

BENJAMIN Y LA POSTMETRÓPOLIS

CONSTELACIONES DE DIRECCIÓN ÚNICA*

José Solís Opazo

Resumen

Las semejanzas que Walter Benjamin establece entre su performance textual y su modo de indagación histórica respecto de la realidad urbana moderna, han proporcionado importantes orientaciones para la comprensión de las ciudades. Sin embargo, hemos querido invertir la dirección interpretativa de estos aportes que, por lo general, se han dirigido desde la filosofía benjaminiana hacia los estudios urbanos contemporáneos. Por el contrario, y sin desestimar tales aportes, en este caso intentamos utilizar algunos recursos metodológicos de la investigación urbana actual para proponer un marco de lectura posible de uno de los textos más emblemáticos donde Benjamin, precisamente, construye la semejanza entre escritura y ciudad: *Calle de dirección única*. Partir de las complejidades de lo urbano para enfrentar la interpretación de esta obra no sólo es consecuente con dicha semejanza, sino que también asume el valor heurístico que esta perspectiva puede proporcionar para el trabajo filosófico.

Palabras clave: Semejanza, imagen dialéctica, postmetrópolis, ideología, mito.

La manera en que la ciudad comparece temáticamente en la obra de Walter Benjamín ha sido particularmente estimulante en el concierto del debate latinoamericano de los últimos años¹.

Sin embargo y valorando los diferentes itinerarios trazados al respecto, lo que nos interesaría emprender en esta oportunidad es menos una procesión monográfica de esa comparecencia, que el intentar explorar la plausibilidad de una lectura “constelada” entre la ciudad actual y su filosofía.

* Este texto fue desarrollado en el contexto del seminario “Las lenguas del sueño. Walter Benjamin y la Modernidad onírica” dictado por el Dr. Federico Rodríguez en el programa de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, durante el primer semestre de 2015.

¹ Buchenhorst, Ralph; Vedda, Miguel; *Observaciones urbanas. Walter Benjamin y las nuevas ciudades*

No hay ninguna duda de que obras como *Calle de dirección única* o el gran *Libro de los pasajes* son completamente ejemplares a la hora de posicionar a la urbe moderna como foco primordial de sus reflexiones. Pero lo que encontramos en ellas –y esto es lo que excedería un interés puramente monográfico– es el hecho de que la propia ciudad, más que un simple objeto temático, se revela como un modo particular de estructurar a la propia materialidad textual. Puesto que la naturaleza del vínculo que estas obras establecen entre la escritura y su objeto es la de la semejanza, es completamente posible de hablar de una “constelación” en el sentido astrológico del término, justamente lo que Scholem destacaba como una inquietud temprana del propio Benjamin. En efecto, como aquél observa,

*le preocupaban ciertas ideas sobre la percepción entendida como una lectura de las configuraciones de la superficie plana, en cuya forma veía el hombre primitivo el mundo circundante y el cielo en particular. Aquí se hallaban el germen de las consideraciones que expuso mucho años más tarde en su *Lehre von Ähnlichen* (Enseñanza de lo semejante). El surgimiento de las constelaciones como configuraciones de la superficie celeste, afirmaba Benjamin, sería el comienzo de la lectura, de la escritura, que habría tenido lugar a la vez que tomaba forma la era mítica.²*

Si “percibir es leer”, como suele ocurrir con la hermenéutica de los astros, se torna particularmente importante no sólo la posibilidad de concebir la ciudad como un texto. La virtud de abrigar semejanzas bajo el movimiento pendular de la mirada que construye constelaciones, también podrían describir un movimiento en el sentido contrario: concebir el texto como una ciudad. De hecho, tal estrategia está explícitamente desplegada en ambas obras.

Para *Calle de Dirección única*, el asunto se resuelve mediante un ordenamiento aforístico análogo a la disposición de las fachadas que van ritmando su sucesión al borde de una calzada. Para el *Libro de los pasajes*, y quizás de manera más radical, la comparación va más allá de las citas, comentarios y reflexiones que retrucan la composición hojaldrada que toda gran capital ofrece como vestigio de su desarrollo. El hecho de ser una obra no concluida –acaso si verdaderamente buscaba serlo– viene a pronosticar el futuro de nuestras ciudades, paradójicamente a través del majestuoso intento de proponer una filosofía material de la historia del siglo XIX. En efecto, toda gran metrópolis, y sobre todo la nuestra, nos ofrece la desconcertante vivencia de expropiación de todas las jerarquías tranquilizadoras que el urbanismo moderno intentó concretar, desde las grandes operaciones haussmannianas que deslumbraron a Benjamin, hasta las utopías de la *Ville Radieuse* de Le Corbusier o la magnífica *Brasilia* de Niemeyer. Con bastante menos seguridad que una “dirección única” dictamina una ruta obligada, y al igual que los porosos e inciertos bordes que fisuran a la gran *opus* de los pasajes, la ciudad contemporánea se deshace y reconstituye ante nuestra mirada.

² Scholem, Gershom; *Walter Benjamin: historia de una amistad*. Península 1987, p.72

Benjamin denomina “semejanzas extrasensoriales” (o inmateriales) a aquellas que fundan una trama “no tanto entre lo hablado y lo aludido, sino más bien entre lo aludido y lo escrito” (SFM, p. 151-152). La enseñanza que ellas nos reportan y que podemos reconocer ejemplarmente dispuestas en ambos textos debe, sin embargo, prolongarse más allá de los lugares que originalmente inspiraron sus constelaciones; esto es, más allá de la fragmentaria experiencia surrealista de la ciudad moderna o del fantasmagórico París del segundo imperio.

Sin desconocer la importancia de profundizar en el estudio de esas tramas primigenias, lo que nos proponemos aquí es ampliar el maridaje entre “lo aludido y lo escrito” a la propia intelección de la ciudad actual, convencidos del semblante que Benjamin pareció avizorar premonitoriamente sobre el destino urbano del capitalismo tardío.

La pertinencia de tal empresa descansa, a su vez, en la naturaleza de otra semejanza. Si el surgimiento de las constelaciones fue el comienzo de la lectura –y escritura– en el preciso instante en que tomaba forma la era mítica como señala Scholem–, el modo en que una operación similar adquiere sentido para nuestro presente sólo podría sustentarse si, análogamente, una nueva era mítica ha logrado también envolvernos inadvertidamente. Del mismo modo en que Benjamin intentaba despertarnos de la fantasmagoría del siglo XIX a través de un recurso de reflexión tan material como su propio objeto –los pasajes–, la ciudad contemporánea requiere ser concebida como un sueño precisamente para destilar su mitología constituyente.

Junto a las ya mencionadas, la principal de las semejanzas, que quisiéramos establecer para nuestro cometido, es con la propia empresa benjaminiana de transformar a la ciudad en sueño, mediante el uso de un dispositivo de lectura capaz de retrucar su propia disposición material. La contribución que ello podría significar para los estudios urbanos, sin duda fundamental para el ejercicio de una crítica a la mitología postmetropolitana, arrojaría al menos dos preguntas fundamentales.

Si asumimos que “percibir es leer”, la primera interrogante es relativa a las capacidades metodológicas que la filosofía de Benjamin ofrecería para comprender la ciudad actual, ausentes en los enfoques urbanos tradicionales, y que únicamente la virtud de lo semejante estaría en condiciones de proporcionarnos. Siguiendo el mismo movimiento pendular de aquella mirada que construye constelaciones, la segunda pregunta nos regresa de la ciudad a la propia materialidad textual del pensamiento benjaminiano, particularmente para *Calle de dirección única*. La idea es proponer para ella un modo de lectura operado desde los recursos de exploración crítica utilizados para la ciudad actual, dada la aparente semejanza que la estructura del texto mantendría con tales recursos de intelección.

Del decorado a la postmetrópolis

En una carta que Benjamin le dirige a Scholem el 18 de septiembre de 1926 podríamos encontrar una valiosa pista para abordar la primera de estas interrogantes, asociada a una posible lectura “constelada” entre su filosofía y la ciudad actual:

Calle de dirección única está terminada. ¿No te hablé ya de él? Tomó la forma de una rara organización o construcción de mis aforismos: es una calle que debe abrir una perspectiva profunda –la palabra no debe ser tomada metafóricamente– al modo del célebre decorado de Palladio en Vicenza: la calle (Briefe, 1978, p. 433)

Si miramos con atención la obra del gran arquitecto italiano Andrea Palladio a la que Benjamin se refiere, veremos que en el fondo y al centro del proscenio del Teatro Olímpico de Vicenza se levanta una magnífica fachada con un imponente pórtico de medio punto donde se asoma, de entre sus columnas, la escorzada imagen de una calle. Se trata de un *trompe-l'œil*, una trampa para el ojo, una ilusión óptica que trata de prolongar el espacio de la sala del teatro en la superficie plana de la pintura.

No obstante, la maravilla no está en su afán de engañarnos sino en la capacidad de hacer del engaño algo visible. Si preguntamos qué es lo que la pintura, en tanto ficción, hace visible para volver a la trampa (para el ojo) no sólo algo inofensivo sino definitivamente fascinante, habríamos de decir que no otra cosa que la virtud de revelar la propia “verdad” del espacio, aquella que la pintura busca imitar y que sólo su arte puede brindarnos. Por cierto, nada como la pintura pudo exponer mejor la concepción que tanto la arquitectura como la ciudad renacentista, así como la filosofía y la naciente ciencia moderna intentaban desplegar, como el núcleo de su realidad epocal: la perspectiva.

Calle de dirección única era concebida por Benjamin como un anticipo del *Libro de los pasajes*. En cuanto meditación sobre los orígenes del capitalismo contemporáneo, el pasaje parisino constituye la clave de manifestación condensada de su gran fastasmagoría. Por ello, en la propia manera en que quiso darle forma a sus reflexiones ensayó una estructura de carácter multiforme, proliferante, como si tratase de evocar en sus párrafos y citas, en sus enumeraciones y apartados, la propia ciudad que buscaba auscultar y comprender. “Al modo del célebre decorado de Palladio en Vicenza: la calle”, nos dice Benjamin. En definitiva, trataba de concebir la calle no como una pieza más de la realidad urbana sino como el órgano de ficción privilegiado a partir del cual se abre –como en el pórtico del proscenio del Teatro Olímpico– la verdad disimulada tras el decorado de la historia.

La palabra no debe ser tomada metafóricamente. La calle tampoco. Es por ello que su tratamiento temático, en cuanto fantasía material, debía convertir el texto donde comparece en algo literalmente similar a su propio desenvolvimiento. La primera señal crítica que esa operación nos indica es la virtud de revelación que, únicamente, la semejanza puede proporcionar mediante su facultad de convertir la realidad en ficción. Como en el célebre decorado de Palladio en Vicenza, la calle que se asoma en el texto no es una metáfora, sino la propia exposición del orden que domina incluso al régimen de metaforización: dicho en términos psicoanalíticos, expone crudamente el trabajo del sueño que siempre opera a espaldas del soñante.

Podríamos decir que la calle, al igual que toda la ciudad, es una gigantesca ficción naturalizada al extremo de convertirse en la incuestionable realidad de quien la habita. Únicamente la elaboración artística –la facultad mimética– puede trazar astutamente una demarcación que haga visible su mecanismo, del mismo modo en que el sueño sólo es concebible como tal por quien lo recuerda mediante su relato lúcidamente.

La plausibilidad de que la ciudad contemporánea –y no sólo la calle– requiera de las bondades del “despertar” mediante su retuque artístico, puede tener sentido si ella sigue siendo una fantasmagoría material, al igual que el París del siglo XIX lo fue para Benjamin. Las razones que podríamos aludir a la hora de viabilizar esta tesis y con ello rescatar el trabajo de la semejanza que nos ofrecen *Dirección única* o el *Libro de los pasajes*, no sólo se desprenden de las características concretas de la urbe actual, sino que obedecen también al desconcierto que hoy en día embarga a la ciencia urbana a la hora de intentar comprender su propio objeto de estudio.

Bajo el nombre de *Postmetrópolis*, el geógrafo Edward Soja ha intentado precisamente determinar las complejidades que caracterizan ese particular desconcierto. Con la idea de un “post” para la metrópolis, Soja alude a los profundos cambios en la estructuración de la espacialidad urbana al extremo de considerar la imposibilidad de un sistema de orden metropolitano, tal como era posible de reconocer desde la tradición del urbanismo inaugurado por Haussmann en el París de mediado del siglo XIX. El “post” insinúa, además, un estatus de conocimiento que supera el monopolio epistemológico de la arquitectura y el urbanismo, precisamente porque la metrópolis se ha disuelto en una complejidad cuya lectura demanda una transformación paradigmática que requiere de una profunda contaminación transdisciplinaria.

Adentrados en el nuevo milenio, nunca antes el campo de los estudios urbanos había sido tan robusto y tan expansivo en lo que se refiere al número de objetos de análisis y disciplinas universitarias, tan en consonancia con los principales acontecimientos políticos y económicos del mundo actual y, al mismo tiempo, tan teórica y mitológicamente inestable (Soja, 2008, p. 17). Algunos auguran la caducidad de los métodos y categorías tradicionales de análisis urbanos, otros, en cambio, sostienen que, a pesar de la evidente reestructuración de las ciudades, hay continuidad en los procesos de las mismas.

Dadas las evidentes dificultades antes señaladas, la postmetrópolis viene a indicar una apuesta analítica de la ciudad pensada como una composición en hojaldre, es decir, como un apilamiento de capas de lectura cada una de ellas consistente en sí misma, aunque también susceptibles de conectarse con todas las demás. A través de un gesto de atravesamiento vertical de estos estratos, Soja destaca la posibilidad, entre otras, de conectar los estudios culturales y la economía geopolítica, ambas áreas consideradas, en su momento, como irreconciliables. (Ibíd., p. 19) No obstante, este vínculo está también intencionado por la explícita opción crítica y emancipatoria de una “justicia espacial” y “una democracia regional”, sumado a un enfoque capaz de acoger tales opciones mediante vías de comprensión que den cuenta de

cómo la ciudad es percibida empíricamente, conceptualizada teóricamente y vivida experiencialmente (Ibíd., p. 20).

De esta consideración hojaldrada de la ciudad contemporánea, Soja identifica seis discursos académicos que pretenden definirla desde distintas cualidades epistémicas y disciplinarias. La postmetrópolis, en este sentido, se define como: (1) una metrópolis industrial postfordista flexible espacialmente; (2) una región urbana globalizada o cosmópolis; (3) una exópolis posturbana o megaciudad; (4) una ciudad fractal de intensificadas desigualdades y polarización social; (5) un archipiélago carcelario de ciudades fortificadas; y (6) una colección de *simcities* hiperreales. (Ibíd., p. 22).

Luego de la progresiva dispersión operada por la modernización neoliberal implementada desde fines de la década de los 70` y el consecuente debilitamiento de las políticas de planificación territorial, ya no es posible hablar de la ciudad como una construcción unitaria bajo lógicas plenamente concatenadas. Si bien se trata de estratos epistémicos, la misma composición en hojaldré propuesta por Soja vendría a corroborar esa imposibilidad. No obstante y más allá de las dificultades para constituir una imagen única para la postmetrópolis, es posible identificar algunos procesos estructurales básicos que bien podrían justificar las razones de su dispersión.

En efecto, a partir de la creciente liberalización del suelo se estaría consolidando una agregación de realidades urbanas con lógicas de funcionamiento independiente, producto del progresivo desacoplamiento funcional entre una periferia urbana cada vez más autosuficiente, ampliamente demandada por los sectores privilegiados y el mundo empresarial, versus la ciudad tradicional representada por el centro histórico y los emplazamientos pericéntricos.

Esta bipartición estructural de la metrópolis sería la principal causa de indefinición de sus fronteras exteriores al mismo tiempo de transformar la periferia en uno de los elementos preponderantes de la ciudad actual. Una serie de metáforas ponen en evidencia este fenómeno, entendido como un proceso de “urbanización de los suburbios”:

la metrópolis invertida’, la ‘ciudad vuelta del revés’, ‘urbanización periférica’ y, en un sentido extenso, el término postmetrópolis. Lo que todos estos términos comparten, implícita o explícitamente, es la noción de que la era de la metrópolis moderna ha terminado” (Ibíd., p. 340).

La noción que Soja destaca para ilustrar este inédito recentramiento periférico es la de “ciudad frontera” o *exópolis*. Ofreciendo una singular estética del paisaje suburbano, las denominadas ciudades-fronteras se organizan mediante sistemas de centros comerciales y complejos de oficinas situados en la intersección de grandes autopistas, a las cuales se van plegando progresivamente las zonas residenciales. Otro de los aspectos de la *exópolis* es la particular capacidad para condensar en su propuesta el modelo de la ciudad jardín de Ebenezer Howard, mediante el cual intenta arrogarse cierto utopismo que busca reunir lo mejor de los dos mundos -la ciudad y el campo- ahora posibilitado por las tecnologías de la información (Ibíd., p. 349).

Este desacoplamiento del cinturón suburbano respecto de la metrópolis tradicional se debe, entre otras causas, al avance de la ideología norteamericana del neo-urbanismo, caracterizado por la tendencia a la generación de modos de vida periféricos, pseudo-bucólicos y anti-metropolitanos en donde se pregona la obsesión por la seguridad ciudadana y la higienización tanto social como estética de los ambientes residenciales. Quizás el ejemplo más elocuente del neo-urbanismo norteamericano está dado por su emblema fundacional en el estado de Florida, en el célebre *Seaside* construido a fines de la década de los '80. No por casualidad se convirtió en el escenario de filmación del *Show de Truman* en donde se expone, metafóricamente, la posibilidad de realización de toda la vida cotidiana con total prescindencia de las dinámicas metropolitanas.

Psicastenia e imaginarios urbanos

No obstante el carácter fundamentalmente periférico de la estética neo-urbanista, durante las últimas décadas hemos podido apreciar un fenómeno creciente de “introyección” de tales lógicas en el propio tejido urbano tradicional, en medio de su creciente fragmentación. Este hecho está indisociablemente unido a otro de los aspectos característicos de la postmetrópolis.

El último de los seis discursos con el cual Soja cierra su analítica de la ciudad contemporánea, está dedicado a lo que él denomina la “reestructuración del imaginario urbano”. Si bien, en general, todos los discursos se esmeran en dar cuenta de la deconstrucción de la metrópolis, los imaginarios urbanos jugarían un importante papel de re-fabricación ideológica ante la innegable dispersión postmetropolitana³. Uno de los aspectos fundamentales en esta re-fabricación es la preponderancia del plano signifiante y de los simulacros en el dominio de las representaciones de la ciudad, en donde lo imaginario opera en el registro material y territorial de las prácticas y no en el simple plano del saber:

“En una condensación poética, la historia ha sido sustituida por la geografía, las historias por los mapas, las memorias por los escenarios. Ya no nos percibimos a nosotros mismos como continuidad sino como ubicación, o mejor dicho como desubicación en el cosmos urbano/suburbano. El pasado y el futuro han sido intercambiados por íconos: fotografías, postales, y películas que cubren su pérdida.”(Ibíd., p. 452)

Esta sustitución de la historia por los escenarios tan característico del neo-urbanismo, ahora se ha vuelto uno de los recursos emblemáticos de la reestructuración

³ *El sexto discurso sobre la postmetrópolis gira todavía en torno a otra reestructuración tardía del siglo XX, en torno a otra deconstrucción (parcialmente) en curso y (otra tentativa de) reconstitución de nuestros mundos de vida contemporáneos, nuestras visiones del mundo y nuestros espacios habitados. Aquí, el principal interés está dirigido a la reestructuración del imaginario urbano, nuestra conciencia situada y centrada en la ciudad, y cómo esta refabricación ideológica afecta a la vida diaria de la postmetrópolis* (Ibíd., p. 452)

imaginaria de la ciudad neoliberal. Sin embargo, resta comprender el porqué de su necesidad. Celeste Olalquiaga nos brinda una explicación al respecto. De acuerdo a la autora, en medio de esta proliferación indiscriminada de imágenes y simulacros urbanos, acontecería uno de los efectos más característicos del habitar postmetropolitano. Ella lo describe como un

creciente malestar psicológico, provocado por la revolución de las comunicaciones y por muchos otros factores que influyen en cómo nos relacionamos con nuestro hábitat, con los lugares y los espacios en los que vivimos. Ella llama a este malestar psicastenia y lo asocia con lo que se puede describir como la 'condición postmoderna', con estar literal y figuradamente 'perdido en el espacio' [...] 'una perturbación en la relación entre el ser y el territorio circundante', una incapacidad problemática para localizar las fronteras de nuestros cuerpos (Ibíd., p. 461)

Sin embargo, y a contrapelo del argumento de Olalquiaga, podemos sostener que, junto a los procesos de fragmentación postmetropolitana, también opera un fenómeno inverso que bien podríamos denominar “anti-psicasténico”, en el sentido de reportar un régimen de familiaridad y orientación opuesto a la condición denunciada por la autora.

Sin duda esta posibilidad estaría asociada a la capacidad de totalización que el propio imaginario urbano tendría de suyo. No obstante, ese fenómeno de retotalización, operado por aquél, nada tiene que ver con alguna constitución de una “imagen” mental coherente que permita orientarse en medio de la dispersión, tal como lo ofrece la usual definición de “imagen de la ciudad” de Kevin Lynch⁴. Esta interpretación tradicional asume lo imaginario como una modalidad de la representación entendida como “presentación segunda” que se añade o superpone a un mismo objeto y a una misma realidad. Inversamente, parece necesario comprenderlo como un dominio instituyente de la propia realidad en la medida en que, lejos de ser una matriz creada que se tiene en frente como a un objeto, consiste más bien en un campo en el cual siempre se está inmerso. En este sentido, el imaginario comportaría los mismos rasgos que la ideología, es decir, no como una representación deformante y superpuesta a la realidad o como un saber que la distorsiona u oculta, sino el modo en que la propia realidad se organiza para huir del núcleo traumático que la hace posible.

Ahora bien, si concebimos al imaginario desde la perspectiva ideológica, asumiendo, además, que ésta se encuentra del lado de las prácticas y no del saber o de las representaciones mentales, entonces es plausible sostener que el imaginario tiene la misma investidura que la noción de “paisaje”. Precisamente, el paisaje sería aquel punto de vista que posibilita reconstruir, como un dominio, la unidad perdida y en donde el observador, lejos de asumirlo como un simple objeto, se inscribe en

⁴ Cfr. Lynch, Kevin; *La imagen de la ciudad*.

él como efecto de su propia constitución.⁵ Esta es la razón por la cual jamás se está frente a un paisaje como si la unidad habitara siempre en algún supuesto carácter sistemático de la realidad y que el sujeto capta pasivamente mediante la representación. Por cierto, no hay tal sistematicidad y menos aún algún sujeto preconstituido anterior a la captura de lo que tiene enfrente. Podríamos decir, en este sentido, que la subjetividad en cuanto punto de vista se constituye a sí misma mediante el paisaje que ella organiza. No hay, por tanto, paisaje que tenga ciertas cualidades sustanciales por una parte, un sujeto que posea las suyas, por otra, y posteriormente un comercio entre ambos.

En cuanto condición totalizadora y “anti-psicasténica”, el paisaje implica siempre un observador que proyecta integración sobre su entorno al tiempo de ser convocado, simultáneamente, a experimentar la unidad por medio del efecto que el paisaje, configurado por su propia mirada, termina finalmente ejerciendo en aquél. Este doble reenvío de integralidad entre el observador y su “objeto”, redundando en un sentimiento de familiaridad e identificación con aquella totalidad conformada.

Quizás el antecedente específicamente estético de esta particular identificación unitaria, es posible localizarlo en un dispositivo de representación del siglo XVIII inventado por el escocés Robert Barker, conocido como “panorama”. El objetivo de éste era producir, por medio de artilugios visuales y técnicos, una imagen circular que el pintor-observador construye hacia los cuatro ejes cardinales desde un punto

5 El carácter problemático de esa unidad y de esa inscripción la podemos encontrar de modo ejemplar en el surgimiento de la perspectiva, aunque también y de modo similar a su propia especificidad geométrica, en el sujeto moderno. Como sabemos, aquella consiste en un dispositivo en el cual todos los objetos, despojados de las cualidades simbólicas mediante las cuales se instituía su modo de comparecencia en el plano pictórico medieval, ahora aparecen forzados a deformarse en función de la ley organizacional del punto de fuga. En cuanto lugar geométrico en el cual se juntan las líneas paralelas, el punto de fuga viene a representar la comparecencia de lo infinito al interior del campo visual. No obstante su falta de límites, o mejor aún, gracias a ello, el infinito se convierte en el límite a partir del cual se ordena la totalidad de la escena. Lo que debía quedar siempre fuera de la representación por ser justamente irrepresentable, ahora hace su ingreso en ella retirándose –de allí su condición de “fuga”– bajo la forma de una alteridad interiorizada. No debemos olvidar que el punto de fuga, al menos en la perspectiva central en cuanto esquema canónico del artificio, es la prolongación del punto de vista, es decir, del lugar geométrico donde se ubica estructuralmente el ojo del espectador. Sin embargo, la coincidencia entre ambos extremos no es únicamente geométrica. La misma infinitud que caracteriza a la fuga parece también definir al observador. Efectivamente, podemos también encontrar análogamente en la propia constitución de la subjetividad moderna la figura de una alteridad interiorizada:

[...] *lejos de significar en un primer momento el principio de su soberanía, el cogito es el descubrimiento de que el pensamiento es el lugar de la alteridad radical de la modernidad. Es cierto que esto será descubierto recién en el siglo XIX, pero ya en la divertida e inquietante determinación cartesiana del yo como “una cosa que piensa” se encuentra la idea de que el pensamiento y la subjetividad en general significan un espesor infinito con respecto al mundo, o mejor dicho constituyen precisamente la densidad del mundo. Considerado de esta manera, el pensamiento ha sido desde su descubrimiento pensamiento del afuera, el pensamiento mismo ha sido el afuera del sujeto.* (Rojas, 2010, p. 30)

central, desplegando esta imagen a través de gigantescos planos pictóricos, en salas también circulares consiguiendo, de este modo, obligar al espectador a una visión totalizadora. Justamente el diseño arquitectónico y urbano de la ciudad neourbanista, ofrecen el carácter paisajístico del panorama, puesto que se constituye a través de un sistema integrado que unifica el marco residencial, los medios de circulación de alta velocidad –autopistas o transporte público– y los mega-centros comerciales y de servicios, quienes, en su conjunto, adquieren una dimensión panorámica a través de la cadena significativa que va desde el domicilio hasta el *Mall*.



Figura 1 Robert Barker. Panorama de Edimburgo. 1787



Figura 2 Robert Barker. Panorama



Figura 3 Josef Schulz. Centre Commercial 1999-2000

Facultades miméticas de lo imaginario: de la ideología al mito

La transformación y expansión de esta estética al tejido consolidado de la metrópolis tradicional bajo la estructuración de un paisaje panorámico, confirma el carácter hegemónico que ha alcanzado en el concierto de las lógicas urbanas neoliberales. Justamente las características materiales de este fenómeno, en el sentido de su específica sintaxis visual, permitiría establecer sintonías con las nociones de ideología y mito.

Soja ya nos ponía al corriente sobre el carácter material de la refabricación ideológica operada por los imaginarios urbanos en la era postmetropolitana, al identificarla como un proceso primordialmente significativo. La sustitución de la Historia por la geografía o las memorias por los mapas a la cual hacía referencia, es de vital importancia para una interpretación benjaminiana del fenómeno, puesto que alude precisamente a la lógica de las “semejanzas extrasensoriales”, a aquellas que fundan una trama entre lo aludido y lo escrito. Es ella quien está en mejores condiciones para operar un tipo de lectura “astrológica” capaz de colocar su atención en el plano material. Recordemos que desde esta perspectiva, que no es otra que la de construir constelaciones, leer es fundamentalmente percibir.

Para poder avanzar en la aplicación de esta mirada al imaginario neoliberal postmetropolitano, es necesario detenernos antes en algunos aspectos previos. La necesidad de ello descansa básicamente en preparar lo más posible el territorio para poder asentar nuestra lectura, tomando en cuenta que el principal sentido que ella tenía para Benjamin era despertar de la fantasmagoría. En efecto, el terreno adecuado para ejercer una constelación de lecturas entre el texto benjaminiano y la postmetrópolis, requiere alinear un conjunto de semejanzas. Ya hemos podido establecer algunas entre paisaje e imaginario. Ahora restan las de ideología y mito.

Sin poder ahondar demasiado en este punto, podríamos decir que el uso que él reservaba a los términos “sueño” y “fantasmagoría” podría perfectamente asociarse a la noción contemporánea de ideología, precisamente por el énfasis que esta última ha hecho en el plano material de su constitución, más allá de la interpretación tradicional de “falsa conciencia”. Tal definición, a su vez, se acerca bastante al modo en que Soja comprende el estatuto y función de los imaginarios urbanos en la posmetrópolis, pero también a la manera en que Roland Barthes entiende el funcionamiento del mito.

Como es sabido, la definición marxista tradicional de ideología se reduce a la fórmula “ellos no lo saben, pero lo hacen”. La pregunta pertinente respecto a la fantasía ideológica es si ella ocupa, de acuerdo a la fórmula, el lugar del saber o del hacer. Aparentemente, la respuesta podría implicar el ámbito del saber: la ideología consiste en que los individuos no saben lo que en realidad hacen, por causa de una falsa representación de la propia práctica social en la cual se encuentran involucrados. De acuerdo a Žižek, esta interpretación pasa por alto la distorsión ilusoria que ya se encuentra inscrita en la propia praxis. En rigor, la ideología

no está de lado del saber, está ya del lado de la realidad, de lo que la gente hace. Lo que ellos no saben es que su realidad social, su actividad, está guiada por una ilusión, por una inversión fetichista (...) saben muy bien cómo son las cosas, pero aun así, hacen como si no lo supieran. (Žižek, 2005, p. 61)

Es por esto que la ideología en ningún caso consiste en una construcción ficticia para evadir la realidad, sino más bien el modo característico en que ella se articula para efectos de huir del núcleo traumático que la sostiene y la hace posible. Por ello, una disolución del metadiscurso histórico por y en la práctica y su cruda materialidad, no es otra cosa que la máxima efectividad ideológica. Como asegura Žižek,

una ideología 'se apodera de nosotros' realmente sólo cuando no sentimos ninguna oposición entre ella y la realidad—a saber cuándo la ideología consigue determinar el modo de nuestra experiencia cotidiana de realidad (Ibíd., p. 80)

o cuando declara a la propia arquitectura exopolitana como un claro ejemplo de esa determinación:

el "Nuevo urbanismo", con su regreso a las pequeñas casas familiares en ciudades pequeñas, con porches frontales que recrean la acogedora atmósfera de la comunidad local es un caso claro de la arquitectura como ideología en su más clara expresión, que proporciona una solución imaginaria (aunque "real", en el sentido de materializada en el propio despliegue de las casas) a un verdadero punto muerto social, que no tiene nada que ver con la arquitectura, sino con las dinámicas del último capitalismo (Žižek, 2010, p. 268)

Desde este punto de vista, no sería inapropiado atribuir al paisaje exopolitano un carácter mítico, sobre todo si lo concebimos desde la definición de Roland Barthes. El mito, nos dice,

tiene a su cargo fundamentar como naturaleza lo que tiene intención histórica; como eternidad lo que es contingencia (...) el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción (Barthes, 2000, p. 238).

Puesto que la labor fundamental del mito es el remplazo del tiempo por el espacio, de la diacronía por la sincronía, en buenas cuentas, de la Historia por la praxis cotidiana, "el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que la letra." (Ibíd.) Este rebajamiento a la simple y llana materialidad, conduce a Barthes a entender el mito primordialmente como una "lengua-objeto".

Si seguimos la tesis de remplazo de la diacronía por la sincronía de la lengua-objeto, ello demandaría cierta justicia respecto de la escala de aquella sustitución: si la temporalidad suplida es la Historia, la dimensión espacial más adecuada para colocarse en su lugar no puede ser otra que la ciudad, precisamente el marco contemporáneo de mayor amplitud en el desenvolvimiento de las prácticas.

Si este juicio tuviese algo de plausibilidad, no dejaría de convocar un flagrante contrasentido. Como hemos visto, hoy más que nunca la ciudad contemporánea vive

un proceso de evidente fragmentación estructural. Sin embargo y en virtud de ello, jamás se habían realizado tantos esfuerzos por reconquistar su unidad o, al menos, intentar otorgar ciertas compensaciones ante lo que parece su inevitable disolución. Es en virtud de estos esfuerzos que ella puede cumplir paradójicamente la demanda de totalización ideológica anteriormente concedida a la Historia. El hecho de que los imaginarios urbanos ocupen el lugar de articulación final de los seis discursos que componen *Postmetrópolis* de Soja, ejerciendo un efecto de anudamiento epistemológico –como un botón de capitoné lacaniano–, viene a confirmar no sólo la capacidad totalizadora de aquellos, sino la única que es posible de constituir tras el desmembramiento estructural de la gran metrópolis moderna.

Únicamente cuando ya no es posible hablar de “ciudad” como una construcción unitaria bajo lógicas plenamente concatenadas, la función mítica del paisaje puede adquirir una fuerza suplementaria capaz de oponer resistencia a su desmembramiento estructural y psicasténico.

Mitología neoliberal en la era posmetropolitana

La prenda suplente ante una disolución progresiva como la acontecida en la era posmetropolitana, no podría tener otra forma que la de un simulacro de *flâneur*:

La calle conduce al flâneur a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, sino hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia. (LP, p. 422)

Por simulacro, en este sentido, queremos entender el carácter imaginario de su retorno. Sin embargo, el *flâneur* comparece en nuestras ciudades no como una subjetividad o un determinado carácter. No se encuentra encarnado en alguna individualidad, concreta o fantasmal. Podríamos decir que su imagen se ha plegado a los objetos extendiéndose a lo largo de sus superficies, ingresando en los intersticios que los ensamblan y conectan. Ya nos advertía Benjamin de ese poder objetual que ahora recibe completamente su figura: “el espacio guiña los ojos del *flâneur*” (LP, p. 424). Pero ese guiño no atrae su mirada como la huella aurática que “se apodera de nosotros” (LP, p. 450), sino que convierte al *flâneur* en un espectro distribuido en la propia materialidad observada, más parecida a la indiferencia plasmática y continua de los objetos fotografiados por Atget, que la escena presenciada por un transeúnte solitario. Según Benjamin, Atget

siempre pasó de largo ante las bellas vistas y las llamadas curiosidades, y sí se demoró ante una larga fila de hormas de zapatos, ante los carros aparcados en un patio parisino; ante una mesa después de una comida, con los platos sin retirar (Benjamin, 2013, p. 34)

Sus fotografías, “aspiran el aura como el agua aspira a un barco que se hunde” (Ibíd.) Regresando de esa manera objetivado en el guion que enlaza a los objetos,

el *flâneur* intenta reconstituir aquello que no deja por doquier de ser abandonado en nuestras metrópolis actuales: la calle. Puesto que ella sigue siendo el tiempo de una infancia, precisamente la que vio nacer a toda ciudad, hoy desaparece tras los refugios fortificados de las residencias neourbanas, junto a sus autopistas y sus centros comerciales. Solo su crisis justifica su retorno fantasmagórico a través de un imaginario que busca suplir su irremisible pérdida. Es en medio de aquella catástrofe, un simulacro de *flânerie* reemplaza el tiempo por el espacio, la historia por el paisaje. Justamente,

Paisaje: en eso se convierte de hecho [La ciudad] para el flâneur. O más exactamente: ante él, la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación. (LP, p. 422)

De ese modo la calle regresa como un barrido cinematográfico, pero no como una mera proyección lumínica. A pesar de su corporalidad tridimensional, su fuerza imaginaria logra atravesar las paredes como un fantasma. Así, ella inicia su trayecto en la mesa después de una comida, con sus platos sin retirar, cruzando las avenidas atochadas que serpentean a toda velocidad llegando incluso al interior del *Shopping*, para luego atravesar sus largas filas de vitrinas, zapatos y cajeros automáticos. La mirada programada por ese enlazamiento se vuelve distraída, incapaz de detenerse o demorarse demasiado en los detalles. Pero es en virtud de esa distracción que la semejanza logra su hechizo totalizante al abrir la ciudad en sus polos dialécticos.

Primero, lo hace como paisaje, limando las asperezas de sus desigualdades al hundirlas en su bálsamo unificador. Sólo de esa manera la mirada puede ingresar a una familiaridad suficientemente potente como para expulsar el sin sentido psicasténico de la experiencia postmetropolitana.

Segundo, lo hace como habitación, rodeando, al igual que los panoramas de Barker, toda la escena bajo la misma continuidad sinóptica.

Si los pasajes del París del Segundo Imperio convertían en habitación a la calle, el imaginario neourbanista de la postmetrópolis los prolonga más allá de sus confines: amarrando en un mismo paisaje-panorama sus dos polos dialécticos, enlaza el interior doméstico con el gran centro comercial.

Pero no basta simplemente con reconocer esta fantasmagoría contemporánea. Para obtener su semblante es necesario duplicarla. En efecto, las formas literarias adoptadas por Benjamin para problematizar los pasajes no son exteriores a la constitución fenoménica y arquitectónica de los mismos. Su escritura, en cierta medida, intentaba replicarlos. Sin duda esta pretensión es un caso emblemático de semejanza extrasensorial entre lo aludido y lo escrito, siendo el pasaje, para Benjamin, el más fiel representante de la concreción material de su pensamiento histórico.

Nada le resultaba más apropiado para ello que las envejecidas estructuras de los años veinte que Aragón, Hessel y Kracauer le habían enseñado a ver, al colocarlas en “constelación” con la Nueva Arquitectura⁶ de su tiempo. En el contexto

⁶ Es de notar la influencia que tuvo en esto el trabajo de Sigfried Giedion de 1928, *Bauen*

de las materialidades y métodos constructivos del hierro, el vidrio y el hormigón de comienzos del siglo XX, los pasajes parecían imágenes de anticipaciones oníricas, entrelazadas proféticamente con ellas. Para Benjamin, estas imágenes “son imágenes desiderativas. Y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción” (Lp, 38,39).

La efectividad de este método de indagación histórica, radica en el hecho de que “cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina hacia el despertar” (Lp, 49). Dado que “el nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado” (Lp. 394), el despertar busca perfilar un presente emancipado de las fuerzas oníricas. Pero si cada época se encamina en él, hundirse en su ensoñamiento no sólo permite al presente emerger a través de su rememoración lúcida, sino que además, encontrar en ella las astucias que posibiliten el verdadero despertar.

En esto radica la pertinencia de los pasajes. En cuanto significantes pretérito-oníricos, ellos encierran la posibilidad tanto de perfilar el presente mediante su reconstrucción historiográfica, como también y, sobre todo, proporcionar la clave formal para la estrategia escritural de aquella reconstrucción. Si sumamos a ello el recurso de las semejanzas extrasensoriales que fundan la trama entre lo aludido y lo escrito, esa clave es la del montaje. Su lógica precisamente conforma el modelo constructivo de los pasajes.

Mediante el ensamblado de piezas autónomas, el hierro y el vidrio permitieron una edificación cada vez más amplia y transparente. Estaciones ferroviarias, mercados y almacenes lucieron retículas que apostaron por una progresiva “desmaterialización de la construcción” (Giedion, op. cit.) La pérdida del peso estructural y el traslúcido fluir de los espacios son quienes le otorgaron a los pasajes ese aire espectral tan característico. Pero más que esos rasgos, fue la inmadurez como productos sociales quien finalmente los convirtió en emblemas de la fantasía colectiva:

Cristal que aparece demasiado pronto, hierro prematuro: eran de una misma estirpe los pasajes, los invernaderos con su soberbia palmera, y los vestíbulos de las estaciones, donde se cultivaba la falsa orquídea llamada adiós, con sus pétalos moviéndose en despedida (LP, p. 865)

Como meros simulacros de modernidad, el temprano uso de ellos no fue más que un fallido intento por salir del sueño, tentativa que trajo como resultado la caída aún más profunda en su trama. Es por eso que la racionalidad ingenieril de sus ensamblajes no tardaría en quedar sepultada por un segundo nivel de espectralidad, quizás más potente y seductor que la fluctuante y liviana elevación de sus formas. Como indica Benjamin, “algunos motivos del *Jugendstil* surgieron a partir de las formas técnicas. Aparecen así en las fachadas, como motivo ornamental, perfiles de vigas de hierro” (LP, p. 571). Después del realismo, el *Jugendstil* sería el segundo enfrentamiento

in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton (Construcción en Francia - Construcción en Hierro – Construcción en hormigón Armado).

con la técnica. A diferencia de aquél, aún temeroso de los nuevos procedimientos de reproducción técnica, el *Jugendstil* no se considera amenazado por ella.

Su enfrentamiento con la técnica, que yace oculto en él, resultó por ello más agresivo. Su recurso a motivos técnicos se debe al intento de estilizarlos como ornamentación (Esto fue, dicho sea de paso, lo que confirió una excepcional importancia política a la lucha de Adolf Loos contra el ornamento) (LP, p. 571).

Podríamos comprender esa estilización como un efecto muy similar al señalado por Freud en la *Interpretación de los sueños*, al modo en que el sueño reelabora los estímulos –internos o externos– que amenazan al soñante con despertarlo, incorporándolos al guión onírico para así volverlos tolerables a su desenvolvimiento. De ese modo, análogamente, el pasaje reprime el avance lúcido de las fuerzas productivas al proteger, con su despliegue ornamental, la pervivencia de estadios inferiores de ellas:

El desarrollo de las fuerzas productivas arruinó los símbolos desiderativos del pasado siglo antes incluso de que se derrumbaran los monumentos que los representaban (...) El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía (...) la creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. (L P, p. 49)

Ingenieril, cinematográfico o literario, el montaje, en cuanto lógica constructiva esencial de los pasajes, es el único recurso capaz de encontrar en la espesa coraza del sueño, la lucidez que el presente necesita para separarse de él mediante la labor histórico-rememorativa. Pero la propia forma del montaje no se reduce únicamente al modelo estructural de los pasajes, sino que también forman parte de la experiencia y del despliegue fenoménico de sus recorridos. Junto con replicar la técnica constructiva en el nivel perceptual, ese mismo despliegue, a su vez, caracteriza a la experiencia onírica. Esto vendría a confirmar la idea de que las imágenes desiderativas –aquellas que podrían contener la clave del despertar– se encuentran entrelazadas con el sueño, del mismo modo en que la esbelta y limpia racionalidad del hierro puede transformarse, sin embargo, en la falsa orquídea llamada adiós. Benjamin llama poderosamente la atención en este punto fundamental:

Uno de los presupuestos tácitos del psicoanálisis es que la oposición diametral entre el sueño y la vigilia no tiene validez alguna para la forma empírica de la conciencia humana, determinados por todos los grados concebibles de vigilia de todos los centros posibles. El estado de la conciencia, tallada en múltiples facetas por el sueño y la vigilia, sólo se puede transferir del individuo al colectivo. Para éste, naturalmente pasa a ser en muchos casos interior lo que en el individuo es exterior: arquitecturas, modas, e incluso el tiempo meteorológico son el interior del colectivo lo que las sensaciones de los órganos, la percepción de la enfermedad o la salud son el interior del individuo. Y son, mientras persisten en una figura onírica inconsciente y amorfa, procesos tan naturales como el proceso digestivo, la respiración, etc. Se hallan en el ciclo de lo eternamente igual, hasta que el colectivo se apropia de ellos en la política, y de ellos resulta historia. (LP, p. 395)

La relación entre el sueño y la vigilia no corresponde a una teoría del conocimiento sino a una teoría de la percepción. Desde este punto de vista, el entrelazamiento entre ambos sólo puede concebirse en el plano de la conciencia, cuando el asunto se desplaza del plano individual al colectivo. Es en este último donde sus condensaciones pueden resultar por completo imperceptibles. Como ya indicamos, esa posibilidad estaría dada por la capacidad que tendría el sueño para reelaborar los estímulos que amenazan al soñante con despertar, volviéndolos internos a su desenvolvimiento. Lo que para el individuo es exterior, como la arquitectura o la moda, será interior al colectivo siempre y cuando la astucia del sueño lo convierta en algo tan natural como son para el individuo la respiración o los procesos digestivos. La verdadera acción política consistiría en la apropiación colectiva de esa interioridad, mediante una operación que permita arrancarla de su naturalidad cíclica y permanente. La historia será su principal resultado:

Del mismo modo que Proust comienza la historia de su vida con el despertar, así también toda exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar, más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa (LP, p. 467)

Puesto que la clave del despertar yace entrelazada en el propio sueño y siendo el problema de su reconocimiento un asunto fundamentalmente perceptivo, es necesario sumergirse en sus formas interiores apropiándose las de un modo tal que puedan trazarse las demarcaciones que permitan su extrañamiento. Justamente en este punto radica el valor fenoménico de los pasajes.

En *Le Paysan de Paris*, Aragón muestra que hay lugares privilegiados para ejercicios alucinatorios. Entre ellos destaca el *Passage de l'Opéra* al que le dedica una sección de su libro. Se trataría de un verdadero laboratorio de experimentación visual donde proliferan figuras que evocan el estado perceptual del sueño y la embriaguez alucinatoria. Una de las visiones que lo caracterizan es la condensación entre lo exterior y lo interior, tornándolo algo similar a una mónada. Para la concepción leibniziana, como sabemos, la mónada es justamente una estructura que paralogiza la concepción de frontera: dado que en ella el interior contiene todo el exterior, el límite que los separa se vuelve problemático y difuso.

Para que haya condensación, por cierto, es necesario que opere en algún sentido la semejanza entre los elementos que se prestan a confusión. Este fenómeno es el que Benjamin concibe bajo la experiencia alucinatoria del hachís y que puede perfectamente aplicarse a la naturaleza onírica de los pasajes destacados por Aragón:

Captar con el concepto de semejanza los fenómenos de superposición o de sobrecubrimiento que aparecen en el hachís. Cuando decimos que un rostro se asemeja a otro, esto significa que ciertos rasgos de ese segundo rostro se nos aparecen en el primero, sin que por ello el primero deje de ser lo que era. Las posibilidades de que se dé este fenómeno no están sujetas sin embargo a ningún criterio, y son por tanto ilimitadas (LP, p. 423)

La condensación es posible si las condiciones “normales” del tiempo –individual o histórico– se ven de pronto alteradas. En cierta medida los pasajes vendrían a ejercer esa alteración, sobre todo considerando el modo en que en ellos las imágenes nos salen al encuentro. Coincidiendo con Bergson, Benjamin afirma esa posibilidad al considerar a la percepción como una función del tiempo.

Si viviéramos –podríamos decir– algunas cosas con calma, otras con rapidez, siguiendo otro ritmo, no habría nada consistente para nosotros, sino que todo sucedería ante nuestros ojos como si nos asaltara de improviso. Pero eso es lo que le ocurre al gran coleccionista con las cosas. Le asaltan de improviso. El hecho de perseguirlas y dar con ellas, el cambio que opera en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo ello le muestra sus cosas en perpetuo oleaje. Aquí se contemplan los pasajes de París como si fueran adquisiciones en manos de un coleccionista. En el fondo, se puede decir que el coleccionista vive un fragmento de vida onírica. Pues también en el sueño el ritmo de la percepción y de lo que se vive cambia de tal modo que todo –incluso lo que en apariencia es más neutral– nos asalta de improviso, nos afecta. (LP, p. 224)

El despeñadero de imágenes en cual el tiempo perceptual del pasaje nos sumerge –al modo en que el coleccionista se encuentra con sus objetos– permite que las contigüidades terminen borrando el perfil que define la consistencia de las cosas hasta confundirlas:

Si una zapatería está junto a una confitería, sus cordones se parecen al regaliz. Sobre sellos y cajas de imprenta ruedan balduques y ovillos de seda. Desnudos torsos de muñecos con cabezas calvas esperan su pelo y su vestido. Verde rana y rojo coral, los peines nadan como en un acuario, las trompetas se vuelven conchas, las ocarinas pomos de paraguas, hay alpiste en las cubetas de la cámara oscura. (LP, p. 864)

Pero hay un asunto que es fundamental considerar. Si bien hablar de los pasajes es como contar sueños, Benjamin es tajante en marcar distancia respecto del surrealismo. Mientras Aragon se aferra al territorio onírico, aquél busca en el pasaje la constelación del despertar (LP, p. 460). No se trata de insistir en “el elemento impresionista –la mitología–” sino “disolver la mitología en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido” (Ibíd.)

Este punto es fundamental si asumimos el carácter eminentemente mitológico del imaginario postmetropolitano, sobre todo en el sentido que Barthes nos entrega del concepto: el triunfo del “*ciclo de lo eternamente igual*” del significante, tras la supresión de la historia por el espacio. La recuperación histórica, aquella que sólo resulta del despertar, es el principal modo de apropiación política que un colectivo es capaz de realizar frente a su época. Extraído de las propias entrañas del

sueño, sea del modelo constructivo de los pasajes o de su experiencia de recorrido, el montaje representa la principal astucia para salir de su influjo epocal:

Esta salida auténtica de una época tiene la estructura del despertar, lo cual se muestra también en que esa salida está gobernada enteramente por la astucia. Pues el despertar opera con astucia. Con astucia, no sin ella, es como logramos salir del ámbito de los sueños. Pero hay también una salida falsa, cuyo signo es la violencia. También aquí vale la ley del esfuerzo contraproducente. Este esfuerzo estéril es lo que representa, para la época aquí en cuestión, el Jugendstil. (LP, p. 875)

En efecto, el tipo de violencia ejercida por el *Jugendstil*, a diferencia del realismo y su hostilidad temerosa de la técnica, es mitificadora. Como nos indica Barthes, el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas, al borrar en él el recuerdo de su construcción. Precisamente, el suelo nutricio sobre el que creció la falsa orquídea llamada adiós, terminó completamente sepultado bajo el movimiento “en despedida” de sus pétalos, del mismo modo en que la seductora embriaguez del sueño tiñe de alucinación cualquier estímulo que amenace su discurrir. La violencia mítica es la más agresiva de todas porque atenta contra la raíz que la sostiene. Si el ornamento logró cubrir con su espesura el montaje, rescatarlo de entre su follaje es la primera astucia que parece donarnos.

La plausibilidad de que sea él quien la proporcione, la podemos reconocer en el lugar que Benjamin le asigna al montaje cinematográfico. En efecto, el film tendría la capacidad de desarrollar

procedimientos gracias a los que la percepción colectiva del público puede apropiarse de los modos de percepción individuales de lo psicótico o del soñador. En la verdad heraclíteica antigua, los hombres despiertos no tienen más que un mundo pero los hombres dormidos tienen cada uno su mundo, el film abrió una brecha. (I/2, 462).

La apertura de una “brecha” sería justamente la manera en que el despertar logra abrirse paso en medio del sueño, astucia que consigue mediante la apropiación en “imagen” de aquello que atrapa –como una atmósfera epocal– a todo un colectivo. La posibilidad de esa brecha sólo puede aparecer si esa imagen apropiada condensa en sí misma una constelación que haga visible el entrelazamiento entre el sueño y el despertar, entre el pasado y el presente. En este sentido, podríamos decir que el resultado de la astucia que permite el montaje es lo que Benjamin denominó “imagen dialéctica”.

El pasado –en cuanto sueño– se torna cognoscible tras el advenimiento de la percepción de una correspondencia insospechada entre aquello que se vislumbra, por un instante, como semejante, instante que no es otra cosa que la brecha por donde emerge el presente en cuanto reconocimiento de lo pretérito. Si la percepción es el órgano de creación de las semejanzas, la imagen las encarna. Pero no como una

simple superposición de esferas en armónica coexistencia sino como una dialéctica, una tensión suspendida en el instante –presente– en que la semejanza entre ellas se deja reconocer. Si la dialéctica da cuenta del movimiento y la imagen es esencialmente detención y fijeza, la suspensión “imaginal” de aquella sólo puede aparecer como la tensión que caracteriza a lo ambiguo:

La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche. Semejante imagen presentan los pasajes, que son tanto casa como calle (LP, p. 45-46)

En esa tensión conviven elementos tanto regresivos como emancipatorios. La utopía estaría dada en la posibilidad de romperla mediante el privilegio de una de esas direcciones, específicamente aquella que, en medio del sueño-pretérito, se abre como presente del despertar.

Benjamin encontró esa posibilidad en los pasajes, por cuanto alojaban la vía de perfilar lúcidamente el modo en que la Nueva Arquitectura y su propuesta de ciudad debían concebirse como fuentes liberadoras.

Si podemos reconocer esa capacidad de suspensión dialéctica en las virtudes perceptuales del montaje en vistas a la premura política del despertar, la pregunta que hoy podemos hacernos, es si esa misma capacidad puede también ocuparse para comprender la ciudad contemporánea. En otras palabras, preguntarnos por la plausibilidad actual que Benjamin ofrecería para una crítica de la ideología –o mitología habría que decir– neourbanista de la postmetrópolis.

Panorama de paisajes de hogar

Uno de los aportes centrales del neoliberalismo, nos advierte Foucault en el “Nacimiento de la biopolítica”, fue la reintroducción del trabajo en el análisis económico, aunque transfigurado bajo la modalidad del “capital humano”. Desde esta perspectiva, la fuerza de trabajo es una idoneidad física e intelectual indiscernible del cuerpo trabajador que debe ser utilizada estratégicamente para obtener una renta. Se trata, por tanto, de un capital-idoneidad que en su administración racional convierte al trabajador en una empresa para sí mismo (Foucault, 2007). Por ello, el análisis neoliberal del capital humano se caracteriza como una red de identificaciones entre producción y consumo.

Uno de los lugares emblemáticos de realización de esta definición empresarial del yo es el concierto de las prácticas del diseño doméstico, entendidas básicamente como la puesta en escena de cierta idoneidad estética que el sujeto domiciliar desplegaría para disponer del ambiente hogareño de acuerdo a sus propios requerimientos y gustos.

Aparentemente, esta capacidad de “constitución de sí” a través de la configuración del espacio doméstico coincidiría bastante con lo que Benjamin mostraba respecto del interior burgués:

Para el individuo particular el lugar de residencia se encuentra por primera vez en oposición al lugar de trabajo. Aquél viene a constituir el interior; la oficina es su complemento (...) El particular, que en la oficina lleva las cuentas de la realidad, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones (...) El interior es el asilo donde se refugia el arte. El coleccionista llega a ser el verdadero ocupante del interior. Convierte en cosa suya la idealización de los objetos (...) El interior no es sólo el universo del particular, sino también su estuche. Desde Luis Felipe encontramos en el burgués esta tendencia a resarcirse de la ausencia de huella de la vida privada en la gran ciudad. Intenta encontrar esta compensación entre las cuatro paredes de su piso (LP, p. 56).

Si bien la gran ciudad cada vez ofrece menos posibilidades para “dejar huellas” privadas, el poder plasmarlas plenamente en el interior constituye hoy en día una de las principales fantasías del empresario de sí. En efecto, esa idoneidad estética para agenciar el domicilio, que parece tener actualmente la clase media postmetropolitana, no es sino el producto de una paciente construcción del gusto dirigida a escala masiva por los medios de comunicación (revista de decoración, suplementos dominicales, etc.), complementada con la oferta de productos realizada por las propias mega-tiendas comerciales que componen el paisaje de la *exópolis*.

La ilusión de autonomía del diseño hogareño clase-mediano, se ve completamente cuestionada cuando consideramos el efecto final que dicha práctica involucra al ser inscrita en el contexto general de la cadena significativa que constituye el paisaje neourbanista. Precisamente, las operaciones estéticas, aparentemente autónomas de las prácticas de diseño doméstico, vienen a sellar definitivamente dicha cadena, al poblar el último nicho no intervenido por el diseño profesional como pareciese ser el interior residencial. El resultado que este fenómeno arroja es la constitución de una completa continuidad estética que ahora va desde el interior hogareño hasta el espacio público de los grandes centros comerciales, continuidad articulada como panorama paisajístico a través del diario ir y venir entre lo privado y lo público.

El efecto anti-psicasténico al cual aludíamos, se consolida justamente por este encadenamiento estético-visivo, cuando cotidianamente se percibe siempre el mismo fenotipo ambiental, generando el sentimiento de familiaridad e identidad emotiva con la totalidad del perfil del imaginario exopolitano.

A este efecto de continuidad visual nos referíamos cuando indicábamos que la calle, siendo una de las principales pérdidas acaecidas en la era postmetropolitana, retorna como una compleción imaginaria cuyo despliegue adquiere el modo de un barrido cinematográfico. A pesar de tratarse de una figuración plenamente material que atraviesa todo el orden objetual, su fuerza traspasa las paredes como

un fantasma, al ingresar al propio domicilio. Por este hechizo totalizante, la ciudad queda abierta en sus polos dialécticos: primero como paisaje, asemejando el exterior con el interior y, luego, como habitación, al convertir lo que es exterior al individuo en el interior de un colectivo.

Al tornarse interior, ese barrido no es otro que una fantasmagoría, un imaginario, la constitución de una articulación mítica cuya eficiencia es la suplantación de la historia por la materialidad significativa de los objetos que enlaza.

Los pasajes fueron el lugar de concreción de la fantasía colectiva del siglo XIX, de la cual Benjamin intentaba despertar mediante un recurso que, siéndole propio, hacía sin embargo posible su historización. Ese recurso fue el que finalmente utilizó para organizar gran parte de la escena escritural y significativa de su *Libro de los pasajes*.

En términos análogos, podríamos decir que para despertar de la fantasmagoría postmetropolitana se requiere concebir como un sueño aquello que cotidianamente se nos asoma como “exterior”, como simple y llana realidad. Pero eso requiere, al igual que en Benjamin, la recuperación de un recurso que, formando parte de la constitución mítico-onírica, pueda al mismo tiempo augurar la posibilidad de su salida. Benjamin lo hizo a través de los pasajes, elementos del siglo XIX que sobrevivieron en el XX. En nuestro caso se trata de extraer ese recurso de nuestra propia contemporaneidad.

Pues bien, nuestra apuesta podría anunciarse por medio del siguiente imperativo: preterizar el presente concibiéndolo como un sueño, o mejor dicho, vislumbrar su falsa pretensión de actualidad tras devolverlo al sitio de contingencia del cual proviene y que ha intentado simplemente borrar instaurando “el ciclo de lo eternamente igual”. Si bien para nosotros esa contingencia conforma el más claro ejemplo de la violencia histórica —la instauración del neoliberalismo tras un Golpe de Estado—, mayor es la violencia con la que día a día se busca ocultar su propia raíz, de la misma manera en que el *Jugendstil* intentó cubrir las construcciones en hierro.

Si preterizamos el presente mediante su transfiguración en sueño, es necesario utilizar un soporte que pueda articular su recuerdo. Siguiendo a Benjamin, ello precisaría de un recurso que, siendo parte del propio sueño, pueda al mismo tiempo proporcionar su salida.

Ya hemos destacado el carácter cinematográfico que el paisaje neourbanista posee como elemento ejemplar de la era postmetropolitana. Ese carácter es el que justamente podemos encontrar en el trabajo realizado por el artista chileno Carlos Silva denominado “Panorama de paisajes de hogar”. Esta obra intenta capturar en un mismo plano secuencia, imágenes de interiores domésticos concebidos como paisajes al mismo tiempo de colocarlos en continuidad con el espacio público de las grandes autopistas, para luego adherirlos a los interiores de un mega-centro comercial. Lejos de buscar un levantamiento realista de lo fotografiado, el sistema de construcción de la imagen usada por Silva es justamente el montaje. Este sistema permite colocar en contigüidad espacios que, en la experiencia cotidiana, se encuentran aparentemente

desconectados, como son los espacios domiciliarios y las grandes estructuras de la arquitectura comercial.⁷



Figura 4 Panorama de paisajes de hogar (fragmentos). Carlos Silva 20 Figura 5 Panorama de paisajes de hogar (en secuencias apiladas, de arriba abajo). Carlos Silva 2013.

El efecto que el montaje arroja en este caso, es la posibilidad de establecer “semejanzas” entre los modos de composición objetual y espacial de los interiores domésticos y los criterios estéticos de organización arquitectónica de los mega-

⁷ *Panorama de paisajes de hogar* es una obra que forma parte de la investigación realizada por José Solís, Gastón Molina, Héctor Espinola y Carlos Silva en el contexto del proyecto de investigación titulado *Paisajes de cotidiano doméstico aspiracional. Mitología neoliberal del Santiago postmetropolitano*, dirigida por el autor como investigador del Centro de Estudios Arquitectónicos Urbanísticos y del Paisaje (CEAUP) de la Universidad Central de Chile. La investigación desarrollada durante los años 2011 a 2014, tuvo como objeto de estudio la comuna de la Florida en la ciudad de Santiago, en donde se realizaron las tomas fotográficas que componen a la citada obra.

De todas las comunas “periféricas” anexadas al Gran Santiago dentro de los últimos treinta años, la comuna de la Florida destaca por la directa correspondencia entre su desarrollo urbano y el sostenido crecimiento que ha presentado Chile luego del cambio de modelo económico-social impulsado desde principio de los años ochenta. Así, La Florida se convierte en caso emblemático que puede dar claras muestras de los efectos tras la implementación de las políticas neoliberales, junto a la aparición de la “nueva clase media”.

Esta explosión de desarrollo local ha sido posible, en gran medida, por la impactante aparición del “Mall Plaza Vespucio” como nueva tipología arquitectónica, que ha impulsado un nuevo modo de construir la ciudad, enfocado precisamente hacia estratos sociales “medios emergentes y a sectores populares (...) De hecho no es posible pensar, hablar o discutir sobre el shopping (...) sin referirse simultáneamente a la historia de lo común” (Farías, 2009).

La construcción *Panorama de paisajes de hogar* por parte del artista Carlos Silva, consistió en la selección de un conjunto de instancias residenciales, las cuales fueron registradas en su interior con el objeto de ser acopladas, en el mismo plano de representación, con imágenes de las grandes vías de conexión de la comuna –especialmente Av. Vicuña Mackenna y la circunvalación Américo Vespucio– como también del Shopping Mall Plaza Vespucio (MPV).

La particularidad de esta pieza es que muestra todo el despliegue formal de objetos y enseres domésticos que pueblan el interior de las viviendas representantes de las tipologías seleccionadas, en continuidad y contigüidad con el espacio urbano que las liga a la espacialidad del MPV. El sentido de ello apunta a hacer visible el modo en que el espacio interior reproduce o resiste las formulaciones estéticas hegemónicas de este gran artefacto de la globalización. Con ello se buscaba evaluar el “efecto paisajístico” y su particular modo de constituir la subjetividad urbana de la nueva clase media aspiracional floridana.

centros comerciales. La indagación en esa semejanza busca evidenciar la manera en que el exterior “coloniza” al espacio íntimo, generando el fenómeno de continuidad paisajística que intenta contrarrestar la psicastenia postmetropolitana.

Panorama de paisajes de hogar abre la ciudad en sus polos dialécticos, ya sea como paisaje que visibiliza las semejanzas entre interior y exterior, o como habitación que concibe lo aparentemente externo de la ciudad como si fuese el interior onírico del colectivo.

Puesto que se trata de una obra y no un simple registro fotográfico con afán realista, su exploración visual se concentra más en la órbita de las semejanzas que en la captura pormenorizada de sus referentes. Por ello, la metodología utilizada para analizar la pieza visual, explora su textura significativa como si se tratara de una construcción onírica.

Desde el punto de vista de la elaboración, dicha matriz ha considerado un criterio que podríamos denominar “ascendente”, por cuanto va desde el referente registrado hasta la materialidad del recurso de representación. Esto quiere decir, en buenas cuentas, que se parte desde una consideración indicial del recurso fotográfico para finalmente indagar el articulado significativo del panorama visual, tomando en cuenta todas aquellas operaciones y procedimientos de factura de la pieza independientemente del referente.

Siguiendo este criterio ascendente, hemos organizado el tránsito descrito mediante un conjunto de capas que van apilándose hasta llegar a cristalizar en el dominio imaginario-simbólico. Cada una de estas capas está auspiciada por un determinado recurso teórico-metodológico que intenta organizar y volver inteligible los materiales que trabaja en su determinado nivel epistemológico (sea arquitectónico o fotográfico, según corresponda). El orden obtenido en cada capa, a su vez, volverá a ser reorganizado en la capa superior, lo que implicaría una transfiguración del material organizado a las nuevas exigencias metodológicas y representacionales que esa nueva capa demanda.

Las capas que componen este apilamiento ascendente, que van de lo simbólico-hegemónico a lo imaginario-ideológico, son cuatro.

La primera capa (I) analítica se concentra básicamente en indagar la articulación de las distintas configuraciones espaciales urbanas y arquitectónicas que cruzan tanto el espacio público como el doméstico. En esta capa se evaluará precisamente el dominio de aquellos ordenamientos hegemónicos que van organizando su tramado. Desde el punto de vista metodológico, el modelo analítico a utilizar será el denominado “Lenguaje de patrones” del arquitecto austríaco Christopher Alexander.

La segunda capa (II) se dedica a transitar desde las articulaciones espaciales, primordialmente simbólicas –de hecho se trata de una capa leída desde el “lenguaje de patrones” – hacia la configuración del orden imaginario. En esta fase, el material recibido a partir de la estructuración de patrones, abandonará su carga arquitectónico-espacial “objetiva”, para nutrirse de efectos de carácter fenomenológico o de índole constructivista. Para ello, la metodología a utilizar será la de los denominados

“hologramas espaciales” de la geógrafa argentina Alicia Lindón. Precisamente, el trabajo de Lindón se inscribe en el campo conocido como “geografías de lo imaginario”.

Superando la impronta constructivista-fenomenológica, la tercera capa (III) se aboca a proporcionar la interpretación simbólica de los materiales obtenidos del estrato anterior. En términos metodológicos, ocuparemos el modelo propuesto por Roland Barthes en *Mitologías*, precisamente para pasar de la órbita de lo imaginario (obtenido por los hologramas espaciales) a la de lo mitológico.

Finalmente, en la cuarta capa (IV), sobre la base de la interpretación semiológica obtenida, se aplicará una lectura de corte psicoanalítico lacaniano. Precisamente, esta perspectiva analítica es la utilizada por un conjunto de autores que han visto en el psicoanálisis un recurso fundamental para ejercitar una crítica de las ideologías. El trabajo a practicar en esta etapa, justamente intenta culminar este esfuerzo al vislumbrar lo que en esta investigación se ha denominado “mitología neoliberal de la postmetropolis”.

Cada uno de estos estadios analíticos podrían ser abordados desde la conceptualización benjaminiana aludida. A partir de lo dicho y sin detenernos demasiado en cada uno de ellos, podríamos indicar algunas breves perspectivas al respecto.

Lenguaje de patrones

En relación con la primera capa, Alexander define como “patrón” a un acontecimiento cuya principal característica es su iterabilidad y pregnancia. En orden a ello, constituye una singularidad situada: “el carácter de un edificio o de una ciudad está dado, esencialmente, por los acontecimientos que ocurren con mayor frecuencia en esos lugares” (Alexander, 1979, p. 67).

La recurrencia del mismo logra sostener la memoria de un lugar, cuya caracterización física o material el patrón buscaría representar. Todo patrón se compone básicamente de dos elementos. El primero es una función que organiza tres variables: el contexto donde ocurre el acontecimiento, el sistema de fuerzas implicados en él y la configuración o modo en que dichas fuerzas son estabilizadas mediante una solución. Esta función constituye una “ley morfológica” que siempre puede expresarse bajo la misma fórmula general:

“ $x \rightarrow r(A, B...)$ que significa: Dentro de un contexto tipo x , las partes $A, B...$ están relacionadas mediante la relación r . Así, por ejemplo: dentro de la catedral gótica \rightarrow la nave central está flanqueada a ambos lados por naves laterales paralelas; o : Donde una autopista se encuentra con una arteria \rightarrow las rampas de los pasos elevados adquieren la forma aproximada de una hoja de trébol.” (Ibíd., p. 84-85)

El segundo elemento que compone un patrón es la conversión de esta función a un esquema visual. Alexander es tajante al indicar que si un acontecimiento no puede ser esquematizado, no constituye un patrón.

Alexander concibe que todo el hábitat humano es capaz de concebirse como un lenguaje constituido por una red de patrones íntimamente entrelazados, que van desde los que definen a una región o una ciudad, pasando por los espacios públicos y los edificios, hasta llegar a los espacios interiores o los modelos constructivos de una vivienda.

El interés de utilizar el modelo de patrones para el análisis de *Panorama de paisajes de hogar* es la posibilidad de reconocer, en él, distintas configuraciones formales que puedan traducirse a su lógica, independientemente de sus tamaños o procedencias. Esto permitiría la comparación de patrones que pertenecen a lugares y escalas diferentes, como aquella que se puede establecer entre un gran centro comercial y los modos en que se organiza el espacio interior doméstico.

Los esquemas visuales que podrían obtenerse a partir de esta traducción, vienen a suspender o trascender el valor funcional que tienen los objetos o sistemas en su desempeño cotidiano. Esta suspensión es fundamental no sólo para poder capturar los patrones subyacentes, sino para poder efectuar la comparación entre ellos. Justamente esta condición es fundamental para Benjamin a la hora de poder realizar el ejercicio de la semejanza:

Todo lo que es mimético en el lenguaje puede revelarse solo –como la llama– en una especie de sostén. Este sostén es el elemento semiótico. Así el nexos significativo de las palabras y de las proposiciones es el portador en el cual únicamente, en un rayo, se enciende la semejanza (SFM, p. 152)

Los patrones extraen de los objetos un estado de lengua que es independiente de aquel que se resuelve en la funcionalidad de los mismos. Es en ese estado donde puede lucir la semejanza, aunque siempre sobre la base de su contraste con aquella lengua puramente funcional. Podríamos decir que el elemento semiótico al cual se refiere Benjamin, en este caso, correspondería a ese nivel lingüístico puramente funcional o comunicacional de los objetos. Justamente, lo comunicacional de ellos sería la reducción de su aspecto o forma a la tarea de entregar las claves de sus prestaciones a los usuarios. Por el contrario, su traducción al lenguaje de patrones, exige a la forma de tener que subordinarse a una labor comunicativa del uso. Ello posibilita las condiciones para una “lectura astrológica” o “mágica” que permita vislumbrar, como un rayo, la semejanza entre formas objetuales que, en el orden cotidiano, aparecen completamente ajenas y distantes entre sí: *la semejanza extra sensorial centellea siempre ante un sustrato heterogéneo; a saber, ante el carácter sígnico de la palabra* (VII/2, 796)

Si bien no es posible detenernos mayormente en este punto, podríamos decir que el intento de Alexander de construir un “Lenguaje de patrones” es intentar acceder a lo que Benjamin denominaba, en *La tarea del traductor*, como “lengua pura”. Sólo un punto importante a mencionar a este respecto. Hay una característica fundamental que Alexander destaca de todo acontecimiento y al cual el patrón intentaría, en cuanto hipótesis, responder: “la cualidad sin nombre”:

Existe una cualidad central que es el criterio fundamental de la vida y el espíritu de un hombre, de una ciudad, un edificio o un yermo. Dicha cualidad es objetiva y precisa, pero carece de nombre” (Alexander, 1979, p. 29)

Dicha cualidad, a su vez,

nunca se repite porque siempre toma su forma del sitio específico en el que ocurre (...) El hecho de que no sea posible dar nombre a esta cualidad no significa que sea vaga o imprecisa. Resulta imposible darle nombre porque es infaliblemente imprecisa. Las palabras no logran designarla, pues es mucho más precisa que cualquier palabra (Ibíd., p. 36)

Que haya una cualidad sin nombre de las cosas –los acontecimientos– no se debería a su falta de precisión, sino al pecado original entendido como el momento de nacimiento de la palabra humana. Con ese nacimiento, como lo indica Benjamin en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, también se pierde la unidad que persistía en el acto de dar nombres, en el lenguaje puro o paradisíaco. Desde entonces, el lenguaje deviene simple medio y, en parte, mera señal. Por lo mismo, el universo objetual ha devenido también pura funcionalidad, donde las formas –sobre todo a partir de las estéticas vanguardistas– se subordinan a sólo comunicarla (la disputa en contra del ornamento es la más fiel demostración de este hecho).

La suspensión de lo funcional mediante la traducción de los objetos a la lengua de patrones, podría entenderse como un intento de recuperación de esa lengua pura, la única capaz de capturar aquella cualidad de las cosas que se ha vuelto imposible de nombrar.

Hologramas espaciales

A pesar de las bondades antes señaladas, una de las dificultades metodológicas ofrecidas por el lenguaje de patrones para analizar el *Panorama de paisajes de hogar* es que, en rigor, para Alexander un patrón se relaciona con otro no por semejanza entre sus esquemas formales –ese es más bien el rendimiento que aquí le hemos querido dar– sino más bien por pertenencia. Esto quiere decir que un patrón puede estar constituido por una multiplicidad de sub-patrones menores, como también estar incluido en uno mayor. Bajo esta lógica, la parte siempre estaría contenida en la totalidad pero no a la inversa.

Sin embargo, desde el punto de vista de la semejanza, bien podría ser que la totalidad estuviese virtualmente contenida en la parte, como en una mónada, tal como ocurre con la ciudad respecto de los pasajes:

Lo verdadero no tiene ventanas. Lo verdadero no sale a ver ningún lugar del universo. Y el interés en los panoramas es ver la verdadera ciudad. “la ciudad en la botella”: la ciudad en el edificio. Lo que está en el edificio sin ventanas, es lo verdadero. Un edificio así, sin ventanas, es el teatro. De ahí el eterno placer

que proporciona; de ahí también el placer de las rotondas sin ventanas, los panoramas. En el teatro, después de que empiece la representación, se cierran las puertas. En los pasajes, los paseantes son en cierto modo los habitantes de un panorama. (LP, p. 836)

En nuestro caso, al igual que en el pasaje, la ciudad aparece como un panorama consiguiendo que aquello que cotidianamente es vivido como exterior, se vislumbre como interior de un colectivo. Esa alteración monádica de la relación entre parte y todo, es la que puede concebirse mediante los hologramas espaciales propuestos por Alicia Lindón.

En cierta medida, la apuesta de Lindón gira en torno a la idea de que un lugar específico es capaz de reunir o evocar – o más bien condensar– a un conjunto de otros lugares. Es aquí donde podemos encontrar la bondad metonímica de que la idea de holograma reservaría y que la vuelve diferente a la manera en que el lenguaje de patrones establece la relación entre parte y todo. Desde la virtud holográfica, el que un lugar pueda apelar a una multiplicidad mayor –una supuesta totalidad en la cual se encontraría inscrito– significa, para Lindón, que

el espacio urbano, con sus lugares, lleva consigo y condensa labores, normas, símbolos e imaginarios sociales. En otras palabras, todo ese mundo no material de los valores, símbolos e imaginarios se objetiva en la materialidad misma de la ciudad (...): los imaginarios son redes o tramas de significados específicos, reconocidas socialmente, que le otorgan cualidades a la ciudad y sus lugares (Lindón, 2007, p. 36-37)

Los hologramas espaciales no sólo poseen la capacidad de concentrar en una misma espacialidad singular a otros lugares alejados en el espacio, sino también en el tiempo. Es en virtud de la potencia holográfica que la formalización del lenguaje de patrones adquiere el estatuto “mágico” de poder reunir, bajo la misma constelación, lo más disímil en prescindencia de sus escalas y tamaños pero, por sobre todo, de tiempos. La lectura holográfica sería el momento fugaz, como un rayo, de reconocimiento de semejanzas que advienen cuando lo puesto en comparación se recorta de su fondo semiótico, puramente funcional. Pero lo que brota, en ese instante de comparación, no puede ser otra cosa que la ambigüedad –puesto que lo que el holograma espacial dispone es el establecimiento de una cercanía que condesa lo lejano– de incluir el todo en la parte o de evocar el tiempo pasado en una imagen capturada en el presente.

En estos términos, mientras el lenguaje de patrones libera a la imagen del contexto funcional liberando la posibilidad de establecer semejanzas, el modelo holográfico viene a consolidarlas mediante la cristalización de la ambigüedad espacio-temporal de un lugar. Sin duda, esta sería la capacidad que tendría para articular imágenes dialécticas.

El pasaje fue el *locus* privilegiado para una imagen dialéctica que posibilitaba la apropiación historiográfica del siglo XIX, al tiempo del despertar de su hechizo

fantasmagórico aún operante en el siglo XX. Como pudimos apreciar, el montaje fue precisamente aquello que, perteneciendo a su esencia, sin embargo proporcionaba el recurso principal para su salida. Si bien en *Panorama de paisajes de hogar* éste también representa un principio fundamental para la construcción de la imagen, podríamos decir que, para la postmetrópolis, es más bien el holograma el que cumpliría con mayor propiedad el mérito que Benjamin le consignó al montaje.

En efecto, Alicia Lindón destaca la imagen con la que Baudrillard busca caracterizar a la cultura estadounidense, algo muy relevante para nuestro caso dada la fuerte sintonía que el paisaje postmetropolitano tiene con el neourbanismo norteamericano. Para Baudrillard, como señala Lindón, Estados Unidos vendría a ser un

gigantesco holograma, en el sentido en el que la información total está contenida en cada uno de sus elementos. Tómese el más humilde punto en el desierto, no importa qué calle de una ciudad del Centro-Oeste, un estacionamiento, una mansión californiana, Un Burger King o un Studebaker, se tiene a toda América (Estados Unidos) (Ibíd., p. 41).

El holograma, perteneciendo a la fantasmagoría colectiva del neoliberalismo puede, sin embargo, proporcionar su salida precisamente por la carga de ambigüedad y tensión dialéctica que constituye su imagen.

Semiología del mito

El tránsito de la lógica de patrones a la configuración de hologramas podríamos definirlo como un proceso de “formalización” mediante el abandono de la naturaleza funcional de los objetos. Una vez realizada esta formalización, la segunda capa coloca el énfasis en la materialidad en prescindencia de sus significados. Esta tercera capa aparece como un paso fundamental para arribar a lo que intentamos iluminar, como es un dispositivo analítico que permita reflexionar en torno a la naturaleza hegemónica e ideológica de la postmetrópolis y su colonización de la órbita de los espacios domésticos. Una semiología del mito, tal como la propuesta por Roland Barthes en *Mitologías*, actúa sobre la base primordialmente significativa obtenida tras la formalización ejecutada en las capas anteriores. Como indica Barthes “el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma”, en la medida en que “el mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales” (Barthes, 2000, p. 199). Por lo mismo, el mito no se reduce sólo a la vehiculización oral sino que también involucra al discurso escrito, al fotográfico, al cine, al deporte o los espectáculos (Ibíd., p. 200). Todos los materiales del mito, sean representativos o gráficos, “presuponen una conciencia significativa que puede razonar sobre ellos independientemente de su materia” (Ibíd., p. 201).

Haciendo esta primera aclaración respecto del énfasis significativo de su condición, Barthes avanza en una definición fundamental: el mito es un sistema se-

miológico segundo. Esto quiere decir que el mito constituye un acto de reelaboración, apropiación –incluso de robo y de deformación– de un plano discursivo previamente constituido, del cual sólo conserva su forma, desplazando la significación original a la cual respondía, para luego introducir una nueva. Es esta razón la que hace de él, más que un determinado contenido, un proceso de formalización.

En términos esquemáticos, Barthes propone la siguiente figura para explicar esta “usurpación significativa”:

Lengua	{	1. significante	2. significado	
		3. signo		II. SIGNIFICADO
		I. SIGNIFICANTE		
Mito	{	III. SIGNO		

Como indica la figura, el mito se estructuraría mediante la articulación de dos sistemas sgnicos. Como se puede apreciar, el significante (en el esquema con mayúscula y número romano I) vendría a ser el nudo que amarra a los dos sistemas: “sabemos ahora que el significante en el mito puede ser considerado desde dos puntos de vista: como término final del sistema lingüístico o como término inicial del sistema mítico” (Ibíd., p. 208). Esta función de anclaje que realizaría el significante es lo que llevaría a Barthes a considerar al mito como una lengua-objeto, justamente privilegiando el carácter material, objetual a la cual el discurso del primer sistema finalmente arriba a la hora de inscribirse en el segundo, donde opera la lengua mítica.

Pues bien, podríamos entender que el primer sistema está dado, en nuestro caso, por el lenguaje de patrones, en donde las distintas configuraciones formales y espaciales tienen como significado o sentido los distintos acontecimientos que los patrones vienen a acoger. Por su parte, el segundo sistema semiológico vendría a estar dado por el dominio holográfico, puesto que, independientemente del significado o sentido de los acontecimientos que conforman a los patrones, se configura a partir del plano puramente significante. Puesto que el holograma además involucra una escena de condensación múltiple, el primer sistema estaría conformado por un conjunto de patrones semejantes que poseerían un significante común. Este último, que en el segundo sistema correspondería a la forma del holograma, vendría, a su vez, a conformar el elemento significante del mito [tabla en página siguiente].

Por último, la significación del mito –su condición de signo– es su valor de paisaje. En efecto, la capacidad de que una forma hegemónica logre organizar y totalizar un complejo de elementos diferentes bajo la misma coherencia es lo que, en su momento, habíamos destacado como la principal virtud del paisaje. Dado que se

Lenguaje de patronets Hologramas espaciales. Haba mítica	1. Signifi- cante	2. S i g - nificado	1. Signifi- cante	2. S i g - nificado	1. Signifi- cante	2. S i g - nificado		
	$x \rightarrow r(A, B..)$	C u a l i - dad sin nombre	$x \rightarrow r(A, B..)$	C u a l i - dad sin nombre	$x \rightarrow r(A, B..)$	Cualidad sin nom- bre		
	3. Signo/ I. SIGNIFICANTE						II. SIGNI- FICADO	
Sentido (de los patronets)							Concepto	
Forma (del holograma)								
III. SIGNO								
Significación								
Paisaje mítico								

trata de la construcción imaginaria que opera básicamente mediante la destilación de significantes desenganchados de su contexto contingente –histórico– y, por lo mismo, naturalizados, habría que hablar, en nuestro caso, de “paisaje mítico”.

Desde esta perspectiva, el análisis de la imagen dialéctica que el holograma trae consigo, vendría a ser la evaluación de su ambigüedad. Como nos indicaba Benjamin, ella es la presentación plástica de la dialéctica en reposo. En esa tensión conviven tanto elementos regresivos como emancipatorios. Lo que el esquema de Barthes vendría a evidenciar es el comportamiento plenamente mítico de la ambigüedad holográfica. La posibilidad de vislumbrar ese comportamiento no es otro que la perspectiva del despertar, en definitiva, de la salida lúcida de la fantasmagoría mítica.

Lo que persistía “en una figura onírica inconsciente y amorfa, tan naturales como el proceso digestivo, la respiración” en el “ciclo de lo eternamente igual” (LP, p. 395), ahora es posible de ser apropiado políticamente. Lo que el análisis mítico permite, es devolver la dimensión histórica a aquello que se afanaba por borrar las huellas de su propia constitución.

Psicoanálisis y crítica de las ideologías⁸

Lo arrojado por el análisis mítico de *Panorama de paisajes de hogar*, es fundamentalmente una materialidad significativa que expone de manera dramática su ambigüedad: imagen dialéctica. Considerando que el método barthesiano pone de manifiesto el modo de elaboración mítica, la última capa auspiciada por el psicoanálisis pretende desplegar una interpretación que busque asumir esa elaboración como si fuese la de un sueño.

⁸ Todas las consideraciones psicoanalíticas desarrolladas este punto, tienen como fuente las reflexiones desarrolladas por el Dr. Gastón Molina en la investigación *Paisajes del cotidiano doméstico aspiracional. Mitología neoliberal del Santiago postmetropolitano*.

En este sentido, el psicoanálisis no debe entenderse como una psicología del yo que se ocupe del entorno para discernir las relaciones causales entre el ámbito interno (inconsciente) y el mundo exterior. De ahí lo interesante del dispositivo del *Panorama* como objeto de análisis, que no ofrece ni muestra un simple recorrido desde lo interior a lo exterior, ni tampoco una simple colonización del “adentro” por el “afuera”, sino más bien un “afuera” que constituye lo más “íntimo” del sujeto, lo que *en ti es más que tú*.

En esta medida, la paradoja que nos plantea el psicoanálisis es que el “adentro” del sujeto resulta ser al mismo tiempo lo más externo, lo que puede resumirse en las ya clásicas afirmaciones de Lacan respecto a que “el inconsciente es el discurso del Otro” (que nos introduce en las problemáticas del deseo), o que “el inconsciente está estructurado como lenguaje” (que nos introduce en las problemáticas del goce).

Las distintas capas analíticas, que hemos propuesto hasta aquí, implican una especie de recorrido “ascendente” desde lo arquitectónico-objetual a la imagen, o bien, desde el plano indicial de la fotografía –el contenido al cual refiere–, a la articulación significativa del panorama, es decir, a los mecanismos configuradores puestos en juego en la obra. Este proceder podemos asimilarlo a la contraposición que Freud establece entre el contenido manifiesto del sueño y su contenido latente, como una manera de marcar la “desfiguración onírica” que hace del sueño un trabajo que exige desciframiento, pues él mismo opera como una *traducción* que vela su carácter de tal.

En la segunda parte de *La interpretación de los sueños*, Freud elabora este punto, justamente a través de una comparación con el dispositivo fotográfico:

El rostro que veo en el sueño –escribe– es el de mi amigo R. y el de mi tío al mismo tiempo. Es como una de esas fotografías mixtas de Galton, quien, para determinar los parecidos de familia, fotografiaba varios rostros en la misma placa [...] No queda entonces ninguna duda de que en realidad pienso que mi amigo R. es idiota como mi tío Josef (Freud, 2007, p. 158)

En efecto, el verdadero hallazgo freudiano que posibilita la tarea de formalización que luego llevará a cabo Lacan, consiste en señalar que el deseo inconsciente no se resuelve en ningún contenido escondido debajo de imágenes distorsionadas, sino en la forma, en las sustituciones y desplazamientos que llevan a cabo los mecanismos de la condensación y el desplazamiento –es decir, la metáfora y la metonimia–, que configuran el deseo en la superficie de las representaciones, es decir, de la realidad en cuanto ésta es aquello que se manifiesta *para alguien*.

El inconsciente –escribe Zizek– está expuesto, no oculto por una profundidad insondable (...) Tal enfoque de la exterioridad material resulta útil en el análisis de cómo se relaciona la fantasía con los antagonismos inherentes a la edificación ideológica (...) ¿Esto no pone acaso en evidencia, mediante dicha característica externa y material del diseño arquitectónico, la ‘verdad’ de la ideología? (Zizek, 2005, p. 11)

En nuestro caso particular, el antagonismo (Lo Real, para decirlo en términos lacanianos) que lo imaginario cubre con el dispositivo paisajístico mediante la armonización holográfica, es la violencia disolvente de la postmetrópolis que el neoliberalismo requiere para establecerse económica y políticamente. Pero lo Real no puede entenderse meramente como aquello que no se puede simbolizar, más bien resulta del fracaso de los procesos de simbolización y que lo imaginario pretende completar. La crítica ideológica ha de discernir en la ficción –y gracias a ella– el “núcleo” duro de lo Real.

En este sentido, el método que hemos operado, para decirlo en términos fenomenológicos, ha sido dictado por la propia obra que nos ocupa –*Panorama de paisajes de hogar*–, por lo que los resultados no los encontraremos simplemente al final de su análisis, sino en el proceso mismo de su elaboración, o sea, en el recorrido mismo de su *exposición*. O dicho en la concisa fórmula de Rancière: “Lo real debe ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009, p. 48).

En esta última capa del análisis se pone de manifiesto más claramente una de nuestras principales tesis: efectuar la preterición del presente mediante su traducción –estética– a la lengua del sueño. Esa traducción es la que ha sido propuesta por la pieza visual que analizamos, cuyo recurso de elaboración –el montaje– apunta a recoger el barrido cinematográfico que los objetos, en la era postmetropolitana, adquieren en su esfuerzo por inspirar un imaginario resistente a los efectos disolventes de la experiencia psicasténica. Su uso permitió establecer contigüidades capaces de dar cabida a la comparación y la semejanza al verse re-traducidas, a su vez, al lenguaje de patrones.

Si bien el montaje conformó el principio constructivo originario de la pieza visual, será el holograma la figura representativa de la fantasmagoría postmetropolitana, de la misma manera en que aquél fue la de los pasajes para la metrópolis capitalista del siglo XIX.

Mediante sus juegos de condensación y desplazamiento, el holograma resulta ser la materia prima para la interpretación mitológica de lo que hoy se nos aparece como puro presente. Someterlo a su transfiguración estética hace visible su constitución inherentemente ficticia y contingente, adquiriendo con ello la aptitud requerida para una interpretación onírica. En esta paciente traducción de la realidad a la lengua del sueño, junto a su también paciente consideración analítica, se juega el sentido de la astucia que Benjamin recomendaba para el verdadero despertar: encontrar en el propio sueño la clave para su salida.

Benjamin nos dice que “el estado de la conciencia, tallada en múltiples facetas por el sueño y la vigilia, sólo se puede transferir del individuo al colectivo” (LP, p. 395). Si para el psicoanálisis el “adentro” del sujeto resulta ser al mismo tiempo lo más externo, Benjamin prolonga esa misma lógica al momento de operar dicha transferencia: para el colectivo, “naturalmente pasa a ser en muchos casos interior lo que en el individuo es exterior” (Ibíd.) Interno para un colectivo sería aquello cerrado que, sin embargo, se vive como ilimitado para la experiencia onírica. Únicamente

desde el lado de la vigilia es posible ver los confines de esa apertura ilusoria, en decir, desde su traducción perceptiva a la lengua onírica del artificio panorámico. En virtud de ella, se torna interno lo que experiencialmente es vivido como simple exterior.

Puesto que para Benjamin la relación entre el sueño y la vigilia no corresponde a una teoría del conocimiento sino a una teoría de la percepción, sólo mediante una modificación en el plano perceptual es posible acceder al conocimiento, particularmente, al conocimiento histórico. La interpretación psicoanalítica que esta cuarta capa pretende realizar, precisamente busca encontrar los modos mediante los cuales la ideología neoliberal –su mitología, fantasmagoría o sueño– disimula no sólo su origen en las grandes transformaciones urbanas realizadas durante la dictadura chilena, tras la implementación violenta de sus políticas territoriales. También permite comprender el modo en que esa elaboración borra las huellas de su propio proceso de constitución.

Pero el conocimiento de la historicidad de ese proceso también es la escena del despertar. Si bien aquí hemos intentado proponer una posible técnica del mismo, queda por descubrir aún de qué manera la figura del holograma espacial, en cuanto imagen dialéctica, junto con encerrar una vía deformante y fantasmagórica, también nos ofrece la posibilidad de un nuevo comienzo.

En este sentido, no es casual que la teoría de los hologramas espaciales de Lindón haya surgido de la óptica de los imaginarios urbanos. Para Soja, éstos constituyen un intento por pensar lo que, para los estudios urbanos tradicionales, se ha vuelto casi imposible. Es en el dominio de una teoría de lo imaginario –o de la imaginación urbana– donde tal vez sea posible la constitución de un pensamiento crítico radical, pero no únicamente para la plasmación de grandes escenas diagnósticas, sino también para la producción de alternativas. El descubrimiento de aquello trunco que aún pervive bajo la gruesa sedimentación cotidiana del sueño colectivo, es, sin duda, el primer paso.

Excurso: *Calle de dirección única* como Panorama postmetropolitano

Hasta el momento, la mirada que construye constelaciones ha logrado posarse, al menos así lo intentamos, en las capacidades metodológicas que la filosofía de Benjamin ofrecería para comprender la ciudad contemporánea. A continuación, y a modo de conclusión de nuestras reflexiones, quisiéramos dirigir nuestra atención hacia el otro polo de la geometría astral que esa mirada ha construido. No estamos completamente seguros de la pertinencia de ese giro, más allá de la idea de que toda constelación surge de la convergencia del cúmulo de aristas que flaquean su figura. Ya hemos insistido en una de ellas, aunque sin duda existen muchas más. No obstante, al menos quisiéramos tan sólo esbozar una segunda. Nos referimos específicamente a la posibilidad de leer el propio texto benjaminiano desde el dispositivo de análisis urbano que hemos descrito anteriormente. La posibilidad de ello no sólo

reforzaría aún más la pertinencia que su pensamiento brindaría para modelización metodológica en el campo de los estudios urbanos, sino que nos sumergiría en una pregunta fundamental: hasta qué punto en la propia materialidad escritural desplegada en sus textos “más urbanos” como *Calle Dirección única* o el *Libro de los pasajes*, encontramos la figuración no sólo de las ciudades a las que dicen evocar explícitamente –a la del siglo XX en la primera o la del XIX en el segundo– sino también a las nuestras, las ciudades del siglo XXI. En otras palabras, nos conduce a pensar en esos textos como si ellos mismos fuesen una suerte de imagen dialéctica que abre nuestro presente desde lo que ese pasado –el del texto, el de la ciudad por él evocada– nos proporciona como imagen.

Si esto fuese plausible, ello reclamaría comprender a estos textos desde su plano perceptual destacando la semejanza extrasensorial que ellos comprometerían, en este nivel, con la ciudad que intentan representar.

Sin duda ello podría reclamar una extensa apuesta no sólo investigativa en lo filosófico, sino también creativa. Comprendiendo la magnitud de la empresa, aquí sólo adelantaremos algunas breves intuiciones sobre la base de uno de los textos más acotados que tendríamos a la mano para dicho cometido. Aunque reconociendo lo fascinante que podría resultar una tarea así para el *Libro de los pasajes*, por su volumen y complejidad nos resulta imposible ensayar algunas lecturas. Por ello, proponemos a *Calle de dirección única*, no por ser una obra más acotada dada su extensión, sino por la singular semejanza que, a primera vista, nos ofrece con el dispositivo de *Panorama de paisajes de hogar*.

En efecto, nuestra propuesta es analizar el texto como si fuese él mismo una traducción panorámica de la ciudad moderna, del mismo modo en que la obra de Silva intenta ser la de la postmetrópolis. Ahora bien, dado que se trata de una aproximación analítica, aquí nos comprometemos a considerar únicamente las dos primeras capas del dispositivo, que corresponden al lenguaje de patrones de Alexander y los hologramas espaciales de Lindón.

Ya nos referíamos, en un principio, al valor de la comparación que hace Benjamin entre su obra y el decorado de fondo del Teatro Olímpico de Vincenza, en una carta dirigida a Scholem: calle que debe abrir una perspectiva profunda al modo del célebre decorado de Palladio.

Al respecto, destacábamos el hecho de cómo esa pintura –un *trompe-l'œil*– despierta nuestra fascinación, no tanto por su aptitud de engaño como por hacerlo visible en cuanto tal. Precisamente, la vocación de *Panorama de paisajes de hogar* es la de poder vislumbrar la fantasmagoría que opera en la constitución de una particular experiencia postmetropolitana, como es la del imaginario neourbanista.

Como sabemos, la primera edición, publicada en Berlín en 1928 por Rowohlt Verlag, consistía en una colección de fragmentos textuales, cada uno de ellos encabezados por un título específico y ordenados en ambas páginas del libro en torno a dos grandes líneas negras que lo cruzan por el centro. Estas líneas buscaban representar la calzada de una calle alrededor de la cual se van ubicando los textos como si fueran

las fachadas de las viviendas o edificios que componen dicha avenida “de dirección única”, pero también escenas interiores de las mismas o incluso perspectivas de la propia ciudad. Cuando Benjamin indica a Sholem que esta composición no debe ser “tomada metafóricamente”, podríamos interpretarlo como un intento de ajustar su ejercicio escritural a la dinámica de las “semejanzas extrasensoriales” (o inmateriales) a las que se referirá más tarde en *Sobre la facultad mimética*.

Por lo mismo, si concebimos a *Calle dirección única* como un panorama análogo al que hemos descrito en nuestro trabajo, la aplicación de la primera capa analítica nos debe conducir a la selección de aquellos patrones que puedan ofrecer posibles semejanzas, independientemente del sentido funcional —en este caso discursivo— que ofrezcan los fragmentos o de la posición que ellos ocupen en la estructura panorámica —o en el despliegue del texto.

Utilizando la comparación que hace Benjamin con la pintura de Palladio, debemos considerar la posibilidad de suturar en un mismo continuo el comienzo y el final, el pórtico de entrada a la calle y el fondo donde ella se fuga, tal como ocurre en un panorama. Este primer gesto analógico ya nos entrega el primer criterio para la selección de las imágenes a escoger, las que representan el primer y el último fragmento: *Estación de Servicio* y *Hacia el planetario*.

Por otra parte, la idea de la dirección única —*Einbahnstrasse*— nos da una segunda pista sobre la manera en que podemos ir dibujando el movimiento requerido para la exploración de las semejanzas. Reforzando la contigüidad panorámica entre ambas y tomando en cuenta esta direccionalidad unívoca, las figuras dispuestas en *Estación de servicio* deben ser proyectadas sobre las que aparecen en *Hacia el Planetario*. Conformada esta constelación primaria a partir de estos dos patrones iniciales, resta definir los siguientes, no sin antes establecer el tono principal de la semejanza que los direcciona y une.

Ello podría estar dado por el nombre de esta calle: “Esta calle se llama Calle Asja-Lacis por aquella que como ingeniera la abrió en el autor”. Así reza la dedicatoria como si fuese una figura labrada en el pórtico del decorado del Teatro Olímpico de Vincenza, al inicio de su perspectiva. Más allá de la significación biográfica que para Benjamin tuvo la actriz y directora teatral letona Asja-Lacis, lo que nos interesa aquí es el apelativo de “ingeniera”. A parte de su compulsión amorosa, la admiración por la actriz destila también la fascinación por la cultura vanguardista y, por cierto, la estética constructivista. En ésta podemos encontrar caracterizada la utopía emancipatoria de la técnica, la misma que se encuentra ahogada por la “falsa orquídea llamada adiós” del *Jugendstil*, como Benjamin lo denuncia en el *Libro de los Pasajes*. En este sentido, la técnica puede resonar como uno de los tonos que, nominando la calle, también es posible rastrear en *Estación de servicio* y *Hacia el planetario*. Más aún, si consideramos que la ciudad que Benjamin está caracterizando en su libro es, justamente, la que la vanguardia arquitectónica busca perfilar mediante el énfasis en lo constructivo e ingenieril: la ciudad moderna.

Dentro de los fragmentos que nos ofrece el texto hay uno que, sin duda, puede constituir un patrón a seleccionar sobre todo por su escala o tamaño: nos referimos a *Panorama imperial*. Lo interesante es que se encuentra habitado por una contradicción fundamental. Al mismo tiempo de ser el de mayor abarcabilidad –de allí su calificación de panorama– es el que pone en cuestión la posibilidad de una mirada totalizadora, mediante la tragedia del encierro y la inmanencia.

Propondremos otro conjunto de fragmentos que podrían constituir patrones con posibles semejanzas susceptibles de acuñar, a su vez, compenetraciones holográficas.

Sala de desayuno asume el problema del despertar, el cual se coloca en relación con el problema de la inmanencia expuesta en *Panorama imperial*.

Vivienda de diez habitaciones amuebladas señorialmente, expone el asunto de la conexión entre objetos y ciudad, entre interior y exterior.

Obra en construcción alude al principio de la semejanza y la transfiguración de los objetos.

Cuidado con los escalones: manifiesta un principio constructivo que podría dar cuenta del propio dispositivo de lectura de la calle.

Ampliaciones, por su parte, da cuenta de las lógicas del coleccionismo.

En *El óptico* el despliegue de los objetos permite ver lo acontecido y, finalmente *Madame Madame Ariane segundo patio a la izquierda*, abre el problema del uso emancipatorio del despertar.

La selección de este cúmulo de fragmentos, transformados ahora en patrones al destacar primordialmente sus posibilidades miméticas, nos llevará a establecer las primeras constelaciones holográficas. Como recordaremos, los hologramas tiene la capacidad de concentrar en un mismo espacio a otros, que en nuestro caso están dados por los patrones –o fragmentos. La lectura holográfica arroja un reconocimiento fugaz que se recorta de su fondo semiótico, que en nuestro caso es el texto-panorama. El descubrimiento de las ambigüedades comprometidas en ellos, sus imágenes dialécticas, es la principal ocupación.

Veamos un primer holograma. Para ello partamos por la constelación más general, aquella que se puede establecer entre principio y fin, entre *Estación de servicio* y *Hacia el Planetario*.

Las opiniones son el gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite a las máquinas; uno no se para ante una turbina y la riega con lubricante. Se le aplica un poco en remaches y ranuras ocultas, que hay que conocer. (Estación de servicio, p. 43)

La técnica ofrece siempre un entramado racional de piezas. Las uniones y articulaciones entre sus rígidas partes no son menos complejas que las que enlazan a sus partes móviles. A pesar de las cuidadosas terminaciones que únicamente –como material principal de una máquina– el hierro y el metal logran obtener, es necesario sin embargo cuidar el delicado ensamblado mediante un lubricante que no las

desgaste. El hecho de ser aplicado en zonas específicas lo vuelve una materia casi invisible, a pesar de recorrer la totalidad de la estructura. En esto consiste la naturaleza eminentemente técnica de las opiniones, no en función del formato por el cual circulan, como el “volante, el folleto, el artículo de revista y el cartel publicitario” (Ibíd.) Su efectividad micrológica y escurridiza hace de las opiniones una viscosidad que logra colarse entre las razones, en sus junturas y dobleces. Esa es la manera en que la fantasmagoría, sin dejar de ser material, posee un cuerpo translúcido capaz de mantener unido y funcionando lo que ha sido dispuesto maquinal y artificialmente. La técnica luce natural en virtud de esa transparencia.

Nada diferencia tanto al hombre antiguo del moderno como su entrega a una experiencia cósmica que el último no conoce. La caída de esta experiencia se anuncia ya en el florecimiento de la astronomía a principios de la edad moderna (Hacia el planetario, p. 122)

El saber cósmico, que no es otro que la capacidad interpretativa que adviene de la facultad óptica de producir constelaciones, ha decaído tras su reemplazo por la consistencia matemática del mundo. A diferencia de ello,

la relación de los antiguos con el cosmos se desarrollaba de manera distinta: el éxtasis. A fin de cuentas, el éxtasis es la experiencia en la que nos aseguramos lo más cercano y lo más lejano, y nunca lo uno sin lo otro (Ibíd.)

La ley que gobierna la facultad de constelar es la semejanza. La ciencia moderna desconoce el aspecto de las cosas al privilegiar la composición interna e imperceptible que las constituye. En cuanto viscosidad, por su extrema adherencia al tinglado de razones, hace que las opiniones se tornen invisibles por su cercanía a la máquina. Un nuevo saber cósmico como el del éxtasis de los antiguos sería capaz de vislumbrar, al mismo tiempo, lo lejano y lo cercano. Sólo de esa forma la transparencia espectral —aquella que hace de la opinión lo más lejano por extrema cercanía— puede recuperar la verdadera opacidad que la caracteriza. Sin embargo, no hay posibilidad de retorno, puesto que “el dominio de la naturaleza, así enseñan los imperialistas, es el sentido de toda técnica” (ibíd., 123)

A pesar de ello, aún cabe la posibilidad de que la técnica no sea el dominio de la naturaleza,

sino dominio de la relación entre naturaleza y humanidad. Los hombres como especie se encuentran hace decenas de milenios al final de su evolución, pero la humanidad como especie se encuentra en su inicio (...) En las noches de exterminio de la última guerra, la complexión de la humanidad se vio sacudida por un sentimiento que semejaba la dicha del epiléptico. Y las revueltas que le siguieron fueron el primer intento por conseguir el dominio del nuevo cuerpo. El poder del proletariado es la escala de medición de su convalecencia. (Ibíd.)

La apropiación proletaria de la técnica no es otra cosa que la apropiación política que el colectivo debe realizar de la fantasmagoría o el sueño para devenir un despertar histórico (Lp 395). A diferencia de la concepción imperialista que

busca dominar la naturaleza, la técnica –proletaria– debe tomar su modelo de la astucia del despertar, astucia que es eminentemente un saber cósmico que recupera la enseñanza de lo semejante.

La constelación holográfica ocurrida entre el principio y el final de la calle, entre *Estación de servicio* y *Hacia el planetario*, alberga una tensión ambigua de la cual podría resultar una imagen dialéctica. En efecto, tanto la dominación como las potencias liberadoras de la técnica relampaguean en el encuentro entre estos patrones. Pues bien, la salida emancipatoria a esa equivocidad, estaría a cargo del propio nombre de la calle: “Asja-Lacis por aquella que como ingeniera la abrió en el autor”. La estética constructivista, el arte proletario que la actriz encarna, son precisamente claros ejemplos de apropiación colectiva de la técnica. Esta es la “dirección única” mediante la cual esa ambigüedad debe resolverse.

Panorama imperial, de alguna manera despliega la conflictividad anterior, como la puesta en escena epocal de cierto triunfo de la inmanencia, esa que frustra la apropiación colectiva al impedir una observación panorámica lúcida:

Ineludiblemente se cuela en cada situación social el tema de las condiciones de vida, del dinero. Y no es que se hable de las preocupaciones y las penurias de cada uno, donde tal vez estarían en condiciones de ayudarse mutuamente, sino que se discute la situación general. Es como estar atrapado en un teatro y tener que observar la obra sobre el escenario, se quiera o no, con la obligación de convertirla una y otra vez, se quiera o no, en el objeto de pensamiento y charlas (Panorama imperial VII, p. 60)

La situación general es de tal densidad –como un líquido cuyo espesor inmoviliza a todo lo que flota en él– que no es posible la mancomunidad entre quienes la padecen de manera similar. Si bien todos reconocen su viscosidad mortífera, no logran constituir un sujeto de contemplación. Atrapados en una escena paralizante, hablan de ella sin poder observarla panorámicamente con la suficiente distancia.

En casi todas partes se impone la ciega voluntad de salvar el prestigio de la propia existencia, en vez de al menos despegarla, mediante la apreciación sobria de su impotencia y su embrollo, del trasfondo del encandilamiento generalizado (Ibíd. VIII, p. 60)

Una atmósfera excesivamente luminosa, vuelve atemática la propia inmovilidad que ella produce.

Imaginemos las cadenas montañosas de los Alpes, pero no recortándose contra el cielo, sino contra los pliegues de un paño oscuro. Las inmensas formas se destacarían sólo de manera vaga (Ibíd. IX, p. 61)

Hasta las formas más perfiladas, no sólo montañas sino las turbinas o los remaches de una máquina, quedan disueltas en el aceite atmosférico de las opiniones. La falta de distancia y, en virtud de ello, la ausencia de constitución de un sujeto colectivo capaz de trascender su propia situación de inmovilidad epocal, resuenan como el territorio a través del cual debe abrirse la calle Asja-Lacis que, como inge-

niera, representa una apropiación proletario-colectiva de la técnica. Sólo ella puede proporcionar la salida de la inmanencia imperial y así volver visible al panorama.

Un segundo holograma, es el que podemos reconocer en la constelación entre *El óptico*, *Obra en construcción*, *Vivienda de diez habitaciones amuebladas señorialmente* y *Ampliaciones*.

En *El óptico* se expone una de las principales bondades del dominio objetual:

Cómo ha transcurrido una cena con visitas es algo que quien se queda ve de un solo vistazo por la posición de los platos y las tazas, los vasos y los alimentos. (El óptico, p. 95)

Aquello que *Panorama imperial* exponía como la principal dificultad epocal, en *El óptico* resuena como principal virtud: apreciar un solo vistazo –como en un paisaje– las huellas de lo acontecido. A diferencia de la inoficiosa vaguedad de las inmensas formas montañosas recortadas contra los pliegues de un paño, los objetos y utensilios desplegados sobre el mantel de la mesa cuentan una historia. A pesar de sus específicas diferencias funcionales –vasos, tazas, alimentos– ellos son capaces de componer, mancomunadamente, un relato de lo ya sido.

Como indica *Obra en construcción*,

los niños se inclinan especialmente por visitar cualquier lugar de trabajo en donde sea visible el accionar de las cosas. Sienten una atracción irresistible por los desechos que generan la construcción, el trabajo en el jardín o en la casa, la costura y la carpintería. En estos productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les muestra a ellos y sólo a ellos. (Obra en construcción, p. 53)

Para que el vistazo de un solo golpe pueda ver lo ocurrido, no basta únicamente la toma de distancia panorámica, sino poseer además la vocación de la mirada infantil sobre las cosas. El secreto que encierra lo residual sólo está reservado a ella. En efecto, los niños

ponen en nueva e inesperada relación materiales heterogéneos, por medio de lo que elaboran con ellos en el juego. De este modo los niños construyen por sí mismos su mundo objetual, uno pequeño dentro del grande (Ibid.)

Pero ese mundo pequeño no se reduce simplemente a constituir una parte articulada y continua con el grande. Por el contrario se trata de un mundo que, en cierto modo, evoca al mayor trastornando completamente lo modos adultos y habituales de concebirlo. La traducción de uno por el otro, indefine el régimen de la pertenencia al suplantarlos por la virtud holográfica y monádica de la semejanza, aquella que renueva la relación entre los objetos junto con asimilar el todo con la parte.

Sacudidos del polvo adulto de las definiciones puramente funcionales e instrumentales del mundo, el interior y el exterior culminan mutuamente replicados en *Vivienda de diez habitaciones amuebladas señorialmente*:

La única descripción satisfactoria del estilo mobiliario de la segunda mitad

del siglo XIX, a la vez que su único análisis, la proporcionan cierto tipo de novelas policiales, cuyo dinámico centro se halla el terror del hogar. La disposición de los muebles es a la vez el plano general de las trampas mortales, y la hilera de habitaciones le indica a la víctima la senda de escape. (Vivienda de diez habitaciones, p. 47)

Ciertamente, el interior burgués de los años sesenta a noventa del siglo XIX está cubierto de escondrijos labrados entre las volutas ornamentales del guardapolvo o del cortinaje, o en los pliegues de las complicadas resoluciones mobiliarias del estilo Imperio. Pero junto con servir de escondite, también es el plano general del escape. Algo de la propia gran ciudad se anticipa en ese tránsito tortuoso entre muebles y habitaciones:

Pues los grandes escritores, sin excepción, practican sus combinaciones en un mundo que viene después que ellos, como las calles parisinas de los poemas de Baudelaire, que recién aparecieron después del 1900... (Ibíd., p. 48)

Escape cotidiano y escondite pueden ser los pasajes para el *flâneur*. En ellos también proliferan los intersticios que quedan no sólo entre los pliegues de los objetos, sino también entre los objetos mismos. Sea en el interior domiciliario burgués o en el exterior interiorizado del pasaje, la colección permite tanto la escapatoria como asimismo el ingreso a otro mundo, como suele hacerlo un niño desordenado:

Cada piedra que encuentra, cada flor arrancada y cada mariposa atrapada ya es para él el principio de una colección, y todo lo que posee constituye una sola colección (...) Caza espíritus, cuya huella presente en las cosas; entre espíritus y cosas se le pasan años, en los que su campo visual permanece libre de hombres (Ampliaciones, Niño desordenado, p. 81)

De ese modo halla correspondencias inéditas entre lo encontrado; más allá de sus funciones o sus procedencias, llaman su atención los espíritus que abrigan. Vedado al mundo adulto, ellos son el patrón de medida de las semejanzas que los vuelve coleccionables. El campo visual libre de hombres, como una cena de la cual sólo quedan los platos, las tazas y los vasos, se torna también escondite y medio para su lectura mágica:

A la mesa del comedor, debajo de la que se ha agazapado, la erige en ídolo de madera del templo, del que las patas talladas constituyen las cuatro columnas. Y detrás de una puerta es él mismo puerta, se la pone como una pesada máscara y embrujará, al modo de un sacerdote hechicero, a todos los que entren desprevénidamente (Ampliaciones. Niño escondido, p. 82-83)

Quizás en este proceder infantil se pueda encontrar la clave para el despertar. Para esa vocación mágica,

la vivienda es el arsenal de las máscaras. Pero una vez al año se esconden regalos en lugares misteriosos, en sus vacías órbitas oculares, en su rígida boca. La experiencia mágica se transforma en ciencia. El niño deshace, como su ingeniero, el hechizo de la sombría casa paterna y busca huevos de pascua (Ibíd., p. 83)

En efecto, el problema radica en cómo convertir la mirada mágica propiamente infantil –el único lugar donde aún pervive el saber astrológico que construye constelaciones entre lo aparentemente disímil– en una ciencia, en una técnica del despertar. El asunto es cómo salir de la infancia – primordialmente onírica– reteniendo, sin embargo, su poder mimético para colocarlo al servicio de la liberación.

El tercer holograma conformado por *Sala de desayuno*, *Cuidado con los escalones* y *Madame Ariane*, intenta responder a esta pregunta. En *Sala de desayuno* de hecho se expone apretadamente el despertar como una cuidadosa técnica:

Una tradición popular desaconseja contar los sueños a la mañana en ayuna. En ese estado, el que acaba de despertar permanece bajo el influjo del sueño. El lavado sólo saca a la luz la superficie del cuerpo y sus funciones motoras visibles, mientras que en las capas más profundas la gris aurora onírica persevera durante la ablución matinal, incluso se afianza en la soledad de la primera hora de vigilia. (Sala de desayuno, p. 43-44)

Como ya se nos indica en *Estación de servicio*, el aceite no se observa en la superficie de las turbinas, sino en las ranuras ocultas y los remaches. Las opiniones del gigantesco aparato social aparentemente destinadas a lubricar su funcionamiento, lucen más bien en lo profundo, como un líquido espeso que inmoviliza e impide apreciarlas panorámicamente.

En este estado, informar sobre los sueños resulta fatídico, porque el hombre, confabulado aun a medias con el mundo onírico, lo delata con sus palabras y debe atenerse a su venganza (Ibíd., p. 44)

En tal circunstancia, esas palabras u opiniones no pasarían de ser más que una charla sobre la situación social actual, sin poder apropiársela verdaderamente de modo colectivo, tal como nos señala el *Panorama imperial*: estar atrapado en un teatro y tener que observar la obra sobre el escenario.

Pues recién desde la otra orilla, desde la claridad del día, se puede interpelar al sueño desde la preponderancia del recuerdo. Este más allá del sueño sólo puede alcanzarse en una ablución que es análoga al lavado, pero completamente distinta a él. Pasa por el estómago. El que está en ayunas habla del sueño como si hablara dormido. (Ibíd.)

El desayuno se ofrece como primera medida para una técnica del despertar. Su vigor descansa en que se sumerge en la profundidad –donde se yace el lubricante– del estómago-máquina. Allí, en las capas más profundas donde persevera la gris aurora onírica incluso en la primera hora de vigilia, es donde el desayuno debe ingresar para interpelarlo, en su propio y más oculto territorio. Cómo puede ello volverse una técnica, es algo que *Cuidado con los escalones* parece prefigurar:

El trabajo sobre una buena prosa tiene tres escalones: uno musical, en el que se compone, uno arquitectónico, en el que se la construye, y por último uno textil, en el que se la teje (Cuidado con los escalones, p. 65)

La prosa habría que entenderla como la materia de elaboración del relato que busca recordar el sueño, el relato histórico. Su trabajo se ofrece en capas o escalones. La primera de ellas es musical. Obedece al dominio sinfónico de las semejanzas, pues las traslapa y condensa como si fuesen sonidos. De ese modo también se despliega una calle con dirección única, o un panorama. La segunda es arquitectónica. Involucra el proceso de conversión de lo musical en imagen. Puesto que lo convertido proviene de la semejanza entre lo disímil, la imagen resultante es necesariamente dialéctica suspendida. De la misma manera en que se mezclan las fachadas con los interiores que se asoman desde sus ventanas, los fragmentos, aforismos o reflexiones se van disponiendo a los largo de las páginas. La tercera es textil. Está hecha del tejido interpretativo de las imágenes. Indica el modo en que la ciudad debe ser aprehendida o el texto leído.

Pero la técnica –del despertar– no debe convertirse en simple protocolo, sino que debe conectarse a la urgencia del presente. Ese que la “situación actual” nos impone como tarea mucho antes de que la propia musicalidad, la imagen o la lectura textil puedan capturarlos:

El día yace cada mañana como una camisa limpia sobre nuestra cama; este tejido inconmensurablemente delicado y denso de pulcra predicción nos asienta como a medida. La fortuna de las próximas veinticuatro horas depende de que sepamos recogerlo al despertar (Madame Ariane segundo patio a la izquierda, p. 177)

La urgencia de esa situación actual ya se encuentra desatada para la ciudad contemporánea. Su lectura en capas que une el trabajo de una “buena prosa” y la técnica del despertar, evidencian no sólo las virtudes metodológicas del pensamiento bejaminiano. Éste puede resultarnos a la medida como esa “camisa limpia”. Sin embargo, también está la posibilidad de no reconocer en él ciertas corazonadas de lo que las ciudades podrían llegar a ser.

Sus presagios no radican en una mera anticipación de nuestra situación actual, sino en la necesidad de enfrentarla mediante una nueva técnica. Algo de ella quedó anunciada en *Calle de dirección única*, y profunda aunque parcialmente establecida en el *Libro de los pasajes*. Más allá de plegar a Benjamin sobre sí mismo, quizás resulta necesario introducir a la propia ciudad del siglo XXI en la forma de leer su obra, precisamente para capturar en la delicada y pulcra predicción de su tejido, muchas otras alternativas para nuestras metrópolis.

Bibliografía

- Alexander, Christopher; 1979. *Del modo intemporal de construir*. Gustavo Gili, Barcelona.
1980. *Lenguaje de patrones*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Barthes, Roland; 2000. *Mitologías*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- [SFM] *Sobre la facultad mimética* en Benjamin, Walter; 2013. *Ensayos escogidos*. Selección y traducción H.A. Murena. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- [LP] Benjamin, Walter; 2013. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Akal, Madrid.
2014. *Calle de mano única*. Edición y prólogo de Jorge Monteleone. Traducción de Ariel Magnus. El cuenco de plata, Buenos Aires.
2013. *Breve Historia de la fotografía*. Casimiro, Madrid.
- Buchenhorst, Ralph; Vedda, Miguel; 2007. *Observaciones urbanas. Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Gorla, Buenos Aires.
- Foucault, Michel; 2007. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund; 2007. *Obras completas* (24 volúmenes). Amorrortu, Buenos Aires.
- Lindón, Alicia; 2007. *Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales*. Revista EURE Vol. XXXIII Agosto, N° 99, pp. 31-46. Santiago de Chile.
- Optiz, Michael; Wizisla, Erdmut (ed.); 2014. *Conceptos de Walter Benjamin*. Edición castellana de María Belforte y Miguel Vedda. Las cuarenta, Buenos Aires.
- Rojas, Sergio; 2010. *Escritura Neobarroca*; Palinodia, Santiago.
- Silva, Carlos; www.csilva.cl
- Žižek, Slavoj; 2005. *El espectro de la ideología. Ideología. Un mapa de la cuestión*. Ed. Žižek, Slavoj. Siglo XXI, Buenos Aires.
1992. *El sublime objeto de la ideología*. Siglo veintiuno, Buenos Aires.
2010. *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI, Buenos Aires.