

## París, capital del siglo 19 (extracto)<sup>1</sup>

Walter Benjamin

### 1. Fourier, o las galerías

Muchas galerías de París aparecieron en la década y media después de 1822. La primera condición para su aparición es la expansión del comercio textil. *Magasins de nouveautés*, el primer establecimiento en mantener grandes cantidades de mercadería en el local, abrió sus puertas. Éstas son las antecesoras de las tiendas de departamentos. Este era el periodo sobre el cual Balzac escribió: “El gran poema de la exhibición canta sus estrofas de color desde la Iglesia de Madeleine al Porte Saint Denis”. Las galerías son un centro de comercio de artículos de lujo. Al alhajarlas, el arte entra al servicio del mercader. Los contemporáneos nunca se cansan de admirarlas, y durante un largo tiempo permanecen como punto de atracción para los extranjeros. Una *Guía ilustrada de París* dice: “Estas galerías, una invención reciente del lujo industrial, tienen techos de vidrio, con corredores enchapados en mármol que se extienden a lo largo de bloques completos de edificios, cuyos dueños se han unido para tales empresas. Alineadas a ambos lados de estos corredores, iluminados desde arriba, se encuentran las tiendas más elegantes, de modo que el pasaje es una ciudad, un mundo en miniatura”. Las galerías son el escenario de la primera iluminación a gas.

La segunda condición para la aparición de las galerías es el comienzo de la construcción en hierro. El Imperio vio en esta tecnología una contribución para el

renacimiento de la arquitectura en un sentido griego clásico. El teórico de la arquitectura Boetticher expresa la visión general del asunto cuando dice que, “en relación a las formas de arte del nuevo sistema, el principio formal del modo helénico” debe prevalecer. El Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario, para el cual el estado es un fin en sí mismo. Así como Napoleón era incapaz de comprender la naturaleza funcional del estado como instrumento de dominación de la clase burguesa, los arquitectos de su tiempo eran incapaces de comprender la naturaleza funcional del hierro, a partir del cual el principio constructivo comenzó a predominar en la arquitectura. Estos arquitectos diseñan soportes que asemejan columnas de Pompeya, y fábricas que imitan edificios residenciales, del mismo modo en que más tarde las primeras estaciones de ferrocarril serán modeladas a partir de chalets. “La construcción juega el papel del subconsciente”. Sin embargo, el concepto del ingeniero, que data de las guerras revolucionarias, comienza a ganar terreno, y la rivalidad entre el constructor y el decorador, entre la Escuela Politécnica y la Escuela de Bellas Artes, comienza.

Por primera vez en la historia de la arquitectura aparece un material de construcción artificial: el hierro. Éste experimenta una evolución, cuyo ritmo se acelerará en el transcurso del siglo. Este desarrollo entra a una nueva fase decisiva cuando se hace evidente que la locomotora —con la que se había estado experimentando desde fines de la década de 1820— es compatible sólo con rieles de hierro. El riel se transforma en el primer componente prefabricado de hierro, el precursor de la viga. El hierro es evitado

---

<sup>1</sup> Traducido por Diego Campos.

en la construcción de casas pero es utilizado en las galerías, salas de exhibición, estaciones ferroviarias – edificios que sirven propósitos transitorios. Al mismo tiempo, el rango de aplicaciones arquitectónicas para el vidrio se expande, aunque los prerequisites sociales para su aplicación extendida como material de construcción van a adquirir protagonismo sólo cien años más tarde. En el *Glasarbitektur* de Scheerbart (1914), aún aparece en el contexto de la utopía.

[...]

Correspondiendo a la forma de los nuevos medios de producción, que en el comienzo obedece aún a la forma de los viejos (Marx), están las imágenes en el consciente colectivo, donde lo nuevo está permeado por lo viejo. Estas imágenes son imágenes de deseo; en ellas lo colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las inadecuaciones en la organización social de la producción. Al mismo tiempo, lo que emerge en estas imágenes de deseo es el esfuerzo resuelto de distanciarse de todo lo que es anticuado –incluyendo, no obstante, el pasado reciente. Estas tendencias desvían la imaginación (que recibe un impulso de lo nuevo) de vuelta al pasado primal. En el sueño en que cada época juega con las imágenes de su sucesora, éste aparece vinculado a elementos de la historia primal –esto es, a elementos de una sociedad sin clases. Y las experiencias de una sociedad así –almacenadas en el inconsciente de lo colectivo– engendran, a través de la interpenetración con lo que es nuevo, la utopía que ha dejado su huella en mil configuraciones de la vida,

desde edificios duraderos a modas pasajeras.

Estas relaciones son advertibles en la utopía concebida por Fourier. Su señal secreta es el advenimiento de las máquinas. Pero este hecho no es expresado de modo directo en la literatura fourieriana, que toma como punto de partida la amoralidad del mundo de los negocios y la falsa moralidad puesta a su servicio. El falansterio es diseñado para restaurar los seres humanos a relaciones en las que la moralidad se ha vuelto superflua. La altamente complicada organización del falansterio aparece como una máquina. La mezcla de pasiones, la intrincada colaboración de *passions mécanistes* con *passion cabaliste*, es una estrategia primitiva formada –en analogía con la máquina– de materiales de la psicología. Este mecanismo hecho de hombres produce la tierra de leche y miel, el primitivo símbolo de deseo que la utopía de Fourier ha llenado con vida nueva.

Fourier vio, en las galerías, el canon arquitectónico del falansterio. La metamorfosis reaccionaria de éstas en su persona es característica: mientras que originalmente servían propósitos comerciales, se han transformado, para él, en lugares de habitación. El falansterio se transforma en una ciudad de galerías. Fourier establece, en el austero mundo de formas del Imperio, el colorido idilio de Biedermeier. Su fulgor persiste, aunque disminuido, hasta Zola, que retoma las ideas de Fourier en su libro *Travail*, al tiempo que se despidió de las galerías en su *Thérèse Raquin*. Marx acudió a la defensa de Fourier en su crítica de Carl Grün, enfatizando la “colosal concepción del hombre” de éste. También dirigió su

atención al humor de Fourier. De hecho, Jean Paul, en su *Levana*, es un aliado cercano de Fourier el pedagogo como Scheerbart, en su *Glasmarchitektur*, lo es de Fourier el utopista.

## 2. Daguerre o los panoramas

Tal como la arquitectura, cuando aparece recién la construcción en hierro, comienza a superar al arte, así lo hace también la pintura, por su parte, cuando aparecen los panoramas. El punto alto en la difusión de los panoramas coincide con la introducción de las galerías. Hubo quien buscó incansablemente, a través de dispositivos técnicos, hacer de los panoramas las escenas de una imitación perfecta de la naturaleza. Se hicieron intentos por reproducir la cambiante luz del día en el paisaje, la salida de la luna, el movimiento de las cascadas. Jacques-Louis David aconseja a sus pupilos dibujar desde la naturaleza como aparece en los panoramas. En su intento por reproducir cambios engañosamente reales en la naturaleza representada, los panoramas preparan el camino no sólo para la fotografía, sino además para el cine mudo y sonoro.

Junto con los panoramas, hay una literatura panorámica. *Le Livre des cent-et-un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris* y *La Grande Ville* pertenecen a ésta. Estos libros preparan la colaboración literaria para la cual Girardin creará, en la década de 1830, un hogar en el folletín. Consisten en bocetos individuales, cuya forma anecdótica corresponde a los primeros planos, plásticamente arreglados, de los panoramas, y cuya base informacional corresponde a sus fondos pintados. Esta literatura es también socialmente

panorámica. Por última vez, el trabajador aparece aislado de su clase, como parte de una ambientación idílica.

Anunciando una convulsión en la relación del arte con la tecnología, los panoramas son al mismo tiempo expresión de una nueva actitud hacia la vida. El habitante de la ciudad, cuya supremacía política por sobre las provincias es atestiguada muchas veces en el curso del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. En los panoramas, la ciudad se abre, transformándose en paisaje –como lo hará más tarde, de modo más sutil, para los *flâneurs*. Daguerre es estudiante del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encuentra ubicado en el Pasaje de los Panoramas [...] En 1839 el [teatro de] panorama[s] de Daguerre se incendia. El mismo año, anuncia la invención del daguerrotipo.

François Arago presenta la fotografía en un discurso a la Asamblea Nacional. Le asigna un lugar en la historia de la tecnología y profetiza sus aplicaciones científicas. Por otra parte, los artistas comienzan a debatir su valor artístico. La fotografía lleva a la extinción de la gran profesión de pintor de miniaturas. Esto sucede no sólo por razones económicas. La fotografía era artísticamente superior al retrato en miniatura. Las bases tecnológicas de esta ventaja tienen que ver con los tiempos de exposición largos, que requieren del sujeto una mayor concentración; las bases sociales de ella tienen que ver con el hecho de que los primeros fotógrafos pertenecían a la vanguardia, de la cual también provenía gran parte de su clientela. La superioridad de Nadar ante sus colegas es mostrada a través de su intento por tomar fotografías en el sistema de cloacas de París: por vez

primera, el lente era considerado capaz de realizar descubrimientos. Su importancia se vuelve aun mayor cuando, en vista de la nueva realidad tecnológica y social, la dimensión subjetiva en la información pictórica y gráfica es cuestionada.

La exhibición mundial de 1855 ofrece por primera vez una muestra especial llamada “Fotografía”. El mismo año, Wiertz publica su gran artículo sobre la fotografía, en la que define su tarea como una iluminación filosófica de la pintura. Esta “iluminación” es entendida, como sus propias pinturas revelan, en un sentido político. Wiertz puede ser caracterizado como el primero en demandar, cuando no en anticipar, el uso del montaje fotográfico para la agitación política. Con el creciente alcance de las comunicaciones y transporte, el valor informacional de la pintura disminuye. En reacción a la fotografía, la pintura comienza a enfatizar los elementos de color en el cuadro. Para cuando el impresionismo da paso al cubismo, la pintura ha creado para sí un dominio más amplio en el cual, por el momento, la fotografía no puede seguirla. Por su parte, desde mediados del siglo la fotografía extiende grandemente la esfera del intercambio de bienes, inundando el mercado con incontables imágenes de figuras, paisajes y eventos, los cuales no habían disponibles previamente, o lo habían estado sólo como imágenes para clientes individuales. Para incrementar las ventas, la fotografía renovó sus sujetos de interés a través de elegantes variaciones en la técnica de cámara –innovaciones que irán a determinar la historia subsecuente de la fotografía.

[...]

## 5. Baudelaire, o las calles de París

El genio de Baudelaire, que se alimenta de melancolía, es un genio alegórico. Con Baudelaire, París se vuelve por primera vez sujeto de poesía lírica. Esta poesía no es un himno a la patria; la mirada del alegorista, al recaer sobre la ciudad, es la del hombre alienado. Es la mirada del *flâneur*, cuyo modo de vida aún oculta bajo un halo mitigador la inminente desolación del habitante de la gran ciudad. El *flâneur* todavía se encuentra en el umbral –de la metrópolis y de la clase media. Ninguna lo tiene aún en su poder. En ninguna se encuentra como en casa. Busca refugio en la multitud. Contribuciones tempranas a la fisonomía de la multitud se encuentran en Engels y Poe. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar le hace señas al *flâneur* como fantasmagoría –ahora un paisaje, ahora una habitación. Ambas se vuelven elementos de la tienda de departamentos, que hace uso de la misma *flânerie* para vender cosas. La tienda de departamentos es el último paseo del *flâneur*.

En el *flâneur*, la intelectualidad pone un pie en el mercado –ostensiblemente para echar una mirada, pero en realidad para encontrar un comprador. En esta etapa intermedia, en la que aún cuenta con patrocinadores pero ya está comenzando a familiarizarse con el mercado, aparece como “bohemia”. A la incertidumbre de su posición económica corresponde la incertidumbre de su función política. Esta última se manifiesta más claramente en los conspiradores profesionales, que pertenecen a la bohemia. Inicialmente, su campo de actividad es el ejército; más tarde lo es la pequeña burguesía, ocasionalmente el proletariado. Sin

embargo, este grupo ve a los verdaderos líderes del proletariado como adversarios. El *Manifiesto Comunista* acaba con su existencia política. La poesía de Baudelaire deriva su fuerza del patetismo rebelde de este grupo. Él se alinea con lo social. Su única comunión sexual es con una prostituta.

[...]

Es provisión única de la poesía de Baudelaire que la imagen de la mujer y la imagen de la muerte se entrecruzan con una tercera: la de París. El París de sus poemas es una ciudad hundida, y más submarina que subterránea. Los elementos ctónicos de la ciudad –sus formaciones topográficas, el viejo lecho abandonado del Sena– han encontrado en él, evidentemente, un molde. Para Baudelaire es decisivo el “idilio tensionado por la muerte” de la ciudad; sin embargo, se trata de un sustrato social, moderno. Lo moderno es un acento principal en su poesía. En cuanto tedio, fractura el ideal (“Spleen et idéal”). Pero precisamente, la modernidad está siempre citando la historia primal. Aquí, esto ocurre a través de la ambigüedad peculiar a las relaciones sociales y productos de esta época. La ambigüedad es la apariencia de la dialéctica en las imágenes, la ley de la dialéctica detenida. Esta pausa es la utopía y la imagen dialéctica, por tanto, la imagen sueño. Tal imagen es costada por los bienes en sí: en cuanto fetiche. Tal imagen es presentada por las galerías, que son casas tanto como calles. Tal imagen es la prostituta –vendedora y mercancía en una.

[...]

El último poema de *Les Fleurs du mal*: “Le Voyage”. “Muerte, viejo almirante, leva anclas ahora”. El último viaje del *flâneur*: la muerte. Su destinación: lo nuevo. “¡Profundo en lo Desconocido para encontrar lo *nuevo!*” La novedad es una cualidad independiente del valor de uso de los bienes. Es el origen de la semblanza que pertenece inalienablemente a las imágenes producidas por el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de aquella falsa conciencia cuya agente infatigable es la moda. Esta semblanza de lo nuevo se refleja, como un espejo dentro de otro, en la semblanza de lo siempre-recurrente. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la “historia cultural”, en la cual la burguesía disfruta a fondo de su falsa conciencia. El arte que comienza a dudar de su tarea y deja de ser “inseparable de la utilidad” (Baudelaire) debe hacer de la novedad su valor más alto. El *arbiter novarum rerum* para tal arte se transforma en el *snob*. Él es al arte lo que el *dandy* a la moda –tal como en el siglo diecisiete es la alegoría la que se convierte en el canon de las imágenes dialécticas, en el siglo diecinueve lo es la novedad. Florecen los periódicos, junto con *magasins de nouveautés*. La prensa organiza el mercado en valores espirituales, de los que al comienzo hay un auge. Los inconformistas se rebelan en contra de la consignación del arte en el mercado. Se reúnen en torno al estandarte del arte por el arte. De este santo y seña se deriva la concepción de la “obra total de arte” –el *Gesamtkunstwerk*–, que sellaría al arte de los desarrollos tecnológicos. El rito solemne con el que es celebrado es el adorno de la distracción que transfigura los bienes. Ambos se abstraen de la existencia social de los

seres humanos. Baudelaire sucumbe a la locura por Wagner.

## 6. Haussmann, o las barricadas

El ideal de Haussmann en el planeamiento urbano consiste en disponer perspectivas extensas a lo largo de vías rectas. Tal ideal corresponde a la tendencia –común en el siglo diecinueve– de ennoblecer las necesidades tecnológicas a través de medios artísticos. Las instituciones de la dominación mundana y espiritual de la burguesía iban a encontrar su apoteosis en el marco de los bulevares. Antes de su completación, los bulevares estaban cubiertos con lonas y fueron revelados como monumentos. La actividad de Haussmann está relacionada con el imperialismo napoleónico. Luis Napoleón promueve la inversión de capital, y París experimenta una erupción de especulación. Comerciar en la bolsa desplaza las formas de juego heredadas desde la sociedad feudal. Las fantasmagorías del espacio al que el *flâneur* se dedica encuentran una contraparte en las fantasmagorías del tiempo a las que el jugador es adicto. El juego convierte el tiempo en un narcótico. Paul Lafargue explica el juego como una imitación en miniatura de los misterios de la fluctuación económica. Las expropiaciones llevadas a cabo bajo Haussmann suscitaron una ola de especulación fraudulenta. Las resoluciones de la Corte de Casación, inspiradas por la oposición burguesa y orleanista, incrementan los riesgos financieros de la haussmanización.

Haussmann intenta apuntalar su dictadura situando París bajo un régimen de emergencia. En 1864, en un discurso ante la Asamblea Nacional, desahogó su

odio por la población urbana desarraigada que seguía incrementándose como resultado de sus proyectos. La elevación de las rentas condujo al proletariado a los suburbios. Los *quartiers* de París perdieron, de esta manera, su fisonomía distintiva. Se formó el “cinturón rojo”. Haussmann se dio a sí mismo el título de “artista de la demolición”. Él veía su trabajo como una vocación, y lo enfatizó en sus memorias. Mientras, alienó a los parisinos de su ciudad. Ya no se sentían más en casa allí, y comenzaron a volverse conscientes del carácter inhumano de la metrópolis. El trabajo monumental de Maxime Du Camp, *Paris*, debe su concepción a esta conciencia. Las *Jerémiades d'un Haussmannisé* le dieron la forma de un lamento bíblico.

El verdadero objetivo de los proyectos de Haussmann era asegurar la ciudad contra la guerra civil. Quería hacer imposible la erección de barricadas en París para siempre. Con el mismo fin en mente, Luis Felipe ya había adoquinado las calles con madera. Sin embargo, las barricadas jugaron un papel en la Revolución de Febrero. Engels estudia las tácticas de combate en las barricadas. Haussmann busca neutralizar estas tácticas en dos frentes. Se diseña el ensanche de las calles para imposibilitar el levantamiento de barricadas, y nuevas calles proporcionan la ruta más corta entre las barracas y los barrios de los trabajadores. Los contemporáneos bautizan la operación como “embellecimiento estratégico”.

[...]

La barricada es resucitada durante la Comuna. Es más fuerte y segura que nunca. Se extiende a través de los grandes



bulevares, a menudo alcanzando una altura de dos pisos, y protege las trincheras detrás de ella. Tal como el *Manifiesto Comunista* acaba con la era de los conspiradores profesionales, así la Comuna pone término a la fantasmagoría que reina sobre los primeros años del proletariado. Disipa la ilusión de que la tarea de la revolución proletaria es completar el trabajo de 1789 de la mano con la burguesía. Esta ilusión domina el periodo 1831-1871, desde el levantamiento de Lyon hasta la Comuna. La burguesía nunca compartió este error. Su batalla contra los derechos sociales del proletariado data de la gran Revolución, y converge con el movimiento filantrópico que la pone a cubierto, en su apogeo bajo Napoleón III. Bajo el reinado de éste, aparece el trabajo monumental del movimiento: *Ouvriers européens*, de Le Play. De la mano con la postura oculta de la filantropía, la burguesía siempre ha mantenido abiertamente la posición de lucha de clases. Ya en 1831, en el *Journal des débats*, reconoce que “cada industrial vive en su factoría como dueño de plantación entre sus esclavos”. Si es la desgracia de las rebeliones de los trabajadores de antaño que ninguna teoría de la revolución dirija su causa, es también esta ausencia de teoría la que, desde otra perspectiva, hace posible su energía espontánea y el entusiasmo con el que emprenden el establecimiento de una sociedad nueva. Este entusiasmo, que alcanza su culminación en la Comuna, gana a la clase trabajadora, en ocasiones, a los mejores elementos de la burguesía, pero al final la lleva a sucumbir a sus peores elementos. Rimbaud y Corbet declaran su apoyo a la Comuna. La quema de París es la valiosa conclusión al trabajo de destrucción de Haussmann.

[...]

Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía. Pero fue el surrealismo el que primero nos abrió los ojos a ellas. El desarrollo de estas fuerzas de producción trizó los símbolos de deseo del siglo anterior, aun antes del colapso de los monumentos que los representaban. En el siglo diecinueve este desarrollo trabajó para emancipar las formas de construcción del arte, tal como en el siglo dieciséis las ciencias se liberaron de la filosofía. Un comienzo es la arquitectura como construcción ingenierizada. Luego viene la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para volverse práctica como arte comercial. La literatura se somete al montaje en el folletín. Todos estos productos están a punto de entrar al mercado como mercancías. Pero permanecen en el umbral. De esta época derivan las galerías y los interiores, los salones de exhibiciones y los panoramas. Son residuos de un mundo soñado. La realización de elementos soñados, en el curso del despertar, es el paradigma del pensamiento dialéctico. Así, el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico. Cada época, en realidad, no sólo sueña a la siguiente, sino además, al soñar, precipita su despertar. Contiene su propio final y lo despliega como un ardid. Con la desestabilización de la economía de mercado, comenzamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas incluso antes de que se hayan desmoronado.

[1935]