

Anahí Ballent, Adrián Gorelik y Graciela Silvestri

Las metrópolis de Benjamín

*Artículo en que se recorre la influencia de Benjamin
en las diferentes etapas de la Escuela de Venecia.
Publicado originalmente en "Punto de Vista" N° 45,
Buenos Aires, abril 1993.*

Pasadas las polémicas entre benjaminianos de izquierda y de derecha, entre brechtianos, adornianos o scholemianos, se va recortando cada vez con mayor nitidez la complejidad de Benjamin como figura unitaria, aunque todavía pervivan disputas o recortes que busquen justificar posiciones actuales. La más novedosa y emblemática de estas operaciones tal vez sea su consagración como "protodeconstructivista". (1) La edición en la última década de la masa de materiales con que Benjamin preparaba su obra sobre los passages de París ha colaborado con una valoración menos sesgada: queda hoy a la vista la magnitud de uno de los pensamientos críticos más profundos y sugerentes del siglo XX y un vasto territorio de interpretaciones en el que no cesa de resignificarse.

Aquí proponemos un enfoque acotado de esa obra y ese territorio: sus aspectos vinculados específicamente a la cultura urbana y arquitectónica. A treinta años de recuperación ininterrumpida del pensamiento benjaminiano en estas áreas, examinar de conjunto obra y recepciones permitiría iluminar perfiles poco dilucidados de la relación de Benjamin con la ciudad, así como el arco que la cultura urbana describió manteniendo su nombre como constante: las diferentes recepciones convierten a la obra de Benjamin en un papel de tornasol particularmente sensible para ponderar las transformaciones enormes de la cultura urbana de estas décadas.

Tales recepciones coinciden en una preocupación que fue central para Benjamin: la cuestión metropolitana. El interés por este tema excede con creces la problemática que nos proponemos examinar, ramificándose hacia la teoría estética, la sociología, la filosofía, como parte de la reflexión sobre la modernidad que sería ilusorio e improductivo intentar deslindar. Para circunscribir un campo posible de reflexión específica pero que no traicione sus complejas derivaciones, se impone una selección relativamente arbitraria de autores y temáticas. En función de ella, proponemos tres dimensiones del contacto de Benjamin con la cuestión metropolitana: la vanguardia, la experiencia y el habitar. Estas tres dimensiones han sido decisivas para Benjamin y para el pensamiento urbano que buscó, en distintos momentos y con motivaciones dispares, un estímulo en su aproximación a la metrópoli. Las tres definen formas alternativas de concebir la cultura urbana y, podría decirse, seleccionan diferentes metrópolis de Benjamin: leído con centro en la vanguardia, Benjamin permitió pensar Frankfurt como

ciudad de realización de las hipótesis más radicales del arte de entreguerras; con centro en la experiencia, sirvió para reconocer Nueva York como "Capital del siglo XX"; y con centro en el habitar, posibilitó revisar la Gran Viena como la ciudad de la crisis, de la "lengua absuelta".

Una última aclaración: en este recorrido por ciudades y obras de Benjamin proponemos como guía constante para acompañar o confrontar a otros autores pero también para localizar las transformaciones del pensamiento sobre la ciudad, a un puñado de textos producido a lo largo de estas décadas por intelectuales de la llamada "Escuela de Venecia". (2) Confiamos en que tal determinación no está dictada sólo por la arbitrariedad sobre la que prevenimos más arriba o por nuestra propia historia intelectual, en la que este grupo ha tenido una influencia decisiva; es posible afirmar que en ninguna otra parte se llevó más a fondo, y con más hondas repercusiones para el campo de la cultura urbana, una tarea de interpretación de la modernidad en la que el pensamiento de Benjamin ocupa un lugar destacado, y que en ninguna parte aparecen hoy más ejemplarmente sus actuales derivaciones.

Vanguardia

"Comprender juntos Breton y Le Corbusier -vale decir, tender el espíritu de la Francia del presente como un arco, con el cual el conocimiento golpee al instante el corazón",
Walter Benjamin (3)

La recuperación de Benjamin durante los años sesenta jugó un papel decisivo en la formulación de una lectura crítica de las vanguardias históricas y del conjunto de la arquitectura moderna. Eran los años del más álgido ataque a los postulados del Movimiento moderno y de un verdadero estallido de respuestas alternativas a su desmoronamiento: fantasías tecnológicas, pop, historicismos, etc. Justamente, horadar lo que de manera tan compacta se había armado como Movimiento moderno en la teoría y la historiografía militantes de los años treinta, recuperar la diversidad de las vanguardias artísticas y los movimientos arquitectónicos que yacían bajo ese aparato programático, aparecía como tarea central de un crítica que quisiera orientarse en la confusión de sus propios días. El descubrimiento de la figura de Benjamin, como teórico pero también como encarnación de facetas de la vanguardia que se habían ocultado con prolijidad, se inserta en esa tarea de desmontaje.

En 1968 aparece Teorías e historia de la arquitectura, de Manfredo Tafuri, como un programa de crítica histórica que basaba muchos de sus principales postulados en hipótesis de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), el trabajo "marxista" de Benjamin, en el que planteaba que los avances técnicos habían disuelto el "aura" de la obra de arte y que esa misma circunstancia había abierto la perspectiva de un nuevo arte, de masas, revolucionario; principalmente el cine, pero también la relación "táctil" y la "percepción distraída" de la obra arquitectónica eran destacadas por Benjamin como ejemplos de la nueva

condición en que la técnica había colocado al artista, al público y a los medios de producción de la obra. Desde las claves estructural-semiológicas de los años sesenta, tales hipótesis funcionaron en Venecia como un ariete dirigido a dos flancos: contra el reformismo modernista y el "marxismo vulgar". (4) Las claves de esta primera recuperación de Benjamin en vinculación con la vanguardia aparecen en Teorías e historia... y en una constelación de textos entre 1968 y 1972, que incluyen también los tópicos que Benjamin había desarrollado en sus trabajos sobre París y Baudelaire, pero siempre leídos a la luz de las premisas de "La obra de arte...". (5)

Se trata, básicamente, de dos núcleos: el de la reproductibilidad técnica con la consecuente pérdida del aura, y la caracterización de la metrópoli como universo de la pérdida de cualidad, como ámbito del comportamiento automatizado y la completa mercantilización. Es la matriz lukácsiana de motivos de Marx y Simmel, pero la forma específica que les dio Benjamin permitió una aplicación peculiar en sede arquitectónica: entender a la vanguardia inmersa en el proceso de irrupción de los modos de producción capitalista en la estructura de la morfología urbana. Desde esta aceptación "sin nostalgia" de la metrópoli, Venecia centró el análisis de la vanguardia en la proyección de su exigencia de racionalización por fuera de sí hacia sus condiciones de producción, exigencia que no se cumplía en la forma sino en el Plan. De aquí proviene el interés por analizar las obras de vanguardia como proceso abierto y el Plan como utopía contenida en ese proceso para la organización capitalista avanzada: en la metrópoli de la civilización tecnológica mimada por las obras de vanguardia se da la plena expansión de la reproductibilidad y se consuma la muerte del aura.

Lo decisivo de Venecia, al menos juzgado treinta años después, fue haber situado a la vanguardia en la metrópoli, haber entendido a la arquitectura como cámara de decantación de los postulados de vanguardia. Si, a partir de la segunda posguerra, el pensamiento crítico había identificado la materialización perversa de los sueños de la razón modernista en la programática arquitectónica, la recepción de Benjamin permitió dilucidar el momento anterior a esa materialización: "la dialéctica de la vanguardia" que previamente había conducido a esos sueños luminosos desde la más radical negatividad. Así se trazó el puente que conecta a la vanguardia artística, definida por su carácter cáustico, con la arquitectura modernista, definida por su constructividad; el puente que va de la Zurich del Cabaret Voltaire a la Frankfurt de la administración socialdemócrata; de las provocaciones de Duchamp a la Grossstadt de Hilberseimer, donde la ciudad moderna se convertía en una alineación de bloques descualificada y homogénea como analogía de la cadena de montaje; el fin, el puente que va de Breton, como quería Benjamin, a Le Corbusier.

Haber puesto el énfasis en los procesos internos a la obra (no lo que la obra dice de las relaciones de producción, sino la función propia de la obra dentro de las relaciones de producción, como pedía Benjamin en "El autor como productor", de 1933) es lo que permitió

una crítica que construyera en las propias obras una hipótesis más compleja sobre la inserción social del arte de vanguardia: en relación a la metrópoli y a los procesos de planificación capitalista, y no sólo a la institución arte, como proponen los enfoques sociológicos. (6) Es lo que, creemos, permite hoy trascender incluso la ideología de Benjamin en esos textos (su propuesta de redención por medio de un uso "alternativo" de la técnica) y de Venecia en esos años (el finalismo de la crítica a la ideología, el juicio lapidario sobre las ilusiones contestatarias de la arquitectura), reteniendo su visión dialéctica de la vanguardia.

Ver el paso de lo destructivo a lo constructivo afecta, desde ya, toda la idea de la arquitectura, porque permite descubrir también en ella, travestidas, las estructuras de comprensión y la organización de la mirada sobre la realidad de la obra de vanguardia. Pero, asimismo, revierte sobre la interpretación de esta última, densificando sus contenidos explícitos. Permite entrever una doble dialéctica de la vanguardia: la que describe el ciclo completo de la vanguardia a la metrópoli, y la que aparece dentro de cada una de las obras más densas de artistas y arquitectos: la dialéctica entre historia y proyecto, entre la percepción dramática del declive histórico que suponía la modernidad y los intentos optimistas de superación. Segunda dialéctica posibilitada por una comprensión de Benjamin no sólo en términos de teoría del arte. Es fácil advertir, en tal sentido, que los venecianos citan en esos años, principalmente, "La obra de arte...", pero leída también a la luz de las "Tesis de filosofía de la historia" y, sobre todo, a la luz de un libro muy influenciado por las Tesis y que fue el primer impacto que recibieron de Frankfurt, *Minima moralia*.

Así, Benjamin pasa a formar parte de la misma dialéctica que permite descubrir. Sabemos que ya no sirve distinguir entre un Benjamin pesimista y otro optimista respecto de los resultados de los procesos de modernización que tan bien captó. Como dice Lunn, no conviene leer la ambigüedad de Benjamin como un rostro de Jano o como una simple yuxtaposición de motivos ideológicos: se trata más bien de una ambivalencia radical frente a la condición moderna (una "estudiada ambivalencia") que produce una mezcla explosiva. (7) Ambivalencia que también se encuentra en Marx y en buena parte de los teóricos marxistas, pero con una respuesta esperanzadora a largo plazo. El conjunto de la obra de Benjamin, en cambio, deja las opciones como alternativas abiertas de un dilema: la dialéctica de Benjamin -dice Lunn glosando su definición de Baudelaire- está "paralizada". Como la de la vanguardia, podríamos agregar.

Veamos dos textos muy próximos de Benjamin: "Experiencia y pobreza", de 1933, y "El narrador", de 1936. El primero es uno de sus trabajos más explícitos sobre el rol que le asigna a la arquitectura moderna. Parte de la constatación de la "pobreza de experiencia" del hombre moderno y de lo que se ha perdido en ese proceso: "Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que entregarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo 'actual'". Pero sería inútil lamentarse: "Total falta de ilusión sobre la época y sin embargo una

confianza sin reticencias en su favor"; lo que cabe es "comenzar desde el principio". Y eso es lo que hace la arquitectura de vidrio y acero para Benjamin: enseña a vivir sin huellas. "Atisbo y renuncia" que colaborarán para que la masa redimida, un día, pueda devolvernos aquella humanidad empeñada "incluso con interés compuesto".

La comparación con "El narrador" es interesante porque en su primera parte Benjamin reproduce textualmente la misma descripción de la condición histórica con que comenzaba "Experiencia y pobreza": ya no sabemos narrar porque no es posible la experiencia. La caída de la narración no hay que confundirla con una "manifestación de decadencia" ("nada sería más disparatado"): es un efecto secundario de fuerzas productivas que "hacen sentir una nueva belleza en lo que se desvanece". Sin embargo, hablar de literatura y no de arquitectura le permite aquí a Benjamin ya no argumentar hacia la resolución constructiva de esa nueva condición histórica (la única justificación de la arquitectura), sino detenerse en un intenso regodeo con esa "belleza de lo que se desvanece", expresar sin matices el drama de la pérdida de lo artesanal en el mundo moderno: en la narración, lo central era "la mano, con sus gestos apoyados en el trabajo" -¿y qué otra cosa dice la primera Bauhaus?

El conflicto de Benjamin es el mismo que el de la vanguardia: se manifiesta cuando busca salidas a un presente de hombres que ya no saben (que ya no pueden) narrar, que ya no saben usar sus manos en el trabajo. El conflicto de Benjamin, lo que hace que en su gesto anide la tensión vanguardista, radica en que se siente convocado a dar respuestas constructivas a esa situación con la que, sin embargo, lo liga una relación ambigua. Es esa dialéctica paralizada lo que no se advierte cuando se vincula a Benjamin exclusivamente a una vanguardia (surrealismo), o cuando se reduce su obra a una discusión teórica. Menos aún se reconoce la misma cualidad, entonces, en las obras más constructivas de, por ejemplo, un Le Corbusier, y sin embargo está allí. Al contrario de los postmodernistas bienpensantes, que descubrieron en Benjamin -y a través de él en un Klee- una excepción en el pensamiento moderno, Benjamin sensibiliza para descubrir su misma ambigüedad en los artistas modernos.

Por ello es que, al mismo tiempo, su figura es tan importante para confrontar el devenir de la propia teoría e historia de la arquitectura moderna: ¿por qué pervivió de aquellas obras sólo el lado constructivo en los relatos de quienes contaron su historia? La puesta en paralelo de Benjamin con un personaje como Sigfried Giedion ofrece respuestas poco exploradas. (8)

Gracias a las fichas de los Passages sabemos hoy la importancia que tuvo para Benjamin la lectura de *Bauen in Frankreich*, libro de 1928 en el que Giedion formuló una de las primeras grandes interpretaciones del Movimiento moderno. Y son muchos los rastros en ese libro de la obra que Benjamin comenzaba a concebir: una visión que deriva la conformación de la arquitectura moderna directamente de la aparición de las nuevas técnicas constructivas después de la revolución industrial; una forma de leer la arquitectura como "testigo inequívoco

de la manera de ser de un período"; la interpretación del siglo XIX como prehistoria de la modernidad; el énfasis en el valor testimonial de los pequeños objetos de uso cotidiano (que luego Giedion llevaría a su apogeo en La mecanización toma el mando). Pero aún más: en la introducción de Bauen in Frankreich hay un punto completo desarrollado sólo con citas, compuestas de forma collagística, escogidas de diferentes años y diferentes autores, entre Théophile Gautier en 1850 y Le Corbusier en 1924. Una presentación de los datos que acompaña una visión del rol del historiador: "de la esfera gigantesca de un tiempo pasado, liberar aquellos elementos que devienen punto de partida del futuro". (9)

Hoy sabemos que Benjamin y Giedion pasaron los mismos años en la Biblioteca de París trabajando sobre una masa similar de documentos para intentar develar el mismo problema. (10) Y sin embargo, desde muchos puntos de vista, el producto de ese trabajo no podría ser más opuesto. Porque mientras en Benjamin la ambivalencia queda deliberadamente abierta, en Giedion la dialéctica debe cerrarse en función ya no sólo de proponer la constructividad (cosa que Benjamin, como vimos, hacía), sino de colocarse él mismo como factor principal de construcción de un proyecto, el proyecto moderno. 1928, por ejemplo, el año de la edición de Bauen in Frankreich, fue el de la creación de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), institución clave en la homogeneización del Movimiento moderno, que cuenta a Giedion como secretario general y principal animador.

Lo que cambia entre uno y otro no es la intención operativa, sino el criterio de operatividad: Giedion actualiza el pasado según su vigencia práctica en el presente; Benjamin, según su capacidad de conectarse con un futuro mesiánico y, por ello, tan incierto como para no comprometer todo el pensamiento. Benjamin buscaba una "dialéctica de la historia de la cultura", confrontando los trazos "positivos", "vitales" de una época con aquellos "inútiles" o "muertos", ya que "sólo si se traza el perfil de esta parte positiva contra aquella negativa, sus contornos pueden ser llevados a la luz con claridad". (11) La empresa de Giedion, en cambio, debe borrar los rastros del origen negativo de las propuestas de vanguardia, de una manera que los propios arquitectos en sus obras, pese a sus manifiestos, nunca llegaron a alcanzar: en la obra yace esa negatividad. La dialéctica paralizada de Benjamin enseña a asomarse a toda su potencialidad crítica.

Experiencia

"Quien pretenda experimentar la verdad acerca de la vida inmediata debe aprestarse a investigar la forma enajenada de esa vida misma (...). Pero si de lo inmediato se habla conforme a un enfoque inmediato, se procede poco más o menos que como aquellos novelistas que adornan a sus marionetas, a modo de ornamento razonable, con las imitaciones de la pasión de tiempos pasados, haciendo actuar a las personas -que no son sino piezas de la maquinaria- como si en general pudieran seguir actuando como sujetos, y como si de su acción

algo dependiera todavía."

Theodor Adorno (12)

El problema de la metrópoli enfocada en términos de experiencia es el otro terreno en el que los trabajos de Benjamin fueron recuperados por el pensamiento urbano, con perspectivas muy diferentes.

Desde la posición "sin ilusiones" de Venecia, la ciudad moderna se constituyó para el análisis en campo de acción y explicación última de la vanguardia. Para tal perspectiva se retomaba una fuente central de las lecturas de Benjamin, Georg Simmel, quien había cruzado enfoques sociológicos e históricos con motivos provenientes de la filosofía de la vida. Pero Benjamin tomaba los temas de Simmel descreyendo de su confianza en que la fuerza del "proceso vital" armonizaría las contradicciones que observaba; para Benjamin, la experiencia metropolitana constituye la propia disolución de toda posibilidad de "experiencia", tal como se planteaba en "Experiencia y pobreza".

De acuerdo a esta interpretación, se genera en Venecia una lectura que, funcionalizando los tópicos de Simmel, enfoca la cuestión de la experiencia en la constitución de un tipo humano característico de la metrópoli: el individuo blasé, el hombre-masa. Y es el énfasis en este aspecto de la perspectiva Simmel-Benjamin lo que produce una percepción de la metrópoli más como categoría de análisis que como objeto concreto: de ahí la relevancia dada en Venecia a los esquemas también abstractos de la Grossstadt de Hilberseimer, en quien es evidente la influencia de las ideas de Simmel.

Teóricamente, tal acepción de la experiencia cierra toda posibilidad de pensar una ciudad, un lugar, un habitante: el tipo blasé es lo opuesto al flâneur, personaje en el que se destaca la peculiaridad de una percepción. Es por ello que la metrópoli vuelve en este punto a remitir al tema de la vanguardia: el paso por la ciudad se considera inevitable e indispensable, pero el objeto último al que refiere el análisis es siempre el arte y el intelectual en tanto productor. No tanto porque se antepone voluntariamente la vanguardia a la metrópoli como objeto de estudio, sino porque desde esta perspectiva el estudio concreto de la metrópoli no sería relevante en tanto no podría avanzar más allá de lo que lo había hecho en Simmel. Si en tanto categoría la metrópoli es, en última instancia, el lugar de la completa abstracción, las formas concretas que asume no son importantes de relevar a partir de sí mismas: sólo pueden resultar significantes en tanto informan sobre sus productores y los conflictos desarrollados en su seno.

En sede norteamericana, varios autores han realizado otro tipo de lecturas que se diferencian de ésta, ante todo, en que abordan más directamente el tema de la ciudad como objeto físico real y en que buscan la proximidad de observador y objeto, elementos que la perspectiva de análisis de Venecia mantuvo siempre distantes. Richard Sennett, por ejemplo, cruzando miradas sobre la ciudad, las costumbres, la moda y el arte, utiliza una serie de sugerencias

benjaminianas como aproximación a su objeto: la ciudad como ámbito de la decadencia de la vida pública. El flâneur constituye aquí un momento del derrotero del hombre público que Sennett rastrea desde el siglo XVI hasta el presente. La conclusión de su obra también lleva ecos de temas benjaminianos: convoca a recuperar la relación individual con la gran ciudad, a aprender a "perdersé" en la metrópolis y a reivindicar a la multitud como el inicio de la reconstrucción de la dimensión pública de la vida humana. (13)

Marshall Berman, por su parte, retoma la lectura benjaminiana sobre Baudelaire y el París del Segundo Imperio, para desarrollar su tesis referida al valor de la ambigüedad de los modernismos del siglo XIX, que opone al carácter unilateral que observa en los modernismos del XX, del cual Le Corbusier constituiría el mejor exponente. La oposición Baudelaire / Le Corbusier es central para el discurso de Berman sobre la relación entre modernización y modernismos, y rápidamente se transforma en la oposición Haussmann / Le Corbusier, previa homologación del tipo de modernismo que Berman celebra en Baudelaire con el modernismo del transformador de la ciudad que éste habitaba. (14)

Celebración de la metrópolis en tanto ciudad real, rescate de las posibilidades de experiencia humana en relación al fenómeno urbano, reivindicación del espacio público de la ciudad del siglo XIX como ámbito apropiado para ello, y consecuente actitud crítica frente a las propuestas modernistas para la ciudad en el siglo XX: sintéticamente, son éstas las coordenadas de tal lectura de Benjamin. Coordenadas que constituyen, en realidad, una forma de mirar la ciudad cuyas claves deben buscarse en la sociología urbana norteamericana de la cual, por vías distintas, Sennett y Berman son deudores directos pero que tiene, además, una difusión generalizada en la cultura norteamericana.

Esta disciplina, organizada a principios de siglo por la llamada Escuela de Chicago incorporó también como base a Simmel, pero su lectura se centraba en aspectos diferentes de los indicados en el caso de Venecia: en Chicago se seleccionan los aspectos culturalistas de Simmel, esto es, la lectura de la ciudad como un determinante de la cultura (en un sentido amplio). Era un Simmel, además, leído en la clave "antiurbana" que caracterizaba el pensamiento norteamericano: la metrópolis era el ámbito destructor de las relaciones y la cultura de la "comunidad", en la definición de Tönnies. Una obra emblemática del desarrollo de esta tradición es *La cultura de las ciudades* (1938) de Lewis Mumford, cuya propuesta descentralizadora recibe en la década del 60 una réplica global: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, de Jane Jacobs (1961). El nuevo progresismo norteamericano se rebela contra el carácter antiurbano de aquella tradición, pero coincide, aunque por motivos diferentes, en el rechazo de los modernismos de los 20 y 30, ya que los aspectos de libertad y vitalidad que recupera de la ciudad moderna los encuentra en los elementos que esos modernismos habían combatido: sobre todo, la calle. La calle es la protagonista de esta literatura, el lugar de la experiencia urbana, tal como había indicado Benjamin, experiencia moderna por excelencia.

La celebración de la metrópolis a la que llevan estas ideas tiene indudablemente un sentido progresista en un contexto antiurbano como el norteamericano, pero es también indudable que borra buena parte de las aproximaciones de los observadores críticos en que se apoya, como Simmel y Benjamin. Para este último, la multitud gozoza de Baudelaire tenía como contracara la turba amenazadora de Ensor o Poe. Diferencia que se nota con claridad en la reivindicación que Berman realiza de Haussmann a través de Baudelaire, como un constructor de espacios públicos, de una ciudad para paseantes. Así, ocluye que Benjamin mantenía en esencia la perspectiva engelsiana: con base en ella, Haussmann era descrito como el estratega burgués, el destructor del París "onírico" y laberíntico de Baudelaire (el París de los pasajes), el que privilegia la ciudad del tránsito: es el constructor de la ciudad moderna cuyo advenimiento era inevitable. Y del mismo modo ocurre con el juicio sobre Le Corbusier: lejos de aparecer como reverso de la obra haussmanniana, en Benjamin es más bien el punto de llegada necesario de la modernización. Esto puede presumirse no sólo porque Le Corbusier es para Benjamin el arquitecto "de su tiempo", sino también por las atentas notas que toma en el *Passagen-Werk* de dos textos: *Urbanisme* (1925), en el que el propio Le Corbusier se presenta como continuador de Haussmann, y *De Ledoux a Le Corbusier* (1933), libro de Emil Kauffman en el que Haussmann aparece como enlace entre los posibles orígenes de un urbanismo racional a fines del siglo XVIII y las modernas propuestas de Le Corbusier.

Otro problema en la interpretación celebrativa aparece ya en la propia cuestión de la experiencia: la proposición de una idea laxa de experiencia metropolitana, implicada en la posibilidad de recuperar la figura del *flâneur*, esto es, del observador sujeto, individuo libre, que no se ha transformado en blasé. Es significativo que tanto el libro de Jacobs como el último capítulo de Berman estén escritos en primera persona, ya que de maneras distintas intentan recuperar y comunicar la experiencia sobre la ciudad. Pero aquí es necesario introducir un matiz en la idea de experiencia de Benjamin: la diferencia entre experiencia (*Erfahrung*), vinculada a la tradición y anulada por la automatización y la mercantilización de la vida moderna, y experiencia vivida en el sentido vitalista (*Erlebnis*). La experiencia para Benjamin es construcción cultural, no inmediatez. Fundar en Benjamin una aproximación a la ciudad en el segundo sentido implica confundir su análisis sobre París con las sugerencias a "perdersse en la ciudad" de su *Infancia berlinesa* (1932) (que ya habían sido en Estados Unidos magníficamente interpretadas por Sontag), aunque Benjamin exigía distinguir claramente entre los dos registros. (15) Pero, incluso aceptando la validez del enfoque, lo que se estaría recuperando es una experiencia individual -sólo un intelectual puede ser *flâneur* de la ciudad del siglo XX-, y no una experiencia colectiva, que es sin embargo lo que Sennett y Berman buscan: una transformación en el plano de las representaciones sociales. Desde el punto de vista de sus propios objetivos puede considerarse que arriban a una aporía.

Lo que sí es evidente, poniendo en relación la mirada veneciana con la norteamericana, es que parecen escindir elementos que en Benjamin coexisten: la metrópolis de la abstracción y la de

los objetos concretos, la del blasé y la del flâneur, la que fascina pero también es criticada. Parece mantenerse abierta la pregunta sobre cómo construir una perspectiva crítica sobre la ciudad que además pueda dar cuenta de los elementos concretos que la constituyen, que pueda abordar el análisis de formas y objetos.

En esta dirección se han orientado algunos trabajos, intentando llevar el "método Benjamin" a la ciudad del presente. Tal es el caso de Pierre Missac, por ejemplo, conocido analista de la obra de Benjamin, que no violenta en apariencia sus aproximaciones, sino que las extiende y comenta. (16) Así, encuentra en los halls de hoteles y museos de Nueva York el equivalente de los pasajes para el siglo XX, siguiendo lo que él considera su lógica evolución. A medio camino entre ejercicios de reflexión y homenajes a Benjamin, estos análisis plantean varias paradojas. La primera, el contraste entre la actualidad que todo lector cree percibir en Benjamin y los magros resultados que ofrecen al tratar de serle fieles, en tanto glosas incapaces de hablar sobre el presente más allá de lo que lo hizo Benjamin. La segunda, la construcción de una imagen de Benjamin como prefigurador: el Benjamin que "imaginó" el presente. Lo que obvia esta interpretación es el hecho de que Benjamin leyó la historia desde su presente y que, en muchos sentidos, aún no hemos salido del mismo: la conexión directa entre conclusiones del análisis histórico y presente inmediato no lleva sino a reafirmar lo ya dicho, la capacidad iluminadora de Benjamin parece aquí irremediablemente perdida.

Habitar

"[en la búsqueda de una teoría de la conciencia de la historia] encontraré a Heidegger en mi camino, y espero algo centelleante de la conexión entre nuestras dos formas tan diferentes de concebir la historia".

Walter Benjamin (17)

Los temas de la vanguardia y la experiencia pudieron ser recorridos por lecturas encontradas de Benjamin. El desplazamiento de su figura provocado en la última década por el énfasis en la cuestión del habitar, en cambio, se inscribe en un clima ideológico sin fisuras: plantear el problema de la metrópolis en términos de habitar implica saltar por encima de las condiciones históricas en que se habita para proponer un sentido existencial que reconoce pocas variantes internas. Y si bien la lectura de Benjamin en clave existencial no es nueva, ni tampoco es nuevo el peso del tema en la cultura arquitectónica, lo que sí es novedoso, y síntoma de recientes transformaciones, es la reunión de ambos: ¿qué ha sucedido en la cultura urbana para permitir esta inflexión particular?

La preocupación por el problema del habitar se encuentra en el núcleo del pensamiento social del siglo XIX. Es entonces cuando una irresistible nostalgia acuña los conceptos que ya se han convertido en lugar común: la escisión entre la metrópoli abstracta y la comunidad armónica

continúa siendo metáfora de la escisión de la vida moderna. La "casa de muñecas" del siglo XIX, el *interieur* burgués, es el lugar en que se busca inútilmente recomponer la armonía perdida: confort, señala el propio Benjamin en sus notas, proviene de consuelo. Adorno dedicó uno de sus principales trabajos a la imagen del *interieur* burgués en Kierkegaard, subrayando que la insistencia de Kierkegaard en la habitación no implicaba una representación simbólica de sus conceptos filosóficos, sino que "esta imagen histórica [era] la verdad social inintencional". (18) La ilusión del *interieur*, puesta en relación con el desarrollo de la subjetividad y con la pura apariencia fantasmal del mundo de las cosas en la sociedad dominada por el tráfico mercantil, se convertiría en el punto clave para la interpretación del siglo XIX y permitiría desenmascarar el "realismo sin realidad" kierkegaardiano.

Por su parte, Benjamin llamaba la atención sobre la dificultad de trabajar ese concepto de manera histórica: "La dificultad en la reflexión sobre el habitar radica en que, por una parte, se debe reconocer en ella todo aquello que es remoto -quizás eterno-, la imagen de la estancia del hombre en el vientre materno; mientras que, por otra parte, a pesar de este motivo protohistórico, en el habitar debe ser comprendida, en su forma más extrema, una condición de la existencia del siglo XIX". (19) Ambivalencia que él mismo cultivó, como vimos, entre nostalgias remotas y optimismo radical sobre lo nuevo, lo que coloca su reflexión, a diferencia de la de Adorno, en un lugar de importancia en el giro postmoderno sobre el tema. Así, el Benjamin que hoy se lee es aquel que se demora, hechizado, en el interior del coleccionista, en las calles laberínticas del Berlín de su infancia, en la construcción filológica de un texto "que fija mágicamente al lector" en él. (20) Y esto ocurre, precisamente, porque la pregunta por el habitar se ha desplazado hacia lo remoto, ya sea porque la reflexión recalca en la pregunta ontológica o se inscribe en los tiempos larguísimos de toda la cultura occidental, con lo que la situación histórica pierde dimensión específica.

Esta nueva inflexión del pensamiento urbano se puede encontrar difuminada en la acción de una selecta camada de arquitectos a través de los cuales la cultura arquitectónica se pone a tono con los tiempos que corren. Pero, en función del recorrido que proponemos, resulta más emblemático encontrarla en la obra reciente de dos críticos venecianos que habían partido de aquella primera recuperación de Benjamin que vimos: Francesco Dal Co y, sobre todo, Massimo Cacciari. (21) El desplazamiento de los temas de la vanguardia y la experiencia metropolitana a la pregunta por el habitar (de un problema histórico a una pregunta por los fundamentos) ha quebrado la tensión que permanecía antes intacta, quiebre que vincula con un sector específico de la cultura urbana que ya desde los años cincuenta le había dado una dimensión novedosa a la "cuestión del habitar". Quien entonces marcó las nuevas coordenadas para pensar la habitación fue Hiedegger, al otorgarle un estatuto de objeto privilegiado para permitir la pregunta por el ser. Se trata del Heidegger que iniciaba Construir, habitar, pensar afirmando, en plena reconstrucción de posguerra, que la falta de habitación no era la verdadera necesidad, sino el problema es que se debe aprender a habitar. La facilidad con que un texto

plagado de metáforas espaciales podía reconducirse para pensar la construcción del hábitat humano indujo rápidamente el desarrollo de un sinfín de teorías arquitectónicas y urbanas ya instaladas en un clima de crítica abierta al modernismo, a su ambición cuantificadora.

Contra esa "polilla existencialista" (como ironizaba Pasqualotto) había establecido el grupo veneciano uno de sus frentes de ataque, mientras que por el otro lado denunciaba la ambición fáustica del mundo de la organización total. Pero es a partir de la puesta a punto de Heidegger realizada en Francia por el deconstruccionismo (en especial, por Derrida) que sus textos tardíos se recuperan con otras claves: manteniendo sus núcleos, se ha descartado la imagería heideggeriana ligada a las metáforas kitsch hogareño-pueblerinas, para despertar en cambio la atención sobre la comprensión judía del mundo, la tradición rabínica y sus radicalizaciones místicas. (22) Para aquellos que provienen de una tradición de izquierda crítica, volcar la mirada hacia los grandes oprimidos de la historia, los judíos de la diáspora, no sólo implica evitar radicalmente la vecindad ineludible con el Volkisch nazi, sino también, al subrayar una pasiva esperanza sin expectativas de realización en este mundo, sustraerse a cualquier intento de síntesis positiva, de consuelo o superación. La ausencia radical de patria aparece en consonancia con el lugar común de los "arquitectos cultos de los últimos años": "no habitamos ya más completamente". (23)

Es así que Benjamin puede leerse en la constelación revalorizada de los pensadores de la Ostjudentum (Canetti, Lévinas, Arendt) pero con las claves impuestas por la lectura posmoderna de Heidegger, quien, como advertía Benjamin, cuando se trata del habitar aparece inevitablemente en algún punto del camino. Con esta sintonía, Cacciari toma el trabajo sobre el drama barroco alemán (Trauerspiel, 1925), no "contaminado" por el materialismo histórico, para una interpretación del espacio vienés, el espacio que, viviendo en la periferia de la enfática Alemania -enfática tanto en su versión reaccionaria como en la vanguardista- representa la angustia moderna sin consuelos: el espacio vienés se interpreta como "el nuevo espacio del Trauerspiel". Observada desde el mito de la diáspora judía, la metáfora no puede ser más clara: aunque no nos será ya posible habitar, debe continuarse "como si" la Heimat (la idea judía de patria que es tierra, lenguaje y leyenda) no fuera sólo ausencia y pasado. Y el Benjamin que interesa es aquel que ha diagnosticado, desconsoladamente, esta carencia.

Pero hay otra operación que tiene importantes consecuencias en un campo como el de la cultura urbana que había sido marcado a fuego, en los años sesenta, por los instrumentos de la lingüística y también por los problemas filosóficos de la existencia moderna que la tradición estructuralista francesa localiza a través de los estudios lingüísticos. El punto de coincidencia entre filosofía y reflexión urbana radica en la posibilidad de lectura de la arquitectura y de la ciudad como texto, en la medida en que, metafóricamente, el mundo mismo puede ser pensado como "manuscrito del otro mundo, nunca por entero legible". (24) Pero este antiguo motivo

cobra una perspectiva nueva observado desde la reinterpretación que se hace de la idea de metáfora. (25)

Esta interpretación de Benjamin ya había sido avanzada por Arendt. Para ella, Benjamin utiliza la metáfora en su sentido original y no en el de *metapherein* (transferir): "Pues una metáfora establece una conexión que se percibe sensualmente en su inmediatez y no requiere interpretación, mientras que una alegoría procede siempre de una noción abstracta y luego inventa algo palpable para representarlo a voluntad". (26) Esto también conduce al Benjamin del *Trauerspiel*, pero leído en otro sentido: la metáfora de Benjamin volvería a presentar "la circularidad y completitud de una economía, cuyos rasgos podrían asimilarla, aunque lábilmente, al *oikos* originario". (27) Es decir: la unidad y belleza del símbolo que cae con la ruptura de la tradición y la pérdida de autoridad, pero cuyos ecos son aún posibles de despertar en este hablar metafórico. Lo que empalma, sin duda, con este clima heideggeriano que recupera el intento de salir del pensamiento dialéctico-constructivo -pensamiento que se pone en pendant con la aspiración a la transparencia de la vanguardia radical. Y así se llega a una acepción, débil y no trascendente, de lo místico, sólo posible de aprehender a través del entendimiento no transitivo de la metáfora: como el límite primero, lo inefable, a partir de lo cual el lenguaje -en este caso, el lenguaje arquitectónico- puede definirse.

El interés del Benjamin metafórico atraviesa aun a aquellos que deliberadamente se colocan en la vereda opuesta de la interpretación deconstructivista. Buck-Morss lleva adelante una lucha explícita contra esa interpretación, patrimonio de los "departamentos de literatura" de la academia norteamericana, en donde ha recalado. Pero ella misma no puede dejar de caer seducida por el Benjamin metafórico, y coloca el centro de su estudio en la noción de *Urphänomen*, el fenómeno arquetípico donde palabra y cosa coincidirían. La metáfora de Goethe, en versión de Simmel: El azul del cielo nos revela la ley fundamental del cromatismo. Uno nunca buscaría nada detrás del fenómeno; ellos mismos son teoría". (28)

Reuniendo estos dos motivos (el desplazamiento de Benjamin desde la variada constelación del marxismo occidental al pensamiento original de los judíos de la Europa central, y la atención a un lenguaje metafórico, cuya función ya no es ilustrativa o argumentativa, sino sustantiva) aparece el nuevo Benjamin para la cultura urbana: Cacciari sigue la interpretación que Agamben, editor italiano del *Passagen-Werk*, hace de la posición de Benjamin: su nostalgia habría recalado en la infancia, pero no como dulce consuelo, sino como in-fancia, límite del lenguaje, lo previo al encorsetamiento lingüístico que impone la metafísica occidental. "Y es la razón por la que lo humano no puede reducirse a la cadena de cristal" afirma Cacciari aludiendo al mundo de acero y vidrio de la arquitectura moderna que para Benjamin liquidaba las condiciones de la experiencia en las que era posible habitar. (29)

Esta interpretación apoya varios tópicos actuales: una idea reconsiderada del tiempo y la historia (que cada vez más se convierte en filología); la afirmación de la diferencia (lo inefable, lo no decible con los instrumentos del lenguaje occidental); la construcción de una nueva mitología sobre la historia de la arquitectura y la ciudad moderna. El interior ya no es espejo sin conciencia de las condiciones objetivas, como en el Kierkegaard de Adorno, ni la metrópoli el espacio de la pérdida de cualidad y el shock: "Metrópolis es el planeta entero tanto como mi cerebro. El viaje por los meandros de la tierra es idéntico idealmente al producido alrededor de mi habitación". (30) Entra en crisis el concepto de metrópoli como categoría analítica, en la medida en que se lo reconoce sólo como imagen -como metáfora- de una perspectiva que culmina la tradición de lo nuevo. La metrópoli que remitía a la abstracta grilla neoyorquina, en donde sería imposible habitar, se confronta ahora con otra metáfora, la de los caminos de la diáspora, sin raíces en la tierra pero cuyo presente no es sólo el vacío, porque el origen permanece en el presente.

Hablar metafóricamente de la ciudad se convierte, pues, en el único camino posible para esta perspectiva, en tanto la acción real sería tragada por la Técnica y el discurso argumentativo estaría contaminado por la Razón dialéctica. Para la arquitectura y la ciudad, esto trae aparejado diversas consecuencias. La más importante de ellas es que desaparece deliberadamente todo puente entre el pensamiento y la acción sobre la ciudad, incluso el puente crítico que, al poner en crisis los propios fundamentos de la acción, había obligado a la cultura urbana a replantearse constantemente sus presupuestos. De hecho, no sólo se deja librada al azar la acción técnica, sino que implícitamente se la celebra. Las conclusiones de Cacciari son formalmente iguales a las de Hiedegger: redundan en un silencio permisivo, que libra de toda interdicción al mundo técnico en la medida en que se reconoce su devenir absolutamente separado de cualquier intervención sobre él; y colocan lo único que importa pensar en una dimensión irreductible a cualquier cotidianeidad, irreductible a toda posibilidad de transformación del presente: una dimensión, como él mismo gusta decir, "impolítica".

Cuánto de esto ya venía implícito en su anterior etapa de pensamiento negativo, que alcanzaría así su única "resolución" posible, es un problema que debe ser encarado. Pero puede decirse que si el pensamiento de Benjamin fue explosivo e incómodo para la mayoría de las interpretaciones (que por algo no terminan de resolverse), fue por la radical ambigüedad que él mismo intentó construir como teoría: sin renunciar ni al drama de la cotidianeidad, ni a la materialidad del mundo y sus condiciones de posibilidad y transformación, ni al misterio de su constitución. Tensiones que en la cultura urbana hace tiempo se han olvidado.

Notas

1. Cfr. Martin Jay, Adorno, Siglo XXI, Madrid, 1988 (Londres, 1984), pág. 11.
2. De esta manera se ha denominado a un grupo de intelectuales italianos que provienen de

grupos vinculados al Partido Comunista en la década del sesenta compartiendo revistas y posiciones con figuras como Alberto Asor Rosa, Mario Tronti o Toni Negri, y que desde 1968 están reunidos en el Departamento de Análisis Histórico del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Venecia: Manfredo Tafuri, Massimo Cacciari, Francesco Dal Co y Franco Rella entre sus nombres más conocidos.

3. Parigi, capitale del XIX secolo; I 'passages' di Parigi, Einaudi, Turín, 1986, p. 595 (traducción italiana supervisada por Giorgio Agamben, de la edición alemana Das Passagen Werk, realizada por Rolf Tiedemann, Frankfurt, 1982).

4. Teorías e historia de la arquitectura. Laia, Barcelona, 1972 (Bari, 1968).

5. Cfr. los textos reunidos en De la vanguardia a la metrópoli, Gili, Barcelona, 1972: de Tafuri, "Para una crítica a la ideología arquitectónica" (1969) y de Cacciari, "Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli" (1971). Asimismo, cfr. Giangiorgio Pasqualotto, Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica, Officina, Roma, 1972.

6. Nos referimos a un análisis de la vanguardia como el de Peter Bürger, Teoría de la vanguardia, Península, Barcelona, 1987 (Frankfurt, 1974), en el que se presta atención casi exclusiva a lo manifiesto y explícito en la vanguardia, desatendiendo sus tensiones implícitas. La idea de "dialéctica de la vanguardia" se distancia simétricamente de estos enfoques unilaterales y de los enfoques más frecuentes que confunden ambos polos; por ejemplo, cfr. Andreas Huyssen, "Guía del postmodernismo", Punto de Vista 29, abril-julio 1987.

7. Eugene Lunn, Marxismo y modernismo, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (Berkeley, 1982), p. 175.

8. Cfr. Dorothee Huber, "'Konstruktion und Chaos': il grande progetto incompiuto", Rassegna 25/1, Bologna, Marzo 1986.

9. S. Giedion, Introducción a Bauen in Frankreich, reproducida en la Rassegna citada, p. 30.

10. No hay datos sobre que se hayan conocido personalmente. Se sabe sí que Giedion le pidió a su editor que le mandara un ejemplar de Bauen in Frankreich a un "Dr. Benjamin" de Berlín, para una reseña que aparentemente nunca se realizó (citado por Gottfried Korff, "Esposizioni reali e esposizioni immaginarie", Rassegna, op. cit.). Y también se sabe que en una revista que Benjamin planeaba con Brecht, proponía a Giedion como miembro (citado por Susan Buck-Morss, The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Projects, MIT, Cambridge, 1989).

11. Parigi, capitale del XIX secolo; I 'passages' di Parigi, op. cit., p. 594.

12. Minima moralia, Monte Avila, Caracas, 1975 (Frankfurt, 1951), p. 9.

13. Richard Sennett, El declive del hombre público, Península, Barcelona, 1978 (Nueva York, 1974).

14. Marshall Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire, Siglo XXI, Madrid, 1988 (Nueva York, 1982).

15. Benjamin aclara en sus notas para el Passagen-Werk que "Este libro justamente no debe tomar prestado en ninguno de sus pasajes, y esto sin la menor concesión, formas como las que

me ofrece Infancia berlinesa (...) La prehistoria del siglo XIX que se refleja en la mirada de un niño jugando en su umbral tiene un rostro completamente distinto que en los signos que la (...) gravan sobre la carta de la historia", citado por Burkhardt Lindner, "Le Passagen-Werk", en Walter Benjamin et Paris, Les Editions du Cerf, París, 1986, p. 13.

16. Cfr. Pierre Missac, Walter Benjamin: de un siglo a otro, Gedisa, 1988 (París, 1987), en el capítulo 7. "Puntos de vista sobre el atrio". La misma operación realiza Susan Buck-Morss en sus "Afterimages", capítulo final de *The Dialectics of seeing...*, op. cit.

17. Carta de Benjamin a Gerschom Scholem, 20 de enero de 1930; cit. En Buck-Morss, op. cit., p. 376.

18. Theodor Adorno, Kierkegaard, Monte Avila, Caracas, 1969 (Tubinga, 1933).

19. Parigi, capitale del XIX secolo; I 'passages' di Parigi, op. cit., p. 290.

20. Carta de Benjamin a Adorno, París, 9 de diciembre de 1938, en "Benjamin y Adorno sobre Baudelaire", Punto de Vista 38, Buenos Aires, octubre de 1990, p. 7.

21. Cfr. principalmente F. Dal Co, *Abitare nel moderno*, Laterza, Roma, 1982, y M. Cacciari, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, Península, Barcelona, 1989 (Milán, 1980). Conviene notar que, aunque con escasa incidencia en la cultura arquitectónica propiamente dicha, otro crítico veneciano, Franco Rella, ha encaminado su análisis sobre Benjamin y la cultura vienesa en dirección tajantemente opuesta y como un intento deliberado, aun en el marco de estas nuevas temáticas, de trazar puentes con los tópicos del Benjamin que se había leído para pensar las vanguardias; cfr. F. Rella, *El silencio y las palabras*, Paidós, Barcelona, 1992 (Milán, 1981).

22. Cfr. Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Aguilar, Buenos Aires, 1989 (Frankfurt, 1985), cap. 5.

23. M. Cacciari, "Aut civitas, aut polis?", *Casabella* 539, Milán, 1987, pp. 14 y 15.

24. Karl Jaspers, citado por Habermas, op. cit., p. 200.

25. Cfr. Jacques Derrida, "La retirada de la metáfora", *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1989 (París, 1987).

26. Hanna Arendt, *Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Hermann Broch, Rosa Luxemburgo*, Anagrama, Barcelona, 1971 (Nueva York, 1968), p. 23. En p. 65, Arendt interpreta que "Sin darse cuenta, Benjamin tenía en realidad más cosas en común con el extraordinario sentido de Heidegger para los ojos despiertos y los huesos vivientes (...) de la que tenía con las sutilezas dialécticas de sus amigos marxistas". Es interesante confrontar esta interpretación con la de Franco Rella, op. cit., quien coloca a Benjamin junto con Freud como constructores de "un modelo de racionalidad crítica, que propone un orden distinto del presente", y desde ahí postula que "el pensamiento heideggeriano recorre el mismo camino pero hacia atrás" (p. 201): vuelve al silencio que acepta sin resistencia el tiempo presente, mientras Benjamin (con Freud) construye "un saber crítico en el cual lo que ha producido la explosión de la unidad clásica ha encontrado palabras"(p. 76).

27. Francesco Dal Co, *Dilucidaciones. Modernidad y arquitectura*, Paidós, Buenos Aires, 1990, p. 89.

28. Citado por Buck-Morss, op. cit., p. 72.
29. M. Cacciari, *Hombres póstumos*, op. cit., pp. 104-105.
30. M. Cacciari, "Metropoli della mente", *Casabella* 523, Milán, 1986, pp. 14-15.