” (Baudrillard, 2000: 129) y, en efecto, Baudelaire resiste a la alienación en dos sentidos diferentes. Por un lado hace frente al cambio de categoría del artista-profeta que pasa a ser considerado como un asalariado, aunque reactivo, económicamente inconducente y ocioso, que posee un papel definitorio del arte en la modernidad.

Por otro lado, objeta la irrupción de la lógica de mercado en el ámbito artístico, proponiendo un valor que escapa paradójicamente al sistema de bienes porque anula el valor de uso y de cambio: la mercancía absoluta. La tesis que analizo es que la mercantilización del arte desdibuja la función mistificadora del artista y trae consigo la conversión de la obra de arte como un bien más de mercadeo. Sin embargo, las formas múltiples y radicales de la abstracción moderna que propone Baudelaire van más allá de los confines de la desaparición del artista y sus funciones. En síntesis, a través de la figuración literaria, el artista entra en el dominio de la simulación y restituye la mercancía como una sacralización irónica.

Si se aceptan las tesis ahora ya ineludibles en torno a *De l'idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts*, que elaboraron Walter Benjamin, Marshall Berman, Jean Baudrillard y Giorgio Agamben, acerca del carácter fetiche de la mercancía,³⁷ se convendrá que la novedad que ofrece la Exposición Universal de París (1855) consiste en mostrar el arte confrontado a la mercantilización y al imperativo técnico de la civilización industrial. Las tres aproximaciones al texto de Baudelaire exponen la fuerza de atracción a la vez destructiva y emancipadora que ejerce la mercancía sobre la obra artística, entendida como la reivindicación de la inutilidad del arte y el aspecto casi místico, que gira en torno a los productos de la exhibición, o las “sutilezas metafísicas” y los “resabios teológicos” (Marx, 2005: 36), como los define Karl Marx en *El fetichismo de la mercancía y su secreto*.

Baudelaire hace notar que las mercancías de la exhibición del Palais des Beaux-Arts ocupan el lugar tradicionalmente reservado a la obra de arte y comprende de golpe el advenimiento de la obra como una quimera mercantil, improductiva, develada en su nueva forma de fetiche: el extrañamiento vuelto mercancía absoluta. Los tres trabajos

³⁶ “—Non seulement il y aura, dans le cas de progrès, identité entre la liberté et la fatalité, mais cette identité a toujours existé. Cette identité c'est l'histoire, histoire des nations et des individus”.

³⁷ Los tres autores citados acogen la definición de Karl Marx, “El fetichismo de la mercancía y su secreto”, en *El capital*, p. 36.

explican cómo Baudelaire ventila las determinaciones formales de la época y exacerba la abstracción del valor consensual de los objetos al trascender los valores de uso y cambio. Si la industria y la mercancía ejercen determinaciones fatales para la creación artística, Baudelaire a contragolpe vindica la prescindencia de la utilidad develando el influjo del sistema económico de bienes a través de actitudes estéticas y simbólicas.³⁸

Corresponde así a la obra de arte y al artista representar en términos estéticos la inutilidad y llevar hasta el absoluto este valor. La intención de sacralizar la mercancía y la industria esquivan los desafíos de la transfiguración del arte en mercado y del artista en asalariado, a través de la abstracción y del poder de fascinación que produce el carácter fetiche de los bienes económicos cuando son exhibidos en aparadores: “Toda mecánica es sagrada como un objeto de arte” (Baudelaire, 1992: 904).³⁹ La mecánica sacralizada, en estricto sentido estético, es también la abolición más radical de la lógica industrial y del carácter fetiche de la mercancía. El reto que supone para el artista la valoración del arte como una mercancía, se traduce en una nueva fase de abstracción que irónicamente somete a valoración estética un metalenguaje banal, que vuelve a trazar nuestra vida cotidiana como un mundo indiferenciado, evanescente y trivial. Con esto, la estetización de la mercadería y el universo fabril se sirve del simulacro: un desafío al sentido social ejercido desde lo simbólico.

Baudelaire calibra el azar, aspira a capitalizar la imposibilidad de formular un juicio estético de nuestro presente como una simulación trivial de nuestro propio agotamiento, como una fase dramática y abstracta de la desarticulación total de nuestro mundo. La indigencia del sentido como valor estético configura activamente otro valor absoluto: la dilución de nuestra vida cotidiana en una fase banalizada y abstracta. La única fuerza que supera la desilusión del mundo moderno es la ironía como un modo de vaciar el sentido de la banalidad técnica y mercantil. El papel de Baudelaire en torno a la mercancía consiste en demostrar su carácter metafísico, haciendo visibles los estímulos de fascinación y de asombro que aguardan ocultos en las convenciones, trasladándolos al campo del arte. El poeta de la intrascendencia resiste en esto a la mercantilización y al industrialismo, desvelando el espectáculo del valor de cambio en una belleza pasajera que queda ligada al instante de su aparición, cristalizada en una forma de “goce estático” (Baudrillard, 2000: 128). Conforme a esta estrategia, Baudelaire debe ocuparse en dismantelar la autoridad y la convención para exhibir el espectáculo e idolatría que moran en la mercancía.

El trayecto analítico de Baudelaire se puede resumir en los siguientes términos: ante la mercantilización de la obra de arte el artista moderno formula una estetización de la mercancía, que se resuelve en una fetichización de ésta, que en última instancia oculta una ironía. El poeta oracular plantea un análisis de una visión de la modernidad en discordia consigo misma, valiéndose de la mercancía para proyectar una utopía estética

³⁸ Mercantilización de la obra de arte → Estetización de la mercancía → Fetichización de la mercancía → Ironía baudelaيرية.

³⁹ “*Toute mécanique est sacrée comme un objet d’art*”.

que atribuye al arte un papel revolucionario y activo. Él mismo reconoce la primacía del instante en la era moderna, pero también asume una actitud reactiva en contra de la modernidad por cuanto participa de una crisis de la metafísica de la presencia, desplegada a través de una visión crítica de los objetos mercantiles. He ahí la ironía como otra estrategia respecto a los caminos indiferentes de la alienación en la era de la industrialización.

III. *Pensamiento radical*

Baudelaire es un intelectual reactivo. La apuesta radical que ofrece ante los desafíos que plantea la era industrial consiste en un esfuerzo crítico definitorio del panorama moderno. En tanto que el pensamiento moderno prevé la realización del individuo a través de la técnica y la historia ascendente, la resistencia radical denuncia la alienación del sujeto a la luz de las nociones de progreso y modernidad. Por la misma razón negativa, cuando el cauce del mundo es expuesto bajo un enfoque teleológico como un decurso inevitable hacia la perfección, el arte moderno se presenta como lo contrario de toda racionalidad tecnológica y mercantil. Si la fe en el progreso ineluctable es el vehículo legitimador de la modernidad, el fin de la idea de progreso constituye el vector de la resistencia intelectual. De este modo, la crisis de la modernidad es indisoluble de dos orientaciones opuestas y complementarias en la reflexión crítica de Baudelaire: el progreso y el artista. En la *Exposition universelle 1855* ambos son complementarios en la medida en que la técnica se presenta como un vehículo mediante el cual el hombre se realiza como amo de la naturaleza y de sí mismo; y son opuestos porque la técnica al servicio de la ideología del progreso reduce al artista a un asalariado de la cultura moderna: “¿cómo podría el temperamento del artista ser domesticado, enmendado, sometido a las reglas utópicas concebidas al auspicio de cualquier pequeño templo científico en la faz del planeta, sin constituir esto un riesgo mortal para el arte?” (Baudelaire, II, 1976: 579).⁴⁰

Así, Baudelaire plantea en su artículo de la *Exposition* que el intelectual ya no se concibe como un engranaje artificial de la maquinaria moderna en tanto que asalariado, sino que le adjudica la posibilidad de justificar su realidad, individual e introspectivamente: “El artista se basta a sí mismo. No compromete sus propias obras al porvenir. Responde por sí mismo. Muere sin hijos. Ha sido *su rey, su sacerdote y su Dios*” (Baudelaire, II, 1976: 581).⁴¹ Por lo tanto, el artista puede interpretar lo real no como un mero receptáculo, objetivo irrealizable de la ciencia tecnificada, sino como una

⁴⁰ “comment le tempérament de l'artiste [pourra-t-il] jamais être gouverné, amendé, redressé, par les règles utopiques conçues dans un petit temple scientifique quelconque de la planète, sans danger de mort pour l'art lui-même [?]”.

⁴¹ “L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu”.

operación de desciframiento, donde se revela no sólo el sentido de lo observado sino también y sobre todo el sentido de la misma observación. En suma, lo que propone Baudelaire es una escritura del artista, subjetiva y superviviente: una forma de idealismo subjetivo que sólo encuentra condición de posibilidad partiendo de la crítica de la ideología moderna.

Baudelaire concibe un sistema crítico que presenta la gratuidad del pensamiento como una condición necesaria del acto libre. Acto de libertad, rebeldía de razonar, cuya finalidad, parafraseando a Baudelaire, es la falta de toda representación de fines: razonar en potencia, a la vez, al volverse contra sus aparentes causas y condiciones objetivas, al hacer de sus determinaciones históricas el objeto del razonamiento, provoca el lentísimo impulso del cambio, la adhesión estética a una singularidad única que promete otras acciones, otros pensamientos y otras esperanzas. El reconocimiento de la modernidad radical deshilvana el filón de la resistencia inaugurada por Rousseau, pasando por los Ludditas y por los románticos europeos en pleno siglo XIX; movimiento artístico que atraviesa y define, a contracorriente, casi dos siglos de ensoñaciones mercantiles de constructores de máquinas.

En *Le joueur génèreux*, el largo decurso del progreso ya no se concibe como el triunfo de la razón, consecución del Siglo de las Luces, sino que es percibido como la manifestación de un angustioso agotamiento: “esa extraña aficción del hastío, que es la fuente de todos sus sufrimientos y de todos nuestros miserables progresos” (Baudelaire, I, 1976: 327),⁴² producto de una descomposición moral e histórica surgida a partir de la confusión entre progreso material y moral. Este desequilibrio entre dos visiones del progreso, más que estancar al individuo, lo arroja a un conflicto en el cual las condiciones materiales de su existencia —trabajo alienado— se encuentran en pugna con su meta esencial: la perfectibilidad. Tal es el marco de la tragedia moderna, en cuyo escenario el artista de lo intrascendente, lo aleatorio, lo improductivo, es el héroe de una condición decadente.⁴³

Entre las previsiones de Baudelaire, la génesis de los avances técnicos aparece como la correlación inversa del progreso moral. Por consiguiente, en *Fusées* la crítica a la idea de progreso designa el conjunto de fuerzas que se oponen a la industrialización como una supresión de lo vivo: “Ruego a cualquier hombre biempensante que me muestre lo que subsiste de la vida” (Baudelaire, I, 1976: 666).⁴⁴ El autor del *Salut public* desecha la idea que inscribe en el progreso material la totalidad de la perfectibilidad general de la humanidad. Baudelaire no sólo anula toda garantía de perfectibilidad a través de la senda sinuosa del progreso material, sino que también cancela el ideal

⁴² “[...] cette bizarre affection de l'Ennui, qui est la source de toutes vos maladies et de tous vos miserables progrès”.

⁴³ Decadencia en dos sentidos: primero, entendida como el relajamiento de las costumbres, como pérdida de los valores aceptados en el Segundo Imperio —diagnóstico que compromete una amplia denuncia de la situación social del escritor, magistralmente expuesta en los *Poèmes en prose*. Segundo, el agotamiento se refiere a la condición histórica y moral del hastío: el desasosiego, condición moral de la modernidad.

⁴⁴ “Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie”.

de desarrollo acumulativo y ascendente como estrategia de superación de la modernidad misma. En la *Exposition*, la reacción ante el progreso —una categoría que vive de su propia negación, del consumo de sí misma y de su contradicción incesante— es el signo directo de una modernidad entendida como progresión hacia la decadencia: “Esta idea grotesca, [...] es el diagnóstico de una decadencia demasiado visible” (Baudelaire, II, 1976: 580).⁴⁵

Pero, precisamente en cuanto se presenta una suerte de insoslayable tragedia moderna, que desemboca en una teoría de la degeneración moral e histórica —cuyo héroe es el artista improductivo—, una nueva forma de hacer crítica se articula sistemáticamente con el pensamiento estético, proporcionando una peculiar autoafirmación del espíritu moderno a través de la negación de los ideales de la modernidad progresista. La decadencia del ideal de progreso en las reflexiones del vate suscita la aparición de la autarquía del artista y la crítica subjetiva, es decir, una forma de realización a través de la capacidad de resistir a la lógica industrial y a su ideología mediante una estética y una crítica personalísima.

Ante una sociedad cuyos valores son marcadamente utilitaristas lo subjetivo en el arte constituye un gesto autónomo que revela una crítica de la ideología moderna, a saber, el sistema de ideas consideradas como modos de representación y prospectiva. En este sentido, en *Qu'est-ce que les Lumières?*, Michel Foucault se plantea la comprensión de la modernidad a partir del surgimiento de un *éthos moderno*, es decir, una actitud señaladamente moderna, una forma de ser y de comportarse históricamente que queda de manifiesto en la figura del dandi. La invención de sí, beneficio de la transfiguración del artista en producto de su arte, remite a una actitud profundamente moderna y radical. En su ensayo consagrado a Baudelaire, Foucault deduce que “Ser moderno no es aceptarse a sí mismo tal y como se es en el flujo de momentos pasajeros, es considerarse a sí mismo como objeto de una elaboración compleja y difícil” (Foucault, 2004: 870).⁴⁶

Desde el momento en que la invención de sí mismo se vuelve un artificio, también se instala la disolución más radical de la lógica industrial y mercantil: “Es crear una magia sugerente, que contiene a un tiempo, sujeto y objeto, al mundo exterior al artista y al artista mismo” (Baudelaire, II, 1976: 598).⁴⁷ En consecuencia, la singularidad vuelta arte para la ideología de los fines prácticos no tiene otro sitio que el de la exclusión: “Ser un hombre útil siempre me ha parecido una cosa repugnante” (Baudelaire, I, 1976: 679).⁴⁸ Siguiendo esto último, el único terreno que se vuelve decisivo porque se elige voluntariamente es el terreno del arte. En el *Salon de 1859*, Baudelaire supera los rasgos alienantes de la modernidad, mediante una postura estética peculiarísima

⁴⁵ “Cette idée grotesque, [...] est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible”.

⁴⁶ “Être moderne, ce n'est pas s'accepter soi-même tel qu'on est dans le flux de moments qui passent, c'est se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure”. La traducción es de mi autoría.

⁴⁷ “Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même”.

⁴⁸ “Être un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux”.

que supone a la vez preservar la inutilidad, la subjetividad y el ocio, en una civilización en donde todo se reduce a sus fines prácticos: “encuentro inútil y fatigoso representar aquello que es, puesto que nada de lo que existe me satisface. La naturaleza es desagradable y prefiero los monstruos de mi fantasía a la trivialidad positiva” (Baudelaire, II, 1976: 620).⁴⁹ A partir de Baudelaire, la naturaleza misma de la especulación, de la forma más abstracta de la imaginación, implica un desborde crítico de dichos rasgos alienantes que supone la modernidad.

En este sentido, aquello que confiere a la figura de Baudelaire un carácter señaladamente radical es que sus *estrategias absolutas* no se limitan al dominio de la mercancía, sino que también conciernen al dominio de lo simbólico; y lo hacen en tres aspectos principales: a) a través de la proclama de la autonomía —estética y económica— del arte que rompe con la dependencia tanto del canon como del circuito económico de bienes, y b) por el hecho de construir estéticamente el papel del artista en un modo de ser moderno; y c) por subvertir el sistema económico de valorización a través de una ontología de la improductividad y de una metafísica del ocio (dandismo).

A la primacía de la razón industrial y la preponderancia de las estructuras de mercado en el arte, Baudelaire opone el sentido crítico y la perspectiva personal. A raíz de lo anterior, la idea de modernidad trasciende el simple rechazo de un concepto, para dar paso más bien a la interrogación de sus fundamentos. Al captar las cosas en su inmediatez y en su evanescencia, la valoración estética de la realidad aprehendida por el sujeto se presenta como una operación de desmantelamiento cognitivo de los valores modernos. Puede decirse que con Baudelaire, el potencial estético individual se contraponen al ideal social y político del progreso tecnológico y define a la modernidad a contrapelo. La disidencia moderna se concreta entonces como un simultáneo acontecer de extrañamiento y reconocimiento entre el presente y el pasado; un movimiento de rupturas consecutivas que supone el enfático reconocimiento de un tiempo que se concibe a sí mismo en un acto reflexivo, estético e histórico de escisión y de autoafirmación. La disidencia moderna reconoce en la inercia de lo moderno una rutina de la modernidad, es decir, una novedad siempre conservadora.

El resultado directo de la crisis de la idea de innovación arroja un nuevo principio de reflexión sobre el presente a partir de una nueva organización del saber en las sociedades: la visión del progreso tecnológico como fin civilizatorio, es decir, como un modo de dejar al mundo organizarse en función de la racionalidad científica y tecnológica. En reacción a esta lógica excesiva, en las consideraciones de Baudelaire, la crítica al progreso como corolario de la modernidad se presenta como un subterfugio para desmantelar los estragos y las contradicciones de la era industrial mediante una forma de modernidad estética, última y radical. La denuncia de los adelantos de la técnica, como analogía directa de la realización del espíritu humano a manera de un ideal social, es el nuevo camino que dicta la autonomía estética subjetiva.

⁴⁹ “je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive”.

La superación de la degeneración de la vida social a través de las armas de la ficción crítica significa uno de los legados de mayor relevancia para el arte del siglo XIX y XX. Lo sublime y el canon ya no son un terreno inmediato de la belleza; la reflexión entra en el dominio del arte no sólo desde el punto de vista del conocimiento y la valoración de las obras del pasado, sino también como factor de acción y resistencia: como un quicio simbólico de evasión de lo concreto objetivo. Se trata de una aportación de la mayor importancia, toda vez que sienta las bases que posibilitan la plena autonomía de la obra y el quehacer del artista con respecto a cualquier fin utilitario. Esto implica otorgarle plena autonomía respecto de cualquier otra instancia y sus condicionamientos, ya sea poética, académica o institucional.

La esperanza de acceder a una estética autónoma que recrea la transitoriedad, improductividad y subjetividad como alternativa al utilitarismo predominante en el pensamiento moderno, es la apuesta absoluta de Baudelaire para abolir toda tentativa de categorización de lo vivo en el fenómeno artístico. El hecho de afirmar que el arte y el artista se localizan en el epicentro de la vida y no sólo en el mero recreo de los sentidos, equivale a aseverar que la experiencia estética subjetiva es susceptible de producir o desmantelar los estragos de las fuerzas funestas de la modernidad. En otros términos, con Baudelaire surge una exaltación de la individualidad en reacción al industrialismo que resulta en un cruce de caminos ineludible para el pensamiento crítico y estético contemporáneo.

La *Exposition* de Baudelaire disuelve la modernidad mediante la radicalización de las tendencias que la constituyen. La radicalización consiste en la crítica de los valores de la civilización mediante su desmantelamiento analítico. Si la modernidad se define como decadencia de la novedad que caduca y envejece, y es sustituida por una novedad superior en un movimiento incesante que desalienta la creatividad al tiempo que la cancela, entonces Baudelaire no logra salir de la modernidad pensando en superarla. El artista reactivo niega la modernidad para realizarla. Así, el camino que conduce más allá del aciago panorama histórico tiene que pasar por una crítica de la modernidad misma.

Recuperando lo más sustantivo hasta aquí, el papel de Baudelaire en torno a la mercancía ha consistido en demostrar su carácter metafísico, en exhibir los estímulos de fascinación y asombro que aguardan ocultos en las convenciones y trasladarlos al campo del arte. Baudelaire ha resistido en esto a la mercantilización y al industrialismo, revelando el espectáculo del valor de cambio en una belleza pasajera que queda ligada al instante de su aparición, cristalizada en un “goce estático” (Baudrillard, 2000: 128). Conforme a esta estrategia, Baudelaire debe ocuparse en deconstruir por sí mismo la autoridad y la convención, para exhibir el espectáculo e idolatría que moran en la mercancía. El trayecto analítico de Baudelaire se puede resumir en los siguientes términos: ante la mercantilización de la obra de arte, propone una estetización de la mercancía, que se resuelve en una fetichización de ésta, que en última instancia es una ironía. Baudelaire plantea un análisis de una modernidad en discordia consigo misma, valiéndose de la mercancía para proyectar una utopía estética que atribuye al arte un papel revolucionario en lo que atañe a la relación del hombre con su presente.

Corresponde así exhibir la nulidad y extraer de ella un nuevo valor a través de la autodestrucción. Baudelaire reconoce la primacía del instante en la era moderna, pero también asume una actitud reactiva en contra de la modernidad. He ahí la ironía como otra estrategia respecto a los caminos indiferentes de la alienación en la era de la industrialización. El arte mismo es el medio por el que la humanidad en decadencia puede anularse para liberarse de las ataduras. Un aspecto importante de las estrategias en la obra de Baudelaire es la definición de modernidad, en la cual la obra de arte moderna está bajo el influjo de lo auténtico y lo efímero. El artista recompone lo que ha acontecido en la fugacidad, recobrando así el rastro del sujeto que ha transformado lo efímero en experiencia estética. Conforme a ese uso de la modernidad estética que colma el imperecedero deseo de belleza durante el instante en que se establece esa fugaz conexión entre la eternidad y actualidad: Baudelaire liga la obra —estática— con el instante mismo de su aparición; al consumirse en actualidad, la experiencia estética —dinámica— puede detener el flujo regular de los estragos modernos, romper la normalidad, neutralizar las convenciones y sortear la mercantilización.

Recurrir a la misma exigencia de innovación para salir de la modernidad cancela la posibilidad de encontrar una vía diferente. Baudelaire advierte que la superación e innovación son categorías señaladamente modernas y que, por lo tanto, no pueden ofrecer una salida de la modernidad. Según el exégeta de la modernidad, la alternativa reside en la disolución de las creencias y valores. La modernidad no sólo es definida por la categoría de superación temporal —entre antiguos y modernos— sino también por aquella de superación crítica. De esto se desprende que, en su acepción moderna, el concepto de ideología designa un sistema de ideas consideradas como modos de representación, percepción y proyección. La crítica a los valores superiores de la civilización —a la idea de progreso del siglo XIX y a la certeza de un decurso lineal de los acontecimientos históricos— es también un ataque directo a la ideología moderna.

Ante el vaciamiento de sentido de la historia, la decadencia moral y el pesimismo del siglo, Baudelaire propone las estrategias absolutas de una tradición radical: ironía, autonomía, figuración abstracta y la teología del mal basada en la inversión de los valores de la creación. Todas ellas plantean la cuestión de la contingencia y acabamiento de la modernidad. Sin embargo, estas mismas estrategias podrían acelerar su muerte porque al deslindarse críticamente de sus fundamentos, la denuncia reflexiva alcanza a diluir las categorías de normatividad y autoridad, y las ventila como entidades inciertas e inconsútiles.

La resistencia intelectual está orientada a la crítica del presente que confirma la evolución de las construcciones ilusorias de la moral: religión, arte e historia. La función de la reflexión crítica ya no es más remontarse al origen del fundamento, ahora es desplegar una crítica de la época actual. ¿Qué subsiste de las consideraciones de Baudelaire? Que el discurso propiamente literario en que son representadas las contradicciones de la modernidad no es por sí mismo ajeno a dichas condiciones, como un velo neutro que recubriría los términos. Por el contrario, las estrategias radicales son armas de la crítica que constituyen la producción de una forma de resistencia a

través de un efecto ideológico cifrado en la estética. El sentido profundo de la crítica de la modernidad a través de sus armas radicales es éste: la cualidad irónica del arte simula una y otra vez los estragos de la era moderna en una parodia del aniquilamiento paulatino y definitivo de la sociedad. Es preciso que la simulación poética, la herrumbre de la maquinaria moderna, sustraiga algo a la banalidad y al cinismo, es preciso que en cada frase algo desaparezca, es preciso que la desaparición continúe viva en una antinomia siempre viva: ésta es la fórmula de la resistencia.

Obras citadas

- AGAMBEN, Giorgio. 1989. *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Trad. Yves HERSANT. París: Payot.
- BAUDELAIRE, Charles. 2014. *Œuvres posthumes et correspondances inédites*. Ed. 1887. París: Hachette-BNF.
- _____. 1992. *Œuvres complètes*. Pról. Claude ROY. París: Robert Laffont, Bouquins.
- _____. 1976. *Œuvres complètes*, vols. I y II. Ed. Claude PICHOS. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- BAUDRILLARD, Jean. 2000. *Las estrategias fatales*. Trad. Joaquín JORDÁ. Barcelona: Anagrama.
- BENJAMIN, Walter. 2007. *Libro de los Pasajes*. Trad. Rolf TIEDEMANN, L. F. CASTAÑEDA, Isidro HERRERA y Fernando GUERRERO. Madrid: Akal.
- BERMAN, Marshall, 2013. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea MORALES VIDAL. Barcelona, Anthropos.
- COMPAGNON, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. París: Seuil.
- CRÉPET, Jacques. 1957. *Propos sur Baudelaire*. Ed. Claude PICHOS. París: Mercure de France.
- FOUCAULT, Michel. 2004. "Qu'est-ce que les Lumières?" *Michel Foucault Philosophie (Anthologie)*. Comp. Frédéric GROS. París: Gallimard.
- FUMAROLI, Marc. 2008. *Las abejas y las arañas. La querrela de los antiguos y los modernos*. Trad. Caridad MARTÍNEZ. Barcelona: Acantilado.
- HABERMAS, Jürgen. 2008. *El discurso filosófico de la modernidad*. Trad. Manuel JIMÉNEZ REDONDO. Madrid: Akal.
- JAUSS, Hans Robert. 1995. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Trad. Ricardo SÁNCHEZ. Madrid: Visor.
- LAGARDE André y Michard LAURENT. 1966. *XIX siècle*. París: Bordas.
- LE GOFF, Jacques. 1991. *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*. Trad. Marta VASALLO. Barcelona: Paidós.
- MARX, Karl. 2005. *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1861-1863)*. Trad. Bolívar ECHEVERRÍA. México: Ítaca.

- . 1972. *El capital*. Trad. W. ROCES. México: FCE.
- NIETZSCHE, Friedrich. 2008. “Contra los apologistas del trabajo”. *Contra el trabajo de Séneca, Samuel Johnson, Friedrich Nietzsche, Bertrand Russel, T. W. Adorno y E. M. Cioran*. Trad. Luis KLEIN. México: Tumbona Ediciones.
- RICHARD, Jean-Pierre. 1995. “Profondeur de Baudelaire”. *Poésie et profondeur*. París: Seuil.
- RIGAULT, Hippolyte, 2011. *Histoire de la querelle des anciens et des Modernes*. Bremsville: Nabu Press.