

BENJAMIN Y PARÍS
De las calles a las barricadas

Por Garikoitz Gamarra¹

Resumen

Los espacios urbanos por excelencia trabajados en el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin fueron las calles y las barricadas de París; las primeras, puestas en relación con el trabajo Baudelaire, mientras que las segundas, con las transformaciones urbanas de Haussmann. A partir de una relectura de ambas obras, este artículo reconstruye el proyecto de Benjamin en el contexto de la ciudad capitalista.

Palabras clave: Walter Benjamin, París, Baudelaire, Haussmann, barricadas.

Abstracts

In The Arcades project, Walter Benjamín situate the streets and barricades at the core of urban experience; the first ones, in relation with Baudelaire's writings, the second ones, in relation with Haussman's urban transformations. This paper aims to reconstruct Benjamin's arguments and comparisons in the context of the Capitalistic City.

Keywords: Walter Benjamín, Paris, Baudelaire, Haussman, Barricades.

Se podrían enumerar hasta seis espacios distintos investigados por Walter Benjamin en lo que iba a ser su libro sobre París, el *Libro de los Pasajes* (2005). El punto de partida se sitúa en los *Pasajes* parisinos, la calle controlada y convertida en interior; continúa con los *Panoramas*, el paisaje urbano controlado por la representación; y sigue con las *Exposiciones Universales*, espacios donde la lógica de la reducción del mundo a su representación llega a nuevas cimas. En cuarto lugar, Benjamín pretendía explorar aquella "platea asomada al teatro del mundo" que era el *Intérieur* burgués, un espacio que se encontraba detrás de todos los anteriores. Por último, el autor pretendía enfrentarnos a las propias Calles de París y a sus Barricadas, punto de llegada de su itinerario urbano. En estas páginas nos centraremos en estos dos últimos espacios, anunciados por el *Libro de los Pasajes*, y también en aquellas obras acabadas que orbitan temporal y temáticamente sobre el proyecto inacabado de Benjamin, siguiendo muy de cerca el ya clásico estudio de Susan Buck-Morss *Dialectica de la mirada* (1995).

¹ Doctor en Filosofía, Universidad de Deusto; Master en Historia y Estética del Cine, Universidad de Valladolid. E-mail: garikoitz2001@yahoo.com

I. Baudelaire o las calles de París: la prostituta, la *Star*, el poeta y el flâneur.

Baudelaire ocupaba un lugar tan central en el *Libro de los Pasajes*, que Benjamin pensó incluso en reducir su proyecto a un estudio sobre el autor. *El París del segundo imperio en Baudelaire* (1999 [1938]) iba a constituir el capítulo central de tres, pero ante el rechazo del instituto de Frankfurt se vio obligado a cancelar el proyecto y refundirlo todo en un solo artículo, titulado *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1999 [1939]). En él, Benjamin buscaba a un héroe capaz de enfrentarse abiertamente a la experiencia descarnada de la nueva ciudad de la multitud. El texto fue acusado por Adorno de ser escasamente dialéctico y de reducir a la figura de Baudelaire a su contexto material.

Ahora bien, la figura de Baudelaire, poeta en un tiempo en el que no había sitio para la poesía, no interesa a Benjamín sólo por su intento de enfrentarse a una experiencia fragmentaria desde una perspectiva lírica, sino por su propio comportamiento social en tanto productor de mercancías. “En el bulevar pasaba sus horas de ocio, que exhibía ante los demás como una parte de su tiempo de trabajo —escribe Benjamín—. Se comportaba tal y como si hubiese aprendido de Marx que el valor de toda mercancía está determinado por el tiempo del trabajo que socialmente es necesario para su producción” (1972b). El modelo paradigmático de la mercancía es, tanto para Benjamin como para Baudelaire, el de la prostituta; más específicamente, el de la prostituta *callejera*, aquella que es productora y mercancía a la vez, algo que se puede aplicar simultáneamente al poeta en los tiempos del capital. El nuevo tipo de prostitución urbana y su hábitat —las calles—, se oponen a la tradicional casa de citas, aunque convive y se entremezcla con ella, del mismo modo que la cadena de montaje y el trabajador especializado se enfrentan al taller artesanal y al artesano. El producto del trabajo alienado aparece cosificado, al igual que la prostituta se despersonaliza con su aspecto embadurnado, adopta un nombre genérico para su producto, renegando míticamente del nombre propio; se estandariza, imitando la textura de lo inorgánico. “En la prostitución de las grandes ciudades, la mujer misma se vuelve un artículo masivo” (1972a).

Es interesante notar la identidad que existe entre la prostituta, la mercancía y la *Star*, producto del montaje fílmico y de la propaganda que rodea a ese mundo; producto reificado y fetichizado. Detrás de esos tres fenómenos se esconde un miedo a aquello que desborda la figura, a la pérdida de los límites, miedo con el que la burguesía marcó su propia revolución tecnológica, siguiendo los cánones obsoletos de la tradición metafísica. Hollywood y el resto de las industrias cinematográficas (aún estatales en aquel momento) no se atreven a confesar que la *Star* ya no es una actriz de teatro, que lo que la pantalla reproduce no está ahí, que “no nos devuelve la mirada”.

Benjamin encuentra en la relación poética y biográfica de Baudelaire con la prostitución la perfecta metáfora de su experiencia en un mundo caído en estado natural. Si la publicidad pretende humanizar la mercancía, las alegorías de Baudelaire muestran al ser humano, las prostitutas, devenido mercancía. El acto heroico del alegorista consiste en cargar con el estado de caída generalizado, con la alineación de todos los hombres, sobre sus propios hombros, convirtiendo la culpa natural en responsabilidad moral, tal y como hacía el héroe trágico.

Otra figura interesante es la del literato, quien se viste de modelo (se serializa) en su forma artística de *Dandy* para penetrar en el mercado. Su obra es, en ese caso, indiscernible de él mismo, producido como personaje teatral. En este escenario, reviste especial importancia el que Baudelaire haya evitado descubrirse frente al lector. Puede decirse que su

autoproducción como mercancía no varía, hasta aquí, del resto del panorama alienado. “Baudelaire sabía lo que en verdad pasaba con el literato: se dirige al mercado como un gandul, y piensa que para echar una vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador” (Benjamín, 1972b). El hábitat final del poeta, más allá de las calles, es, por tanto, el bazar: el pasaje donde se refugia de la intemperie meteorológica y política. “Si el pasaje es la forma clásica del interior (y es así como el *flâneur* se imagina la calle), su forma en decadencia es el bazar. El bazar es la última comarca del *flâneur*. Al comienzo, la calle se le hizo interior, y ahora se le hace ese interior, calle. Por el laberinto de las mercancías vaga como antes por lo urbano” (2005: 71). El poeta y su personaje se encuentran en el mismo lugar, bajo la misma condición.

En contraste con la vida pública de la *vía pública*, los burgueses se recogen sobre sus hogares para preservar su privacidad, su identidad privada (personal), identidad que se anula al exponerse al abrazo de la multitud. De nuevo, la identidad es concebida en los términos de la mercancía y el símbolo; su temporalidad es la del *instante* místico de la contemplación; la irrupción de la acción cancela el hechizo y el ídolo pierde su brillo. La calle, al contrario, es el espacio de la pura acción, un magma viscoso que amenaza con mil erupciones. El *intérieur* se concibe para resguardarse del frío austero de la nueva calle. Contrastando con esta actitud burguesa, Baudelaire asumió lo moderno hasta su último extremo, “y así vagabundó por una ciudad que ya no era, desde hacía tiempo, la patria del *flâneur*. Cada cama en la que se acostaba se la había vuelto un *lit hasardeux*. Crépet cuenta entre 1842 y 1858 catorce direcciones parisinas de Baudelaire” (Benjamín: 1972b: 62).

La siguiente encarnación del *flâneur* es la de hombre-anuncio (Buck-Morss, 2005). Su experiencia urbana es en gran medida la del mercado de masas como expresión extrema del laberinto de lo urbano. Su hábitat es la masa, ya que sólo ella “permite a la prostitución ese esparcimiento por amplias partes de la ciudad. Y sólo la masa hace posible que el objeto sexual se embriague con los cien efectos atractivos que ejerce a la vez” (1972b: 73). Benjamin cita a Engels al respecto del placer misterioso de las multitudes en la multiplicación del número, siendo aquí la propia mercancía el sujeto de tal placer.

Victor Hugo describía la ciudad de la multitud por analogías con imágenes acuáticas turbulentas, con tempestades que el narrador presenciaba desde su protegido balcón, al modo que el modernismo veía dibujarse en los nuevos materiales de construcción todo tipo de imágenes de la vieja naturaleza. El *flâneur*, por el contrario, prefiere tomar un asiento más cercano, apareciendo el pasaje como un espacio intermedio, haciendo “del bulevar un interior. El bulevar es para Benjamín, la vivienda del *flâneur*, que está como en casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes” (1972b: 51). La poesía de Baudelaire se instala en el corazón mismo de esa tempestad, que contemplaba Hugo a vista de pájaro.

La ciudad impone sus propios ritmos a los literatos que hacen de ella su casa. No sólo Baudelaire se queja de la ausencia de escaparates y tiendas en su “exilio” en Bruselas, sino que el propio Dickens precisa del ruido callejero para producir (Benjamín: 1972b: 52). “Baudelaire amaba la soledad; pero la quería en la multitud”, no quiere ver otra luz que la de la llama de gas, la luna “y las estrellas no merecen ya mención alguna (...) No pocas razones nos dicen que la luz de gas sólo tardíamente fue sentida de manera tan idílica como la sintió Stevenson que escribe su necrología” (op.cit: 67)². Las luces de gas poseen para el

² Del mismo modo Jameson entiende que el cine está ya cargado de aura; el lugar anti-aurático que ocupaba antaño lo protagoniza hoy la televisión. JAMESON, Fredric: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós, Barcelona, 1992.

contemporáneo de Baudelaire la misma aura que para nosotros las luces reflectantes en la autopista.

Benjamin se percibe con Simmel (2007) de que la nueva experiencia de la calle de la multitud privilegia el sentido de la vista sobre el oído. La literatura panorámica y los propios *panoramas* trataban de “dar a las gentes, a unos de otros, una imagen alegre. A su manera, urdían así las fisiologías, la fantasmagoría de la vida parisina. Tal procedimiento sin embargo no podía llevar muy lejos. Las gentes se reconocían entre sí como deudores y acreedores, como vendedores y clientes, como patronos y empleados y, sobre todo, se conocían como competidores” (Benjamín: 1972b: 53). Los intentos de suavizar la crispante vida cotidiana de la ciudad mediante diversas representaciones apaciguadoras eran aun muy rudimentarios, habría de pasar cierto tiempo hasta que estuviera listo el desarrollo de una *cultura de masas* de carácter disciplinario, cuya forma pionera para la conciencia política fueron las exposiciones universales.

A une passante, el poema de Baudelaire, cobra un nuevo sentido a la luz de una masa pensada como *hábitat*. La relación entre la multitud y lo erótico se muestra en él más claramente que en ningún otro lado. “La aparición que le fascina, lejos, muy lejos de hurtarse al erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega. El amor mismo queda estigmatizado por la gran ciudad” (ibid). Pareciera que se está marcando el signo de la identidad moderna encarnada por el cuerpo urbano con el signo del luto: *amor a última vista*. La labor del historiador dialéctico aparece bajo la misma sombra pues sólo puede salvar aquello que ha caído en ruina, sólo puede redimir un recuerdo. La intuición de la pérdida de la inmediatez comunitaria o doctrinal preside la obra del Benjamin maduro, igual ocurre con su caracterización de la modernidad, que cae bajo la condición luctuosa.

Desde la perspectiva interna de la vida urbana, en la poesía de Baudelaire la masa representa el “asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus lados más amenazadores se anunció éste con antelación a todos los demás. Está en el origen de la historia detectivesca” (ibid). *Flâneur* y detective están emparentados como lo están la novela de detectives y la alegoría baudeleriana; a su vez, ambos géneros guardan relación con el terror. Detective y flâneur son en su selva urbana lo que el pionero americano en el inhóspito *wild west*, “la poesía del terror, de la que están llenos los bosques americanos en los que tribus enemigas se encuentran en el sendero de la guerra, esa poesía (...) se adecua exactamente hasta en los mínimos detalles a la vida parisina. La intriga de Balzac es rica en formas de juego que están entre las historias de indios y las de detectives (...) Balzac rompe las paredes para abrir camino libre a la observación..., escucha en las puertas..., se comporta, según dicen gazmoñamente nuestros vecinos los ingleses, como *police detective*” (1972b: 57. Benjamín citando a Le Breton y Badou). Aquel campo inhóspito que invade la ciudad se presenta ahora al desnudo para mostrar el lugar que le queda el habitante.

La fascinación de Baudelaire por Poe no era casual. Hay un Auguste Dupín escondido en el alma del flâneur. *Les fleurs du mal* integran en su estructura tres de los elementos esenciales de las historias de detectives: “la víctima y el lugar del hecho (*Une martyre*), el asesino (*Le vine de l'assassin*), la masa (*La crépuscule du soir*)” (op. cit. 58). Falta el elemento primordial, el del detective, pues en Baudelaire “el cálculo, el momento constructivo, caían en él del lado asocial. Y éste a su vez total y enteramente del de la crueldad. Baudelaire fue un lector de Sade demasiado bueno para poder competir con Poe”. En *Dirección única* (1987), el interior burgués era el espacio por excelencia del crimen, un rincón repleto de huellas que permiten al detective reconstruir la escena. La numeración de las calles y cada uno de sus portales, así

como las aplicaciones policiales de la fotografía, extienden el espacio de la identificación por toda la superficie urbana. La invención de la fotografía para la criminalística “no significa menos de lo que para la escritura significó la imprenta. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre. Desde entonces no se aprecia que terminen los esfuerzos por fijarle cósicamente en obras y palabras” (Benjamín: 1972b: 62). Los historiales personales de tipo policial, médico o laboral no dejaron de acumularse por toneladas en los distintos archivos (Foucault 1991). La cosificación de la identidad a través del coleccionismo fetichista burgués es la cara privada de la construcción del individuo a través de los archivos que hacen del hombre objeto de estudio. Las ciencias humanas nacieron en el preciso momento en el que la multitud se constituyó como refugio para todo tipo de conspiradores. “Ese viejo, dije por fin, representa el arquetipo y el género del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud”, cita Benjamin a Poe (1972b).

Para Benjamin, la descripción de la multitud de Poe coincide con la imagen que Marx daba de los EEUU en *El Capital*. Marx destacaba “el movimiento enfebrecido, juvenil de la producción material en Estados Unidos y le hace responsable de que no fuese el tiempo ni hubiese ocasión para abolir el antiguo mundo de los espíritus (El 18 de Brumario). Incluso la fisonomía de las gentes de negocios tiene en Poe algo de demoníaco” (op.cit 64). Cuando la multitud que describe Poe se aglomera, es “porque otras multitudes la bloquean. En una masa de tal catadura no pudo florecer el callejeo”. El París de Baudelaire no había llegado a estos extremos; el callejeo cae víctima del taylorismo. En Poe la multitud urbana adquiere su tono más siniestro; de la masa como sujeto revolucionario, pasamos a una masa como sujeto disciplinario.

“Una calle, un incendio, un accidente de tráfico reúnen a gentes libres de determinación de clase. Se presentan como aglomeraciones concretas; pero socialmente siguen siendo abstractas, esto es, que permanece aisladas en sus intereses privados. Su modelo son los clientes que, cada uno en su interés privado, se reúnen en el mercado en torno a la *cosa común*. Muchas veces esas aglomeraciones sólo tienen una existencia estadística. Queda en ellas oculto lo que constituye su monstruosidad, a saber: la masificación de personas privadas por medio del azar de sus intereses privados. Si esas aglomeraciones llegan a saltar a la vista (y de ello se cuidan los Estados totalitarios en cuanto que hacen obligatoria y permanente para todo propósito la masificación de los clientes), sale claramente a la luz su carácter ambiguo. Y sobre todo se pone en claro para aquellos mismos a quien concierne. Los cuales racionalizan el azar de la economía mercantil (ese azar que los junta) como *destino* en que la *razza* se encuentra a sí misma. Con ello dejan libre juego al gregarismo y a la vez a la actualización automática. Los pueblos que están en la desembocadura de la escena de Europa occidental traban conocimiento con lo sobrenatural que Hugo encuentra en la multitud (la multitud es la manera de existir del mundo de los espíritus)” (1972b: 79).

Frente al falso sujeto, el especulador, que no es sino el opuesto dialéctico de su víctima, la prostituta, y por tanto encerrado en la misma lógica mítica de la mercancía, Benjamin busca un auténtico héroe capaz de romper con la lógica agonial del Capital, tal y como fue capaz de hacer en su contexto, el héroe trágico. Algo de este héroe se muestra en el *flâneur* baudeleriano y en el propio poeta. “El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica. Esta fue

también la opinión de Balzac. Con ella se contraponen Balzac y Baudelaire al romanticismo. Los dos transfiguran las pasiones y la fuerza de resolución; el romanticismo, en cambio, la renuncia y la entrega” (Buck-Morss, 1995: 92).

La caída o la alienación en la que se encuentra el mundo bajo el signo del capitalismo, reconoce en la experiencia urbana su sintomatología específica. En la urbe capitalista, las formas de la sensibilidad, espacio y tiempo no han conseguido vertebrar una auténtica experiencia. Las calles sitúan al individuo siempre en soledad, en el estado de pionero ante la intemperie de una naturaleza urbana inhóspita. Pero en el caso del *flâneur*, esta soledad se vuelve extrema comparada con la del transeúnte común. “El *flâneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa –escribe Benjamin-. Ninguna de las dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra en su casa. Busca asilo entre la multitud” (1972b: 185). El héroe es el habitante o, más bien, *el superviviente de las calles*, el *flâneur*, pero también el detective y el reportero. Todos ellos son los despojados, pura negatividad, justo en el extremo opuesto del individuo privado burgués, el sujeto del capitalismo. Frente al refugio *intérieur*, el héroe moderno no tiene morada fija, su casa son las calles. Su grado de exposición a la intemperie urbana toma visos de martirio.

La ambigüedad es otra de las notas fundamentales del héroe moderno. El tema del lesbianismo y la masculinización de la mujer es frecuente en *Las flores del mal*. La mujer heroica de Baudelaire es tan camaleónica como el *Dandy*. Con ello, se quiebra la distinción natural del sexo masculino y femenino para reducirse al cultural y voluntario del género. Otros referentes “naturales”, como el de madre, resultan más problemáticas. El héroe moderno encarna determinados extremos micro-liberales de la revolución francesa (burguesa) y hace suyas las palabras de la saintsimoniana Claire Demar: “¡Nada de maternidad! ¡Nada de ley de sangre! Yo digo: que no haya maternidad. Si un día la mujer... se libera de los hombres, que le pagan el precio de su cuerpo..., tendrá que agradecer su existencia... únicamente a su propio poder creativo (...) sólo entonces y no antes se desligarán por ellos mismos hombre, mujer y niño de la ley de la sangre, de la ley que explota a la humanidad” (Benjamin: 1972b: 63). Es éste, según Benjamin, el espacio en que se acuña “la mujer heroica que acogió Baudelaire”. Tanto la heroína masculinizada como el *Dandy* maquillado extreman el paradigma implícito en el industrialismo burgués y su relación con la naturaleza, desnudan el estado de cosas disfrazado por el fetichismo de la mercancía.

El héroe moderno es ante todo un travestí, o mejor aún, a la luz de la nueva ciencia, un transexual. Esto ocurre porque “el héroe que se erige en la escena de la modernidad es en realidad, antes que nada, un actor” (op.cit: 211). El héroe moderno es, más bien, el que aparenta ser un héroe, como ven Missac y Gilloch. ¿Un farsante?. El juego nietzscheano de las máscaras marca el tenso equilibrio en el que vive el héroe moderno, entre la sacralización de lo moderno y el desparramo. La oposición entre último hombre y superhombre y entre nihilismo pasivo y nihilismo positivo se traduce en términos benjaminianos por la oposición entre el sujeto privado y sujeto heroico, sólo que el sujeto heroico no es ningún punto de llegada. Por ello, y siguiendo con Nietzsche, tal vez deberíamos identificar a este sujeto heroico más que con el sujeto del futuro, el superhombre, con el del presente, el *hombre*, que es como aquellas primeras gotas de lluvia que vienen sólo para anunciar la tormenta; y que ya en el hecho de anunciar, su vida se disuelve para dar paso a su promesa.

II. Haussmann o las barricadas

Con las calles de la multitud entrábamos en el terreno del mito y en su ambiguo doble rostro, el rostro de Jano; el espacio del *Shock* es hoy el espacio de la enajenación, pero puede llegar a ser mañana el espacio de la revolución. Si en el anterior punto Benjamin apuntaba hacia las virtualidades y potencialidades revolucionarias de la calle, en el siguiente punto debía de desarrollar la ambigüedad urbana en sus modos antagónicos. La liberación urbana, la transformación de su espacio en un auténtico espacio público, asoma en las barricadas de 1848; la enajenación disciplinaria muestra sus signos inequívocos con la reurbanización parisina de Haussmann, por orden de Napoleón III: “El ideal urbanístico de Haussmann –escribe Benjamin– eran las vistas en perspectivas a través de largas series de calles. Lo cual corresponde a la inclinación, que advertimos una y otra vez en el siglo diecinueve, de ennoblecer necesidades técnicas haciendo de ellas finalidades artísticas” (1972b: 187).

La reforma de París se ha establecido como el antecedente del urbanismo moderno. En tanto que actuación global sobre toda la estructura de la ciudad, con todo el poder sobre el espacio público y privado a su disposición, no tiene precedentes inmediatos. A ninguna historiografía urbana crítica se le pasan hoy por alto los intereses represivos de Haussmann, precursor de las estrategias modernas de control y disciplinamiento del espacio. Napoleón III se cuidó mucho de prevenir levantamientos revolucionarios como el que le llevó al poder, expulsando a su antecesor Luis Felipe. El casco medieval de París era un hervidero incontrolable de vida pública autónoma y conciencia social; la solución que Haussmann ofrecía al emperador, iba a causar precedente; los picos y palas de Haussmann son los padres del bulldózer. Sin embargo, las sospechas de Benjamin a sus transformaciones apuntan más lejos, hacia el carácter artístico del nuevo París del Barón Haussmann, el último ingeniero militar al que se le encargara en Europa la reforma de una ciudad, lejos ya entonces de la era de los baluartes y las murallas. Como en el moderno urbanismo de los ingenieros civiles, los fines prácticos –el uso– y los estéticos se confunden con los económicos y los militares. La inauguración del “nuevo París” no dejó lugar a la duda del carácter de obra de arte pública. Las calles que habían estado en obras “quedaban tapadas con una lona hasta su terminación y se las descubría como a un monumento”. La perspectiva geométrica descubierta por Brunelleschi reconocía en los espléndidos bulevares de Haussmann su último giro de tuerca. La representación se apodera para sus propios fines de la tercera dimensión.

Pero el elemento primordial e innovador del urbanismo de Haussmann no es su aportación a la historia de las construcciones; aquella estética de la avenida, ahora bulvar, se podía adivinar en el barroco. La contribución de Haussmann es un hito en la historia de las destrucciones. Con instrumentos completamente rudimentarios abrió aquellos huecos que creyó precisos hasta acabar con el hacinado París medieval. “Así aliena a los parisinos de su ciudad. Ya no se sienten en ella en casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad”, denuncia Benjamín (1972b: 188). *Las flores del mal* eran, en gran medida, un canto a aquella enajenación que sufrieron los parisinos aquella mañana en que los golpes de los picos les despertaron violentamente de su sueño de permanencia, de *lugar*. Aquel día hicieron un descubrimiento sin precedentes: “la forma de una ciudad cambia más rápido que el corazón mortal” (Benjamin, 1972a). Los muros han dejado de ser testigos de la experiencia de nuestros padres. El desmoronamiento del aura da aquí un paso de gigante.

Con Haussmann se adelanta cierta dialéctica muy propia de la modernidad, la de la estetización de la política. En ella se lleva a sus últimos extremos los presupuestos del arte por el arte, filosofía que Benjamin había criticado ya en su artículo sobre la obra de arte. La creación de la obra de arte total va de la mano de la destrucción tecnológica absoluta. La finalidad del control sobre los subversivos y los grupos más radicales está sólo en el comienzo de su actuación sobre el espacio enmarañado del París tradicional. “La verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos era asegurar la ciudad contra la guerra civil. Quería imposibilitar en cualquier futuro el levantamiento de barricadas en París (...) La anchura de las calles hará imposibles su edificación y calles nuevas establecerán el camino más corto entre los cuarteles y los barrios obreros” (1972b: 188). Las nuevas condiciones de vida y trabajo que de forma frenética se habían impuesto sobre las masas parisinas durante el reinado de Luis Felipe, llevaron a una movilización social creciente, a una toma de conciencia proletaria y a una lucha de clases que tomaba cuerpo en forma revolucionaria.

Los cambios introducidos por la nueva tecnología implican los subsiguientes cambios en el modo de vida y la ideología para llevar al traste las concepciones tradicionales. Mantener las condiciones de la propiedad, a pesar de los cambios *materiales* que la ponían en cuestión, significaba introducir todo tipo de dispositivos para perpetuar una conciencia social ahora doblemente falsificada. Benjamin no había hecho otra cosa en su artículo sobre la obra de arte que aplicar esta dialéctica al ámbito restringido de la cultura de masas, pero no cabe duda de que la aplicabilidad es *sistémica*.

El descontrol de las masas urbanas generó una cultura proletaria que fue el nido para la ideología, la estética y la praxis revolucionaria. El espacio público y poroso del París medieval, comparable al que examinaba Benjamin en Nápoles, se vuelve, ante un cambio de las condiciones materiales de sus habitantes, caldo de cultivo para la maduración cívica en un sentido más radical. Las masas venidas del campo están en situación de romper tanto con su hábitat tradicional como con los dogmas religiosos del antiguo régimen que apuntalaban sus relaciones de poder naturalizándolas. El espacio público urbano se convierte entonces en un peligroso foco de reflexión social, una reflexión que pasa prioritariamente por el cuerpo. El urbanismo haussmanniano actúa sobre la ciudad realizando un montaje preciso que disuelve los desarrollos cívicos emancipatorios por dos vías, una vía militar y otra de un carácter más sutil y, con ello, más eficaz.

La primera estrategia de control nos retrotrae a una lógica arcaica que en la modernidad se desarrolla a una escala desconocida por la historia. El control se ejerce, de una forma un tanto burda, sobre la movilidad física y sobre la exposición visual. Se limpia de matorrales el espacio urbano para que los núcleos obreros más problemáticos permanezcan expuestos al control militar; se abren amplias avenidas que impiden que los pequeños grupos de amotinados se hagan con el dominio de las áreas más enredadas. En este sentido la naturaleza de su plan urbano no es diferente del de la ingeniería militar que limpia un terreno accidentado o, incluso, de aquella misma ingeniería militar que se encargó de decidir los trazados urbanos básicos, tanto el de las murallas, como defensa de un posible enemigo externo, como las de otras tecnologías urbanas dentro de los muros de la ciudad, como defensa de un virtual enemigo interno, como es el caso.

Haussmann abre, del mismo modo, amplias vías que conectan los principales cuarteles para poder evacuar o sitiar la ciudad en cualquier momento. Sin embargo, sus esfuerzos en este sentido no servirían de mucho porque los revolucionarios aprendieron a levantar y defender barricadas que cruzaban el bulevar completo, pasándose de las revueltas

desorganizadas del final del reinado de Luis Felipe a los prolegómenos de una auténtica guerra civil en el París de Haussmann.

La segunda estrategia de control, aquella que permite a la política hacerse valer de las veleidades de la estética, es la que permite un control disciplinario mucho más eficaz y permanente. Las reformas de Haussmann otorgan al París de la lucha de clases una visión monumental y unitaria de la ciudad. Las fracturas sociales se disfrazan y el esplendor de las clases privilegiadas es socializado en los escaparates y las terrazas de los bulevares. Hasta las clases más humildes podían disfrutar, visualmente, del lujo del progreso industrial. El espectáculo tampoco reniega de los dispositivos tradicionales de exhibición de la unidad y orgullo nacionales, desde el estatismo del monumento hasta el dinamismo del desfile militar, donde las amplias avenidas actualizan todo su potencial estético.

Con este elaborado montaje se consigue socavar, por fin, la autonomía de la cultura proletaria; el capitalismo se cuida de que no haya más cultura que la de la mercancía, de que no haya una lectura alternativa de la nueva naturaleza, de que ningún “otro mundo” sea posible. El siguiente capítulo de la epopeya del Capital tendría como protagonista a la Exposición Universal. Graeme Gilloch destacaba la monumentalización urbana como forma de expresión de la ideología en el poder. Susan Buck-Morss estudiaba a fondo este tema en el *Libro de los Pasajes*. La ciudad burguesa es la ciudad del progreso que quiere representar la ciudad de Dios sobre la tierra. “La revolución industrial pareció volver posible esta realización práctica del paraíso. En el siglo XIX, las capitales de Europa, luego las de todo el mundo, se transformaron dramáticamente en brillantes aparadores, desplegando la promesa de la nueva industria y tecnología para un cielo-en-la-tierra, y ninguna ciudad resplandeció con más fulgor que París” (Buck-Morss, 1995: 97). Si bien el brillo urbano y el lujo no eran nuevos en la historia, “sí lo era el acceso secular, público (...) Benjamin describió como *fantasmagoría* al espectáculo de París -la linterna mágica de la ilusión óptica, con su alternación de tamaños y formas” (op.cit: 98). Con el París de Haussmann nace la ciudad del espectáculo en un sentido exclusivamente moderno.

Detrás de la gran obra de remodelación se esconde la satisfacción compensatoria para una conciencia enajenada de la acción política real. “Como un ejemplo clásico de la cosificación, los proyectos de renovación urbana intentaban crear una utopía social cambiando la disposición de edificios y calles -objetos en el espacio- dejando intactas las relaciones sociales. Bajo la mirada de Haussmann, se construyeron escuelas y hospitales, y se trajo aire y luz a la ciudad, pero los antagonismos sociales fueron de este modo ocultos, no eliminados (...) Las *perspectivas* urbanas que Haussmann creó a partir de los amplios Bulevares, alineados por edificios de fachadas uniformes que parecen extenderse al infinito, salpicados de monumentos nacionales, pretendían dotar a la fragmentada ciudad de una apariencia de coherencia” (op.cit: 106). La monumentalización, como se ve, crea un sentimiento entre admiración y extrañeza en el parisino, ya no se siente en su casa. Un elemento básico en esta monumentalización es el del tamaño. La ciudad se redimensiona desde las necesidades de un gigante. El hombre de a pie se siente impotente ante un mecanismo que parecen manejar los mismos dioses. Se dinamita la epidermis política. Hay algo cotidiano que le dice cada mañana al parisino que el destino político de su ciudad ni está ni puede estar en sus manos. “Proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas eran las características de la nueva fantasmagoría urbana. Todos sus aspectos -estaciones de ferrocarril, museos, jardines de invierno, palacios de deportes, grandes almacenes, lugares de exhibición, bulevares-, empequeñecieron a los pasajes y los eclipsaron” (op.cit: 109).

La ciudad de la modernización incipiente, llena de posibilidades, es devorada de forma inmediata por la ciudad disciplinaria de la burguesía. Los pasajes que Fourier transfigurase en sus ingenuos pero liberadores *falansterios* no tienen cabida en una ciudad faraónica como la de Haussmann. En una de las citas recogidas en el *Libro de los Pasajes*, en este caso de Alexander Döblin, Benjamin hace una mención directa al respecto de la relación entre ciudad y monumento. “Un criterio para decidir si una ciudad es moderna: la ausencia de monumentos conmemorativos (Nueva York es una ciudad sin monumentos conmemorativos -Döblin)” (1972a: 487). La monumentalidad de los rascacielos de Nueva York, monumentos del capitalismo tardío, es por completo diferente en su naturaleza a los monumentos del antiguo régimen; a los de Nueva York no se les puede llamar en estricto sentido monumentos, según Benjamin. El monumentalismo moderno sólo puede ser una falsificación, una copia sobredimensionada, del monumento en su sentido propio, tal vez para compensar su banalidad *Camp* por su altura (la estatua de la Libertad).

Frente a los monumentos del poder, Benjamin propone otra clase de monumentos. Meyron retrató París en las vísperas de la demolición de Haussmann; Baudelaire le admiraba por su capacidad de captar el carácter fugaz de la historia moderna. Benjamin realizó un apunte al respecto del dibujante muy acorde con su propósito en *La infancia en Berlín*: “Meyron hizo de las casas de vecindad, monumentos” (*ibid*).

Gracias a las distintas estrategias de dominio el espacio urbano se convierte en espacio fantasmagórico. La conciencia colectiva cae en el sueño del espectáculo y del monumento. Este sueño se vuelve doblemente profundo cuando espectáculo y monumento convergen en el espectáculo monumental. En el periodo histórico que le tocó vivir a Benjamin, esto sucedió en su forma más evidente en la síntesis creativa de Estado y Capital de la Alemania Nazi. En todo este proceso de dominación creciente, el elemento inicialmente enfrentado a las estrategias del poder, la masa urbana, tendrá un papel preferente, pero ahora del lado del disciplinamiento burgués. La concepción benjaminiana de la masa sufre con ello un revés pero gracias a su forma dialéctica el concepto no naufraga. En sus últimos textos, Benjamin tiende a acentuar los caracteres negativos de la antaño multitud potencialmente revolucionaria. La dialéctica de las masas cobra en el *Libro de los Pasajes* un valor creciente que interesa para comprender la vehiculación disciplinaria del fenómeno urbano. El disciplinamiento de la ciudad, que comienza con las reformas estratégicas y el embellecimiento de las calles de Haussmann, se corona con el modelado del ornamento urbano por excelencia: las masas uniformadas.

Junto al desencantamiento weberiano del mundo privado propio de la modernidad, Benjamin descubre un re-encantamiento mítico del mundo social. El líder carismático -y el dictador fascista como su modelo paradigmático- es una extensión del re-encantamiento del mundo y del ilusorio estado del hombre-masa. Tras la supuesta racionalización de los planes urbanísticos, como el de Haussmann, se esconde algo muy distinto; los planes urbanos más racionalizados “con sus calles uniformes y sus hileras infinitas de edificios, han realizado el sueño arquitectónico de los antiguos: el laberinto”³. El laberinto no se identifica, al contrario de lo que se pudiera pensar espontáneamente, sólo con la complejidad de lo urbano conducido por su propia ley del azar. El laberinto moderno se relaciona, más bien, con lo simétrico que con lo caótico. El mito arcaico, con su rostro ambiguo, duerme en las obras del progreso y la razón. “La arquitectura es el testigo más importante de la mitología latente”.

³ Op. Cit. P. 1007.

El mito es el sueño colectivo y las calles son el sueño del mito a la vez que su morada. Lo urbano es la dimensión revolucionaria de la calle y no se identifica con ningún tipo de planta urbana, ninguna es suficientemente flexible para albergar ese laberinto móvil que son las multitudes agitadas, eufóricas. La misma multitud, la masa, se identificaba en la primera época del *Libro de los Pasajes* (hasta el 1935 aproximadamente) con el signo de la revolución y por ello Benjamin enfrentaba la planta urbana disciplinaria de Haussmann con las barricadas de la masa proletaria; las calles *tomadas* eran entonces la forma urbana de la revolución. “Las calles son la morada del colectivo. El colectivo es una esencia eternamente agitada, eternamente en movimiento que, entre las fachadas de los edificios soporta, experimenta, aprende y siente tanto como el individuo en la protección de las cuatro paredes. Para este colectivo, las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son un adorno de pared tan bueno y quizá mejor que para la burguesía un óleo en el salón. Los muros con el *defense d’afficher* son su pupitre, los kioscos de periódicos sus bibliotecas, las estafetas sus bronce, los bancos su dormitorio, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contemplar sus asuntos domésticos” (op.cit: 770). La agitación de la masa que se hace con la calle toma un nuevo tono tras la experiencia nazi.

En sus dos artículos sobre Baudelaire, Benjamin destacó el componente disciplinario de la masa urbana, tal como empezábamos a ver con *El hombre de la multitud*. La imagen de la masa en tanto que sujeto de la revolución estaba muy lejos de la del artículo sobre la obra de arte. El término de “masa” es sustituido ahora por el de “colectivo” para descubrir su rostro ambiguo. “En realidad este colectivo no es nada más que apariencia ilusoria. Esta multitud con la que el flâneur deleita sus ojos es el molde con el que, 70 años después se forjará la *Volksgemeinschaft*. El flâneur, que se jactaba de su talento... se adelantó en esto a sus contemporáneos: fue el primero en caer víctima de aquello que desde entonces ha cegado a tantos millones” (*Ibid*).

El grupo disperso espera las órdenes para formar filas y comenzar su desfile. La experiencia urbana del *Shock* coloca al hombre en una situación precaria, simbólicamente desarmado, y con ello se retrotrae a la rígida ley de la supervivencia del que permanece paralizado; no es la ley del cazador, la ley de la selva, sino la del mito, la del miedo. A falta de un compromiso político consecuente, la multitud se expone, sin resistencia, a todo tipo de dispositivos disciplinarios. Sin institución revolucionaria que encauce su potencial, la masa queda sujeta a los rituales del poder. “El público de un teatro, un ejército, los habitantes de una ciudad (conforman) las masas, que como tales no pertenecen a ninguna clase en particular. El libre mercado las hace crecer rápidamente (...) porque cada mercancía reúne alrededor suyo a la masa de consumidores. Los estados totalitarios persiguen y acorralan a los individuos que se interponen en el camino de su completa asimilación a una clientela masificada” (*Ibid*).

Muchos años antes, Benjamin se expresaba en *Dirección única* en términos semejantes. “Una extraña paradoja: al actuar, la gente sólo piensa en su interés privado más mezquino, pero al mismo tiempo su comportamiento está, más que nunca, condicionado por los instintos de masa” (1987: 28). Aquella masa de individuos que daría más tarde tanto que hablar fue descubierta por Benjamin en los años veinte. Los individuos, con conciencia de autonomía y libertad, trazan su biografía, única e intransferible como su ADN, y siguen con ello, obedientemente, los cauces marcados por la mercancía eligiendo sin decidir, consumiendo(se).

Para Susan Buck-Morss la continuidad entre el París del XIX estudiado por Benjamin y el Berlín de entreguerras era total. “Napoleón III fue el primer dictador burgués; Hitler era su encarnación presente” (1995: 336). Los regímenes fascistas se descubren como regímenes

de publicidad; la continuidad entre la propaganda fascista y a del parlamentarismo burgués es total. “La iluminación comercial convertía las fachadas de las tiendas en escenas de cuento de hadas. Los anuncios luminosos creaban nuevos tipos de escritura (...) el fascismo no era una alternativa a la cultura de la mercancía, pero se apropiaba de sus técnicas más sofisticadas, despojándolas de su contenido material: la abstracción para... los modernos medios de expresión (iluminación, modos de construcción, etc.) puede ser peligrosa” (1995: 339). Albert Speer y Leni Riefenstahl demostraron cómo se podía utilizar para el fascismo la misma lógica visual de Hollywood.

En la última fase del pensamiento de Benjamin el mito era leído en dos sentidos, en su forma -el soñar- y su contenido -el sueño-. Krakauer insistía en la tendencia a la abstracción formal en la lógica exhibitiva de la mercancía, algo que se podía descubrir de forma aún más elaborada en las ceremonias de autoafirmación Nazi. La mercancía se repliega sobre sí misma. El fetiche se mira al espejo y ocupa todo el espacio de comunicación. No hay un afuera. El vaciamiento extremo de todo contenido simbólico repliega al espectáculo nazi sobre lo puramente formal, sobre la inscripción arquitectónico-monumental del espacio, la delimitación rítmica más rígida del tiempo, todo ello expresado en el éxtasis del desfile. El mito minimiza su dimensión simbólica, el símbolo se reduce a su forma más arcaica, más abstracta: arquitectura y música; la compulsión neurótica en su forma psicosocial, la más arcaica de las organizaciones de la acción humana, si es que se puede hablar de lo humano a este nivel. “¿Será la empatía en valor de cambio lo que hace a la gente capaz de la vivencia total (de fascismo)?”. El estado de descomposición de la identidad es tal que todos los esfuerzos se conducen a la repetición simétrica de las formas temporales y espaciales que pueden asegurar el medioambiente básico de supervivencia; la fragmentación de la experiencia se cose mediante la disciplina militar. “El fascismo apelaba al colectivo en estado de ensueño, inconsciente. Hacía que la ilusión histórica fuese más engañosa asignándole como hogar la naturaleza” (*Ibid*). El historicismo se resuelve en su antecedente tradicional, el naturalismo.

El urbanismo nazi lleva a su esplendor el urbanismo de Haussmann. “Si el predecesor de Haussmann no había sido el soñador social Fourier sino el planificador tecnocrático Saint-Simon, sus más conspicuos sucesores serán los arquitectos urbanos, como Robert Moses (...) o Albert Speer” (Op.Cit: 350). Hitler jamás se había atrevido a visitar París con lo que podríamos interpretar su asedio militar como su particular forma de entender el turismo. Sus comentarios, recogidos por Speer, al recorrer la capital del Siglo XIX y su ópera, edificio que admiraba especialmente, son sobrecogedores. “París es una ciudad hermosa ¿verdad? Pues Berlín tiene que serlo mucho más. Antes solía preguntarme si no había que destruir París –prosiguió con absoluta tranquilidad, como si fuese lo más normal del mundo–, pero cuando hayamos terminado Berlín, París no será más que una sombra. ¿Para qué íbamos a destruirla?” (Speer, 2001). Si la conclusión perfecta del París de Haussmann fue su incendio, la del Berlín de Speer sería sus bombardeos.

El continuismo entre el programa de Napoleón III y el de Hitler en materias económica, social y cultural es completo. Los Juegos olímpicos sustituyen a las exposiciones universales como programa de socialización de la mercancía a través del espectáculo de la unidad nacional. En las Olimpiadas “el pretendido acontecimiento antiguo se revelará absolutamente moderno. Los atletas de Berlín corrían contra el reloj. Sus actuaciones eran medidas en segundos y centímetros: Estas mediciones establecen los récords deportivos. La vieja forma de lucha desaparece” (Buck-Morss, 1995: 336. Citando a Benjamín). El taylorismo que formó al trabajo alienado se extiende ahora en su filosofía del tiempo hasta el “tiempo libre” para constituir el ocio: tiempo libre contra reloj.

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (1972a) *Gesammelte Schriften, I*. Frankfurt: Suhrkamp.
- _____ (1972b) “El París del segundo imperio en Baudelaire” En *Iluminaciones II (Poesía y capitalismo)*. Madrid: Taurus.
- _____ (1987) *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1999) “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- _____ (2005) *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- BUCK-MORSS, S. (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor.
- FOUCAULT, M. (1991) *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XIX.
- SIMMEL, G. (2007). “La Metrópolis y la vida mental”. En *Bifurcaciones, revista de estudios culturales urbanos*, nº4, verano 2005. URL: www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm
- SPEER, A. (2001) *Memorias*. Barcelona: El acantilado.