

Mesa Redonda

Sentido, sin sentido y verdad en las derivas de la filosofía postnietzscheana

Expositores: María Alejandra Pagotto (CONICET- IIGG/FCSOC/UBA), Natalia Taccetta (UBA – CONICET / IIGG) y Omar Darío Heffes (IIGG-U.B.A-UNLa).
Coordina: Marcelo Raffin (CONICET-UBA)

Resumen

En esta mesa redonda pretendemos presentar algunos de los resultados de nuestras investigaciones actuales (desarrolladas tanto en el marco del CONICET como de la UBA en el proyecto UBACyT 20020110100110, Programación Científica 2012-2015, IIGG) en torno de la cuestión del sentido, el sin sentido y la verdad en la filosofía postnietzscheana. En particular, la mesa se compone de trabajos centrados en relecturas e interpretaciones de los desarrollos filosóficos sobre dichas cuestiones y problemas en F. Nietzsche, M. Heidegger, M. Foucault, G. Deleuze, J. Lacan y W. Benjamin.

La relación intrínseca entre el sentido y el sinsentido: Jacques Lacan y Gilles Deleuze

Pagotto, María Alejandra (CONICET- IIGG/FCSOC/UBA)

Gilles Deleuze y el estructuralismo

La ponencia explora la presencia de Jacques Lacan en el libro *Lógica del sentido* (1969) de Gilles Deleuze alrededor de la formulación sobre la relación entre sentido y sinsentido. El mencionado libro pone en evidencia el vínculo entre los primeros trabajos de la filosofía de Deleuze y el estructuralismo. La obra previa a *El Antidipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972) está atravesada por la valoración positiva del estructuralismo. Precisamente, el libro de 1972 es el punto de inflexión donde Deleuze junto a Félix Guattari proponen explícitamente enfoques alternativos y producen conceptos que reemplazan a los de cuño estructuralista en el campo filosófico y psicoanalítico.

Lógica del sentido (1969) parece haber sido planteado por Deleuze como una verdadera estructura, con una organización multiserial. A lo largo de esas series el propio pensamiento de Deleuze se muestra faltando siempre a su lugar, en un vagar nómada en línea diagonal que hace lo múltiple en libro. Éste presenta una teoría del sentido de constitución paradójica e íntimamente ligada al estructuralismo, y en particular al psicoanálisis de Lacan. El texto deleuzeano trabaja sobre Lewis Carroll como autor privilegiado, por considerarlo el terreno fértil para que el lenguaje y el inconsciente celebren sus enlaces; para que el juego del sentido y del sinsentido se despliegue en su dinámica de copertenencia.

El vínculo de Deleuze con el estructuralismo y el alcance de la presencia de Jacques Lacan en *Lógica del sentido*, tienen como antecedente el texto escrito en el año 1967 por Deleuze *¿Cómo reconocer el estructuralismo?* El trabajo comienza advirtiendo que no hay estructura más que de aquello que es lenguaje, se trate de un lenguaje esotérico o incluso no verbal; y termina presentando un conjunto de criterios formales que permitirían reconocer a un autor estructuralista. La referencia a estos criterios facilita la identificación de los problemas y abordajes comunes que aparecen en *Lógica del sentido* entre Lacan y Deleuze alrededor de la relación entre sentido y sinsentido.

El primer criterio del estructuralismo es el reconocimiento –o descubrimiento- de un tercer orden: el de lo simbólico. Este orden es irreductible al orden de lo real y de lo imaginario; no tiene relación con una forma sensible, ni con una figura de la imaginación, y tampoco con una esencia inteligible. Lo simbólico, que especifica la estructura, se define por ciertos elementos atómicos que pretenden dar cuenta simultáneamente de la formación del todo y de la variación de sus partes.

El segundo criterio refiere a lo topológico y lo relacional. Los lugares de un espacio estructural son anteriores a las cosas y a los seres reales que vendrían a ocuparlos. Asimismo son anteriores a los roles y acontecimientos que aparecen cuando estos lugares se ocupan; y que tienen familiaridad con lo imaginario.

El tercer criterio refiere a las unidades de posición, o elementos simbólicos. Toda estructura presenta dos aspectos: un sistema de relaciones diferenciales a partir del cual los elementos simbólicos se determinan recíprocamente y un sistema de puntos singulares que corresponden a esas relaciones y que trazan el espacio de la estructura.

El cuarto criterio, refiere a la condición inconciente de la estructura y a su carácter ni actual, ni ficticio, ni real ni posible. Toda estructura es una multiplicidad de coexistencia virtual, donde lo que se actualiza no es el todo sino tales o cuales relaciones, tal o cual reparto de singularidades; otras se actualizan en otro lugar y en otro tiempo. Por lo tanto, la estructura es diferenciadora por sus efectos; y diferencial en sí misma. La estructura es diferenciante virtualmente, y efectúa una diferenciación en partes y especies. Sus efectos de superficie encubren que la estructura es inconciente, y que en tanto tal es problematizadora: el inconciente forma “los problemas [...] que sólo se resuelven en la medida en que se efectúa la estructura correspondiente, y que se resuelven siempre en la manera en que ella se efectúa” (Deleuze: 2005, 236-237).

El quinto criterio refiere a la organización serial y multiserie de los elementos simbólicos tomados en sus relaciones diferenciales. La relación entre las series, y en el interior de una misma serie, es del orden de los desplazamientos relativos, inherentes a los lugares en el espacio de la estructura.

El sexto criterio consiste en “la casilla vacía”. Deleuze explica que la estructura envuelve un elemento u objeto paradójico que no cesa de circular por las series y que constituye el punto de convergencia de las series divergentes. Es el elemento que produce el sentido en cada serie y, a su vez, no deja de desfasarlas. Este elemento siempre está desplazado respecto de sí mismo y se dice que “falta a su lugar”: no está donde se lo busca y se lo encuentra donde no está. Se trata de un “Objeto = X”; en constante desplazamiento y problemático. No es fijable en un lugar, o identificable en un género o especie; es decir, no es asignable. La estructura está gobernada por un objeto simbólico paradójico, que es inmanente a las dos series a la vez; se vuelve el punto de convergencia de las series divergente. Este “Objeto=X”, en su carácter simbólico, distribuye, desplaza y comunica las series; impidiendo en cada caso que una de ellas se pliegue imaginariamente sobre la otra. Es permanentemente objeto de adivinanza, con su doble rostro de objeto y palabra; y paradójicamente es perfectamente determinable en tanto agujero, aunque no identificable con un género o especie. No hay estructuralismo sin este “grado cero” que implica la “casilla vacía”, objeto problemático o “palabra=X”. El sinsentido anima las series que componen la estructura y las dota de sentido al circular a través de ellas y desfasarlas, en su desplazamiento perpetuo. El sinsentido no es ausencia de significación sino exceso de sentido; aquello que dota de sentido al significado y al significante. El sentido aparece aquí como efecto de funcionamiento de la estructura.

El séptimo criterio ahonda en consideraciones sobre el sujeto y la práctica. La casilla vacía no puede ser ocupada o llenada por ningún término, pero hay una instancia eminentemente simbólica que la acompaña en todos sus desplazamientos. Deleuze indica que el sujeto es la instancia que persigue a la casilla vacía, y está sujetado a ella.

Este sujeto atado a los desplazamientos es intersubjetivo. La estructura distribuye sistemáticamente al sujeto, lo disipa y desplaza hacia individuaciones impersonales y hacia singularidades preindividuales.

Tres derivas de la presencia de Jacques Lacan en *Lógica del sentido*

En el *seminario 16 De otro al otro* (1968-1969) se encuentra una referencia del mismo Jacques Lacan al libro de Gilles Deleuze *Lógica del sentido* como el texto donde puede encontrarse el corazón de la enseñanza lacaniana; allí donde puede leerse la presencia de lo más central de su discurso con toda claridad (Lacan: 2008). A la luz de esta declaración, se pueden señalar dos derivas que la presencia de Jacques Lacan tiene en algunas de las treinta y cuatro series que constituyen el libro¹: la organización estructural tanto del lenguaje como de la sexualidad y la relación intrínseca entre el sentido y el sinsentido.

En la “*Sexta serie: Sobre la serialización*”, Deleuze piensa a Lewis Carroll a partir de la síntesis de lo heterogéneo, donde la forma serial se realiza necesariamente en la simultaneidad de dos series por lo menos; es decir la serie siempre es multiserial. Por otra parte, dos series simultáneas nunca son iguales: una representa el significante, y la otra el significado. Estos dos términos tienen en Deleuze una acepción particular:

Llamamos “significante” a cualquier signo en tanto que presenta en sí mismo un aspecto cualquiera del sentido; “significado”, al contrario, es lo que sirve de correlato a este aspecto del sentido [...]. Lo que es significado, nunca es el sentido mismo (Deleuze: 2008, 58).

Una vez establecida esta aclaración, la referencia a Lacan se extiende a “*El seminario sobre «La carta robada»*” (1966), de donde Deleuze extrae la caracterización de la relación y la distribución de las series en general a partir de una instancia paradójica. Entre las series hay desplazamiento constante, variaciones, y un exceso de significante de una sobre la otra; pero lo que circula entre las dos series es una instancia de dos caras: igualmente presente en la serie significante (palabra – nombre – sentido – expresión) y en la serie significada (cosa- objeto – designado – designación). Dos mitades desiguales e impares, que se combinan en una “casilla vacía” y en el desplazamiento perpetuo de una pieza que se desvanece: “del lugar sin ocupante y del ocupante sin lugar” (Deleuze: 2008, 61-62). Junto a la “*Sexta serie*” puede leerse la “*Octava serie: De la estructura*”, en ella Deleuze profundiza el problema de la serialización: “la serie significante organiza una totalidad previa mientras que la significada orden totalidades producidas” (Deleuze: 2008, 68). Las dos series están marcadas, una por exceso y la otra por defecto, en un intercambio siempre desequilibrado en el elemento de dos caras, o casilla vacía. La estructura requiere de al menos dos series heterogéneas; y cada una de estas series está constituida por términos que sólo existen por las relaciones que mantienen unos con otros. En correspondencia con esas series de base, se distribuyen puntos singulares, acontecimientos. El principio de emisión de singularidades es un elemento paradójico que responde a un principio diferenciante:

Este elemento no pertenece a ninguna serie, o más bien pertenece a las dos a la vez, y no cesa de circular a través de ellas. Además, tienen la propiedad de estar desplazado siempre respecto de sí mismo, [...] si está en exceso en la una, es a título de casilla vacía; y, si está en defecto en la otra, es a título de peón supernumerario o de ocupante sin casilla. Es a la vez palabra y objeto: palabra esotérica, objeto exotérico (Deleuze: 2008, 70).

¹ Para esta presentación no se han considerado como parte del corpus de análisis los “*Apéndices*” del libro de Gilles Deleuze: “*Simulacro y filosofía antigua*” y “*Fantasma y literatura moderna*”.

Este elemento paradójico asegura la donación de sentido en las dos series. No hay estructura sin esta casilla vacía que hace que todo funciones entre las series, entre los términos de las series; y sin los puntos singulares correspondientes a estas relaciones.

La especificación sobre este elemento paradójico puede encontrarse en la “*Vigesimoctava serie: De la sexualidad*”. Las superficies implican un desprendimiento de las pulsiones sexuales respecto de las pulsiones alimenticias y las pulsiones destructoras. El falo, como imagen proyectada sobre la zona genital, es un instrumento de superficie. El falo traza una línea de superficie que liga todas las zonas erógenas entre sí, sobre el privilegio fundado de la zona genital. A la luz de este desarrollo, y tamizado por el trabajo de Mélanie Klein, la “*Trigésima segunda serie: Sobre las diferentes clases de series*” evidencia cómo la sexualidad es intermedia entre los síntomas de profundidad corporal y las sublimaciones de superficie incorporal, “y se organiza en series precisamente en este estado intermedio, sobre su propia superficie intermedia” (Deleuze: 2008, 227). La sexualidad se vuelve una estructura, donde las pulsiones varían en función de los desplazamientos del Objeto =X. El enlace fálico de superficies se acompaña necesariamente de iniciativas edípicas. Se presentan dos series, la pregenital y la edípica. Ellas son independientes y temporalmente disjuntas. Entre ellas se produce una resonancia, el proceso del fantasma que da lugar a una síntesis disyuntiva. La pregunta que se abre es de qué modo el falo, en tanto agente de castración, en tanto falo simbólico, hace resonar las series. Se producen entonces tres series:

Zonas erógenas y síntesis conectivas sobre una serie homogénea; enlace fálico de zonas, y síntesis conjuntiva sobre series heterogéneas, pero convergentes y continuas; evolución de Edipo, transformación de la línea fálica en trazado de castración, y síntesis disyuntiva sobre series divergentes y resonantes (Deleuze: 2008, 235)

El ruido de las profundidades corporales y de las zonas trozadas es un infra-sentido; mientras que la voz de la altura conformada por los objetos buenos, que es la voz de Dios como superyó, es un pre-sentido. Hay un co-sentido de la doble ley de superficie: “no hay nada cuyo sentido no sea *también* sexual” (Deleuze: 2008, 236). El falo es el sinsentido de superficie, y la regla es no apresurarse a producir sentido, a darle un sentido reduciendo el sinsentido. El movimiento va desde los ruidos alimenticios excrementales de la profundidad de la boca y del ano, pasando por la separación de una voz de las alturas, y luego la primera formación de las superficies y de las palabras a partir de la energía desexualizada que traza la línea por cuyos bordes aparece el acontecimiento, en tanto conformación de una superficie metafísica. La organización del sentido con el sinsentido recorre este sistema dinámico de punto- línea- superficie; y “así como la superficie física es una preparación de la superficie metafísica, la organización sexual es una prefiguración de la organización del lenguaje” (Deleuze: 2008, 244). La sexualidad se volatiliza al paso del lenguaje. Los elementos lingüísticos de la superficie metafísica reprimen la superficie sexual, imponiendo a la energía de pulsión su desexualización. Con el pasaje de la palabra al verbo en infinitivo, que comunica la univocidad del lenguaje estamos ante el Acontecimiento.

Los fantasmas son efectos, pertenece a una superficie ideal sobre la que se produce como efecto que trasciende lo interior y lo exterior, para desplegarlos en un solo lado, siguiendo su propiedad topológica. El fantasma- sentido es el acontecimiento, y se desprende de los estados de cosas que lo producen y en los que se efectúa: es un efecto de superficie. Siguiendo a Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, para Deleuze el fantasma se funda en el autoerotismo, y se vincula con el momento en que las pulsiones sexuales se desprenden del modelo alimenticio, y abandonan los objetos naturales de las profundidades. Estas lecturas hacen que se considere el fantasma a partir de una energía neutra, preindividual e impersonal que libera las singularidades del

yo en un acontecimiento, sin tiempo; y marcado por un verbo en infinitivo (Deleuze: 2008,).

Por lo desarrollado, se infiere que se accede al acontecimiento- sentido porque el fantasma halla su origen en el yo del narcisismo secundario, con la neutralización, la sublimación y la simbolización, que derivan de la herida narcisista o el trazado de la castración. El fantasma es el gran articulador entre lo consciente y lo inconsciente; en la línea que reúne y distribuye lo interior y lo exterior sobre el elemento de dos caras.

El acontecimiento no se encarna, no se efectúa espacio temporalmente en un estado de cosas; es un incorporeal. Puede aparecer una vez que se conforma una segunda pantalla constituida por la energía neutra o desexualizada. El fantasma –acontecimiento es una entidad extra-ser, que se dirige al pensamiento. El pensamiento es un acto que pone en juego todas las potencias del inconsciente, y del sinsentido en el inconsciente. Poco pertenece a la conciencia y la paradoja es la potencia del inconsciente, que invierte el sentido común y el buen sentido: “por una parte, aparece como los dos sentidos a la vez del devenir-loco, imprevisible; por otra, como el sinsentido de la identidad perdida, irreconocible” (Deleuze: 2008, 95).

Siguiendo la “*Quinta serie: Del sentido*” la afirmación deleuzeana indica que el sentido está habitado por una serie de paradojas: 1) la proliferación indefinida de las proposiciones; 2) el desdoblamiento estéril, que opera la suspensión de la afirmación como de la negación; 3) la neutralidad dada porque siempre hay un doble sentido; 4) el absurdo, no tiene significación pero no por ello deja de tener sentido.

La “*Undécima serie: Del sinsentido*” se apoya en las paradojas que caracterizan al sentido, para ahondar en el sinsentido fundado en la casilla vacía o el “significante flotante y significante flotado” (Deleuze: 2008, 85). Las figuras del sinsentido son: 1) el elemento paradójico que es a la vez palabra y cosa, al decir su propio sentido; 2) la palabra-valija, es el principio de una alternativa de dos términos, donde cada parte virtual de la palabra designa el sentido de la otra (por ejemplo: frumioso, es construida a partir de fumante y furioso). El sinsentido es tratado como una palabra que dice su propio sentido.

Entre el sentido y el sinsentido no se establece una relación de exclusión, no puede comprenderse a partir de la relación entre verdadero y falso. La originalidad de la relación entre sentido y sentido está dada por un modo de copresencia o de relación intrínseca, que se engendra con su opuesto (Deleuze: 2008, 87). El sinsentido opera una donación de sentido y determina la significación en el reparto de las series heterogéneas. El sentido es un efecto que remite a las dos series, al significado y al significante, dependiendo de la posición que ocupe en la circulación del elemento=X, que en sí mismo no es significante. El sentido ya no es origen sino efecto, producto del sinsentido que circula sin cesar a través de las series.

Sentido y sinsentido: la apuesta práctica

Siguiendo lo desarrollado en esta ponencia, un conjunto de afirmaciones permiten comprender de manera general cómo Deleuze trabaja en el año 1969 bajo la influencia del pensamiento de Jacques Lacan la noción de sentido: 1) es una entidad no existente, que guarda relaciones muy particulares con el sinsentido; 2) se desliza por la superficie de las proporciones, en tanto efecto específico produce acontecimientos: presencia que existe, insiste y subsiste sin existir (infinitivo en todo presente); 3) en tanto sentido-fantasma, muestra cómo de las profundidades de los cuerpos surge un efecto de superficie metafísica.

Si bien las tesis que Lacan había plasmado en los *Escritos* (1966) sobre el problema de la relación sentido y sinsentido guardan íntima relación con lo expresado en *Lógica del sentido*; desde el *Seminario 16*, contemporáneo a la edición del libro,

Lacan le reprocha a Deleuze no haber utilizado el escrito “*Posición del inconsciente*” (1966) y referir a un trabajo de Laplanche y Leclaire para caracterizar el inconsciente (Lacan: 2008, 201). La discusión gira alrededor de la univocidad de las palabras; que Deleuze sólo acepta para la organización secundaria y bajo el límite de la equivocidad; concepción que lo aleja de la formulación lacaniana. El escrito “*Posición del inconsciente*” pone de relieve que no se puede tener sentido sin que haya una parte de sinsentido, como equivalente al inconsciente. Lacan no avanza con la disputa, que en *Lógica del sentido* tiene el lugar de una nota al pie; pero la indicación que conduce hacia el mencionado escrito sirve para apuntar a un viraje en el propio Lacan sobre el problema del sentido con relación al sujeto.

Para Lacan no se accede al sujeto por la interpretación y por los efectos de sentido. El sujeto está tachado, es de hecho un vacío, que se desliza por la cadena significante; pero -y esta es la gran reformulación al interior del desarrollo lacaniano- está allí para gozar y padecer por lo que acontece en la estructura (Lacan: 1975). Toda estructura es una multiplicidad, en la que hay que encontrar los elementos, las relaciones y los puntos. La estructura, con sus relaciones diferenciales y los puntos singulares, es el sujeto.

La anterioridad trascendental del lugar en el estructuralismo, hace que sea producido como “el lugar del muerto” (Deleuze: 2005, 229). ¿Se puede esperar algo futuro en y desde ese lugar? Producir el acontecimiento, adviniendo en la estructura y mediante su mutación. La vitalidad de producir algo nuevo de la práctica de este sujeto, el lugar donde se instala la praxis, depende de la agilidad de seguir y salvaguardar los desplazamientos y redistribuir las singularidades. El juego del sentido y el sinsentido se manifiestan como un movimiento inacabado e inconcluso, donde el acontecimiento no se opone a la estructura sino que es parte de su dinámica de constitución.

Con relación a este punto el humor conforma, tanto para Lacan como para Deleuze, el dominio privilegiado de esta praxis. En el escrito “*Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*” (Lacan: 1975) el chiste cumple un papel fundamental que se ríe de las significaciones densas de la existencia, juego de desconexión entre el significante y el significado; y coloca al sujeto en una suerte de dominio sobre ellas. Para Lacan el chiste funciona como pasaje del sentido en el sinsentido; y a su vez el ingreso de sinsentido en el sentido para hacerlo estallar. Deleuze, también recupera una serie sobre el humor como el surfeo de las superficies que destituye las alturas tanto como la profundidad en la coextensividad del sentido con el sinsentido. La emergencia del sujeto del significante, conlleva la copresencia de una parte inconciente, y este inconciente es un sinsentido.

Referencias

- Deleuze, Gilles (1969) *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
 — (1972) “¿Cómo reconocer el estructuralismo?” en *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
 Lacan, Jacques (1966) *Escritos*. T.1 y 2, México, Siglo XXI, 1978.
 — (1968-1969) *De Otro al otro. Libro 16*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
 Laplanche, J.; Pontalis, J-B. (1967) *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2011.
 Miller, Jacques – Alain, *La fuga del sentido*, Buenos Aires, Paidós, 2012.

Sentidos de la ciudad, hermenéutica de la historia

Taccetta, Natalia (UBA – CONICET / IIGG)

Walter Benjamin desafió las consideraciones tradicionales sobre la historia a partir de poner en evidencia la necesidad de su reescritura, haciendo enfática alusión a los lugares silenciados y los vacíos políticos y morales llevados a cabo por la historia y la historiografía hegemónica. Su filosofía fragmentaria, configurada metodológicamente a partir de citas filosóficas y literarias, “despojos” del mundo histórico y juguetes, comenzó a tomar forma definitiva hacia el año 1927 cuando comienza a dedicarse a su proyecto teórico fundamental sobre los pasajes de París. En ese trabajo, convergen influencias diversas como el mesianismo judío, la filosofía de la naturaleza de Goethe, la curiosidad por Freud, el surrealismo, el simbolismo, el primer Lukács y Marx, entre otras múltiples referencias, e intenta realizar una *Urgeschichte*, es decir, una historia originaria del siglo XIX a partir de un método complejo que desafía la ortodoxia a base de cita, montaje y descontextualización. Se centra en París como epicentro de las transformaciones políticas y culturales del siglo XIX y se concentra en los pasajes como la configuración arquitectónica que representa el origen del consumo capitalista, que le permite también acercarse a la perplejidad con la que el ciudadano del siglo XIX veía emerger los avances “espectaculares” de la ciudad.

Benjamin esperaba que sus contemporáneos fueran capaces de producir un desciframiento de los desechos del siglo XIX y estaba convencido de que los percibirían como ruinas a partir del *shock* experiencial que tendería a disolver la confianza en el progreso para dar lugar a un tipo de experiencia signada por la catástrofe y lo inexorable de la dominación. En este sentido, se vuelve relevante volver sobre el trabajo hermenéutico de la ciudad que realiza Benjamin y recoger la trama conceptual que le permite repensar la idea de historia y examinar algunas de las prerrogativas y supuestos historiográficos y políticos.

Benjamin realiza un abordaje exegético-hermenéutico de la ciudad que le permite pensarla como una producción de sentido en el entrecruzamiento de prácticas que, en el pasaje del siglo XIX al XX, se ven cada vez más ligadas a la producción de la desubjetivación. Benjamin “recorre” la misma ciudad que el *flâneur* baudelaireano, pero sin el mismo asombro, pues lo hace perdiéndose en los contextos de producción e indagando en las relaciones que la ciudad produce y tensiona. Así, lleva la ciudad a su contexto asumiendo que el análisis no puede asumir la misma mirada que “los ojos de los pobres” del poema de Charles Baudelaire, sino que su reflexión deberá abreviar en diversas tradiciones y valerse de múltiples categorías para describir el sentido, o el sinsentido.

Afinidades electivas

Según, Benjamin, “el capitalismo fue un fenómeno natural por el cual un encantamiento nuevo, lleno de sueños, se abatió sobre Europa, acompañado de una reactivación de las fuerzas míticas” (Benjamin, 2005: 1). Se trata de una suerte de “sueño” que pervive en el mundo occidental de las primeras décadas del siglo XX, frente al cual Benjamin elaboró un método vinculado con atender a la totalidad social a partir de sus fragmentos y eventos minúsculos, convencido, asimismo, de que la arquitectura era el testimonio más importante de la mitología del progreso. Se ocupó de fenómenos urbanos que modificaron radicalmente el concepto de experiencia del hombre moderno, y se concentró especialmente en el pasaje –entre los panoramas, las exposiciones universales, la aparición del ferrocarril, el afianzamiento de la fotografía como técnica artística, el alcance masivo de los escritores a través del folletín, las grandes reformas edilicias del prefecto Haussmann. En este sentido, resulta ineludible la

referencia a Sigfried Giedion, historiador suizo de la arquitectura moderna, quien piensa a la arquitectura como un dispositivo privilegiado para explorar el modo en que las ciudades modernas se convierten en evidencias de un proyecto estético-ideológico.

La mirada benjaminiana sigue los planteos de Giedion y parece inspirarse en su libro *Bauen in Frankreich (Construir en Francia)* de 1928 cuando escribe la sección “Construcción en hierro” del *Libro de los Pasajes* (1927-1940) o algunas referencias en los convultos “Interior”, “Ciudad de sueños”, “Casa de sueños”, “El flâneur” y “Reflexiones teóricas sobre el conocimiento y Teoría del progreso”. El lazo entre Giedion y Benjamin encuentra reciprocidad en la injerencia que Benjamin ejerció sobre *La mecanización toma el mando* (1948), cuyo apartado “El credo del progreso” explora una contribución a la historia con un enfoque típicamente benjaminiano donde “progreso” es equiparado a un dogma que sobrevuela todo el desarrollo humano en el siglo XIX y afecta la concepción del tiempo y el espacio.

En *París, capital del siglo XIX*, Benjamin expresa de forma clara el objetivo de su proyecto sobre los pasajes parisinos, esos “corredores cubiertos de cristal” que se convirtieron para Benjamin en testigos de cierto desarrollo arquitectónico a la que vez que de su decadencia cuando sólo les quedó sobrevivir:

Nuestra investigación se propone mostrar cómo a consecuencia de esta representación cosista de la civilización, las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de una fantasmagoría. Esas creaciones sufren esta ‘iluminación’ no sólo de manera teórica, mediante una transposición ideológica, sino en la inmediatez de la presencia sensible. Se manifiestan como fantasmagorías. (Benjamin, 2007: 50)

Charles Fourier, por su parte, reconoció en los pasajes el “canon arquitectónico del falansterio” (Benjamin, 2007: 53), que debía “devolver a los hombres a un sistema de relaciones donde la moralidad ya no tiene cabida” (2007: 53).

Para Benjamin, cada época desarrolla un problema preciso en relación con su diseño arquitectónico: “para el gótico, son las catedrales, para el barroco, el castillo y para el siglo XIX naciente, que tiene la tendencia a volverse hacia atrás y a dejarse así impregnar por el pasado, el museo” (2007: 53). Precisamente, centra su análisis en esta “sed de pasado” e intenta “leer” al museo como un “interior elevado a una potencia considerable”, tal como asegura en el *Libro de los pasajes*. Probablemente, es de la influencia de Giedion de donde Benjamin extrae estas ideas para elaborar su diagnóstico sobre el siglo XIX -como la construcción en hierro, el vidrio, los pasajes, los negocios de “nouveau-tés”, el museo, entre otras figuras- e incluso parece encontrar en Giedion recursos para abordar la problemática de las relaciones entre infraestructura (relaciones de producción que son reemplazadas por la cuestión de la técnica) y la superestructura cultural, esto es, el modo en que las modificaciones urbanas repercuten en el comportamiento, la *flânerie*, el *dandismo*, el *spleen*, la prostitución, “*l’ennui*”, entre otros.

Fantasmagorías modernas

Es en los textos sobre Baudelaire donde Benjamin detalla los aparatos que plasman la producción cultural del siglo XIX: el pasaje urbano, el aparato psíquico y la fotografía. Parece convencido de que las relaciones entre la economía y la cultura son pensables sólo a partir de una meditación técnica y simbólica y el pasaje introduce a la cuestión del urbanismo y pone en evidencia que la cuestión eminentemente política es la de la matriz de la fantasmagoría que generará todas las ensoñaciones del siglo XX.

Siguiendo a Benjamin, el pasaje urbano es la pieza esencial de la configuración de la fantasmagoría originaria que hereda el siglo XX, pues describe técnicamente una serie de aparatos que hacen posible la circulación de los hombres y la exposición de

mercaderías. No se priva de hacer intervenir el modelo psicoanalítico para abordar la fantasmagoría colectiva, pues la circulación de sueños surge como consecuencia de las modificaciones técnicas. A éstas Benjamin responsabiliza de la sensación de extrañamiento que tenía el hombre que volvía en 1918 del campo de batalla: “Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica” (Benjamin, 1987: 168).

Jean-Louis Déotte señala que de esta preocupación surge también la noción de “inconsciente tecnológico” para Giedion, que Benjamin hace entrar en la esfera de la fantasmagoría colectiva con la convicción de que la historia reformada está al servicio de la acción. Los aparatos que analiza, precisamente, participan de la génesis de la fantasmagoría colectiva que produce el mundo de las apariencias. Esto es claro en *Experiencia y pobreza* y, teniendo en cuenta obras posteriores, justifica el pasaje de una historiografía disciplinaria a una historia en “imágenes” que puede pensarse a partir de las tesis de *Sobre el concepto de historia* (1940).

La nueva experiencia colectiva urbana reveló para el pensamiento benjaminiano la posibilidad de establecer lo que podría llamarse el “espacio-imagen”, esto es, pensar al pasaje como el “espacio de la imagen”, a partir del cual experimentar la metrópolis. Así se confirma la idea benjaminiana en relación con que la experiencia es siempre experiencia de una época y ésta el efecto de una serie de aparatos –como la técnica– que la hicieron posible.

Infraestructura técnica

Es evidente que las innovaciones técnicas y científicas del siglo XIX han sido posibles porque la sociedad las aceptó y hasta deseó. Para ello, han de examinarse los textos sobre Baudelaire y *l'exposé* de 1939, *París, capital del siglo XIX*.

Benjamin redactó *París...* para presentar la estructura de la obra que preparaba sobre la fantasmagoría, esto es, la ensoñación individual y colectiva que caracterizaba al siglo XIX y que exhibía su éxito en el siglo XX. “Fantasmagoría” hace referencia a cierta literatura fantástica –como Hoffmann, Poe, Maupassant, etc.- en la que las situaciones angustiantes son indisociables del uso de prótesis ópticas, anteojos o binoculares. Esto implica que la percepción visual está al servicio del conocimiento, es decir, que los individuos están inmersos en un espacio de imagen en el que no se supone un verdadero “real” en el que la aprehensión devendría ilusoria por las prótesis deformantes. El aparato fotográfico funciona como un modelo explicativo, pues se trata de un aparato con la función de recepción sensible de los fenómenos y su registro sobre un soporte. Es a partir de este modelo explicativo que, en el análisis del funcionamiento de la cultura fantasmagórica del pasaje del siglo XIX al XX, Benjamin señala que desde el punto de vista del conocimiento, la diferencia entre la vigilia y el sueño es sólo una diferencia de grado y no de naturaleza. Con esta lógica, Benjamin traza una suerte de psico-sociología que explica a través de un análisis histórico el modo en que el siglo XIX engendra el sueño del XX. Esto conlleva preguntarse cómo la gran ciudad moderna se convirtió en el terreno propicio para el desarrollo de los movimientos totalitarios del siglo XX y, en todo caso, cuáles fueron los aparatos y mecanismos que posibilitaron que esto fuera posible. En relación con estos interrogantes, Benjamin analiza lo que podrían denominarse “operadores de fantasmagoría”. Y esta exploración se convierte en una apuesta metodológica con implicancias políticas, en tanto el hecho de que “la historiografía objetivante clásica que tiene la pretensión de ‘contar las cosas como han pasado’” (Déotte, 2012: 25) vuelve evidente que esos historiadores viven en el pasado, consificándolo.

Benjamin describe una serie de operadores de la fantasmagoría frente a los cuales es posible oponer a los productores de enunciados y a los artistas, porque las

fantasmagorías, si dan un peso especial a la capacidad imaginal, pueden tener una existencia discursiva: las utopías. En el caso del pasaje, es posible hacer una reflexión espacio-temporal sobre el pasaje como un dispositivo epistemológico: “Los pasajes de París surgen en su mayoría diez años y medio después de 1822. La primera condición de su prosperidad es la coyuntura de alza del comercio textil. Les ‘*magasins de nouveauté*’, los primeros establecimientos que sostienen grandes partidas de mercancías, comienzan a mostrarse” (Déotte, 2012: 25).

En 1822, época de notable auge económico, se inician las iluminaciones con gas. Consecuentemente, hay una correspondencia entre el avance de la modernización y el avance de la miseria, que estallará en 1848. Como los restaurantes de lujo, en los pasajes, “el arte se pone al servicio del comerciante” (Benjamin, 1999: 173). El primer pasaje cubierto es de 1800 y es el pasaje “Des panoramas” y el éxito hizo que para 1840 hubiera cientos de pasajes más. El pasaje es un punto de transición entre interior y exterior, entre lo privado y lo público y se convierte en la representación de las relaciones que caracterizan a la experiencia moderna, esto es, la ciudad y la tecnología.² En los pasajes, se habitaba la modernidad, proceso que se interrumpió con la reforma Haussmann, por la que dejan de construirse en vista a una ciudad que tenía que ser abierta y sin refugios.

Explorando estas descripciones, es posible descubrir la raíz del pensamiento benjaminiano sobre la historia. El filósofo asegura que los nuevos medios de producción “corresponden en la consciencia colectiva a imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo” (Benjamin, 1999: 175). Esas imágenes se esfuerzan por ser modernas, por separarse del “pasado reciente” y retrotraer “la fantasía imaginativa, que recibe su impulso de lo nuevo, hasta lo primitivo” (1999: 175). La figura del sueño –que tan importante será en textos como *Sobre el concepto de historia* y en el *Libro de los pasajes*- es central en la medida en que es “en el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, [que] se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir, de una sociedad sin clases” (1999: 175). Aquí es donde aparece la figura de Charles Fourier, quien vio en los pasajes la plasmación del proyecto del falansterio, un canon arquitectónico para su “ciudad de pasajes” donde establecer su “idilio colorista pequeñoburgués” (1999: 176).

Sin citar de forma explícita a Giedion, Benjamin resume sus tesis haciendo hincapié en la modificación radical que opera la arquitectura de hierro como el inconsciente estructural del nuevo mundo del siglo XIX. Hay un rechazo de la técnica colectivista, en provecho de una apariencia artística que pertenece al mundo de la ensoñación privativa de los particulares. La cuestión de la técnica es central en tanto el siglo debía hacerse cargo de ella. El falansterio fourierista exhibe cierta infraestructura que posibilita la relación excesivamente mecánica entre los hombres. Fourier transforma el pasaje de realidad mercantil en realidad fantasmagórica convirtiendo al pasaje en el decorado del *flâneur*. “Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio. Es significativa la reconstrucción reaccionaria que de ellos hace Fourier: mientras que originalmente servían para fines comerciales, se convierten en ella en viviendas. El falansterio es una ciudad de pasajes” (1999: 176). Por eso, la técnica tiene un lugar de absoluta preponderancia en el proyecto de Fourier y Benjamin lo tiene presente cuando pone en evidencia que hay en el falansterio una sucesión de invenciones como explosiones. En este sentido, aclara en el apartado sobre los *Panoramas*, “la arquitectura comienza en las construcciones de hierro a emanciparse del arte” de la misma manera

² Benjamin establece claramente que para la aparición del pasaje fueron determinantes la aparición de las iluminaciones de gas y las edificaciones con hierro, dado que con el hierro “aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial” (Benjamin, 1999: 174).

que “la pintura lo hace a su vez en los panoramas” (1999: 176). Éstos anuncian una revolución en la relación entre el arte y la técnica, pero, como explica Benjamin, son también la expresión de sentimientos vinculados a la experiencia de la ciudad que reactualiza la relación entre arte y política.

El *flâneur* o la política benjaminiana del espacio

A partir de lo explicitado y habiendo referido sólo uno de los operadores histórico-arquitectónicos, se vuelve evidente que Benjamin subraya el vínculo entre la dimensión psico-social que es el hecho mismo de la modernidad y el espacio. Esto también puede verse reflejado en sus análisis sobre ciudades como Moscú, Nápoles o París. Benjamin se comporta como un coleccionista –actor de desmovilización que se opone a la fantasmagoría- que respeta los espacios de las cosas, es decir, el gesto que las ha transmitido, liberadas de su valor de uso y de su valor de cambio. “El interior es el lugar de refugio del arte” (Benjamin, 1999: 183), para los objetos que han podido tener una destinación cultural y un valor comercial pero que debieron hacer de la suspensión que las caracterizaba su marca.

El sentido político y epistemológico del desafío que arroja Benjamin tiene su fuerza en el análisis de la figura del coleccionista y el *flâneur* como agentes de la desmovilización. “El coleccionista es al arte lo que el *flâneur* es a la ciudad” (Déotte, 2012: 30), explicita Déotte. Al recolectar e inventar el arte como Fuchs ahí donde no lo hay, el coleccionista se adjudica la tarea de reducir la heterogeneidad del mundo. El *flâneur*, por su parte, se vuelve un “personaje conceptual” que configura una noción particular de conocimiento, pues recorre la ciudad habiendo suspendido todos sus conocimientos a fin de volver posible una experiencia corporal del espacio. La construcción histórica que puede hacer se vincula con su misma experiencia y su capacidad para pisar el lugar donde la experiencia puede tener lugar. Es así como se convierte en un “explorador corporal de un pasado sin archivos, como el coleccionista, que coincidirá con lo heterogéneo” (Déotte, 2012: 31).

Para Benjamin, la ciudad ya no existe en sí, sino que se convierte en aparición o el fenómeno de algo que no existe más. Parece no interesarle la asociación entre panoramas y pasajes urbanos más que para pensarlos como formas de la experiencia y la transmisión de la experiencia. La poesía de Baudelaire correspondería a este momento del desfasaje de lo psicosocial, por eso Benjamin busca restaurar un estado de lo psicosocial más esencial donde lo privado y lo público estén en relación de reversibilidad. Si la dimensión social no tiene una relación constitutiva con la experiencia de la singularidad, Benjamin está convencido de que ésta se empobrece fatalmente, y se vuelve el reino de lo particular.

La experiencia urbana más general es aquella del *shock* producido por la recepción de los medios de comunicación en contacto con la multitud. Lo particular habita el pasaje urbano como el burgués su departamento: “tanto uno como otro son abandonados a una ensoñación colectiva que Benjamin no llama ideología, sino *fantasmagoría* porque es producto de un aparato de proyección nuevo: el pasaje-panorama” (Déotte, 2012: 40-41). Esta ensoñación es indisociable de una época totalmente nueva, para cuya definición no son suficientes las ideas de industria y mercancía.

Benjamin plantea de algún modo una filosofía de la ciudad como el mundo de los artistas y del aura de la transmisión con fuertes supuestos sobre la relación entre el tiempo y el espacio. “Mundo del artesanado, del valor de culto, de la primera técnica, donde las cosas tienen el tiempo de cumplirse por relación al carácter de novedad de la mercancía” (Déotte, 2012: 41). Por eso es posible afirmar que Benjamin hizo del pasaje un aparato para analizar la construcción de lo social en tanto constituye un

acontecimiento y no un mero dispositivo urbano en tanto modifica el medio de percepción. La ciudad se presenta como un cierto modo de espaciamento y un régimen determinado de la superficie de inscripción. La interpretación benjaminiana del conjunto pasaje-panorama es la prehistoria de la modernidad, es decir, una “verdadera matriz productiva inconsciente de imágenes caracterizadas por su inmanencia” (Déotte, 2012: 45).

Hacia la historia

Benjamin conceptualiza al *flâneur* como paradigma del hombre de la democracia, aquel para quien el centro está en todos lados y en ninguna parte y para quien el sentido reside en lo indecible e ilocalizable. Emerge en un contexto donde la novedad de la mercancía traza una temporalidad nueva en la que la realidad articula la experiencia de la indeterminación creciente en un espacio del que los dioses se retiran. La ciudad moderna de Benjamin –París- tiene una historia atravesada por insurrecciones populares abatidas, en la que los sentidos históricos surgen precisamente de estas derrotas que hay que redimir. Este *flâneur* ha devenido una superficie de inscripción totalmente nueva, con una potencialidad indefinida susceptible de afectos.

El historiador, por su parte, se ha convertido en un hombre sin destino que debe reescribir la historia a partir de huellas no-escritas del fracaso de los vencidos de la historia, para que no quede sin memoria y para que las teorías del progreso se puedan desandar a partir de una revolución copernicana que no restaure la tradición ni remitologice el sentido histórico del pasado, sino que lo construya siempre redentor y nuevo.

Referencias

- Benjamin, Walter (1987), “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
-(1999), “París, capital del siglo XIX” en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Buenos Aires, Taurus.
- (2005), *Notas sobre los cuadros parisinos de Baudelaire*, Buenos Aires, Boletín de Estética. Disponible en <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin.Estetica.2.pdf>. Consultado: 18/07/2013.
-(2007), “París, capital del siglo XIX” en *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Déotte, J-L. (2012), *Walter Benjamin et la forme plastique. Architecture, technique, lieux*, París, L’Harmattan.