

## PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX\*

José María Tomás Ucedo

### RESUMEN

El artículo propone visitar algunos de los temas fundamentales en el pensamiento de Walter Benjamin desde la articulación de tres ejes: la experiencia moderna, la ciudad y la tecnología. Ejes que apuntan hacia una reflexión estética vinculada a la constitución del espacio urbano del París del siglo XIX.

### ABSTRACT

In this article, the author proposes to re-examine the fundamental topics of Walter Benjamin's thought along the articulation of three dimensions: modern experience, the city and technology. These dimensions point to an aesthetic reflection that is attached to the development of urban space in Paris of the Nineteenth Century.

### I. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO

“París, capital del siglo XIX” (1939)<sup>1</sup> es un resumen, una sinopsis, un *exposé* de los apuntes recogidos para una gran obra inconclusa: *El proyecto de los pasajes*<sup>2</sup>, una construcción histórico-filosófica del siglo XIX, bajo

un título que, en lugar de “académico” y “claudicante”<sup>3</sup>, es una “construcción imaginativa (...), una denominación más adecuada, siempre que a la imaginación le diéramos una valencia de objetividad que no suele dársele”<sup>4</sup>.

El resultado es un ensayo corto en extensión, pero amplísimo en su temática, cuya columna vertebral, obviamente, es París, quizás la ciudad más admirada del mundo, la ciudad que “bien vale una Misa”, “la ciudad de la luz”, “la ciudad donde lo imprevisto tiene establecido su reino” (George Sand); el marco idealizado para un romance arrebatado, el último refugio para

---

\* Este escrito corresponde a la versión corregida y ampliada de la presentación oral en la sesión del Coloquio sobre Walter Benjamin, correspondiente al 19 de noviembre del 2001.

1 Walter Benjamin: “Poesía y capitalismo”. *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972, pp. 171-190.

2 *Passagen-Werk* es el título de la edición original, en su edición de 1982, que reproduce el manuscrito en alemán, de casi mil páginas. Consta de 36 “convolutos” o dossiers.

---

3 Calificativos de Jesús Aguirre en el prólogo a la obra citada, p.17.

4 *Ibid.*

un amor imposible (Humphrey a Ingrid en “Cabablanca”: “... siempre nos quedará París...”).

En una simple lectura de los titulares ya podemos entresacar un amplio repertorio de temas y de nombres propios: los pasajes, Daguerre, los panoramas, Grandville, las Exposiciones Universales, Luis Felipe, Baudelaire, Haussmann, las barricadas... Y al entrar en su contenido, podemos añadir, a modo de subtítulos: Los nuevos materiales de construcción y la nueva arquitectura; la fotografía, Víctor Hugo, el hombre privado, el “*flâneur*”, la Comuna, etc.

Se dice del siglo XX que fue un siglo corto, y es que al XIX suelen ponerle fin con el estallido de la primera guerra mundial, 1914. En cambio, el siglo XIX podríamos decir que se inició casi en el mismo momento de hacerlo cronológicamente: el 9 de noviembre de 1799, Napoleón Bonaparte asumía el poder en Francia; en el calendario de la Revolución, *El 18 Brumario* del año VIII.

El XIX fue un siglo, nos circunscribimos a Francia y a su capital, marcado por los conatos de revolución y por las sublevaciones populares. La primera en 1830, que acaba con la abdicación de Carlos X en Luis Felipe I. Segunda, en 1848, año de la publicación del *Manifiesto comunista*. Una enorme agitación en París acaba con la subida al poder de Luis Napoleón Bonaparte, que en 1851 disuelve la Asamblea Nacional, y se hace proclamar Emperador, Napoleón III, dando inicio así al denominado Segundo Imperio que, a su vez, concluye tras la tercera gran insurrección, la Comuna (1871), que, tras la represión consiguiente, da paso a lo que se llamó una consolidación burguesa, la 3ª. República. Represión, avancémoslo ya, facilitada por el nuevo urbanismo de París, resultado de la gran reforma del Barón de Haussmann, caracterizado por grandes avenidas en donde avanzaba con rapidez la artillería, a la vez que se dificultaba el levantamiento de barricadas<sup>5</sup>. El 18 de marzo de 1871, París —sigo la descripción emotiva de Marx—

despertó al clamor de “¡Vive la Commune!”; la bandera roja ondeó en el Hôtel de Ville; semanas después, sin embargo, a finales de mayo, los últimos defensores de la revolución caían abatidos en el “Muro de los federados”, en el cementerio de Père Lachaise.

Hecho este breve apunte de los hitos históricos del París del siglo XIX, entremos de lleno en el ensayo de Benjamin: La reflexión sobre la ciudad, seguimos a Howard Caygill<sup>6</sup>, es espacio-temporal, lo cual no es sólo un dispositivo epistemológico, sino un rasgo distintivo de la experiencia urbana moderna. La experiencia de la ciudad está hecha de fantasmas y de residuos del pasado, el sucedido y el que *podría* haber sucedido. La experiencia en la ciudad incluye también las oportunidades perdidas y los encuentros fallidos<sup>7</sup>. Podemos decir, con Caygill, que la experiencia de la ciudad aspira, aunque siempre con limitaciones, a ser una experiencia más intensa, en el concepto benjaminiano de experiencia, que no sólo reclama una nueva filosofía, sino una nueva literatura y un nuevo arte que, a su vez, dialécticamente, conformarán y darán dirección a la experiencia moderna.

## II. FOURIER O LOS PASAJES

El texto de Benjamin arranca con una misteriosa forma de expresión: “Los pasajes de París surgen en su mayoría diez años y medio después de 1822”<sup>8</sup> ¿Por qué esa manera de dar la fecha? La única referencia cercana significativa es que, en ese año, se inician las iluminaciones con gas. Es una época de auge económico, pero también —como suele suceder— de especulación y corrupción, de avance en la modernización, pero también paralelamente de

5 Según Favier, en realidad, llegaron a levantarse hasta 600, pero ya no en el corazón de la ciudad, sino hacia sus afueras. Jean Favier, *Paris: Deux mille ans d'histoire*. Paris: Fayard. 1997, p. 897.

6 Howard Caygill, *The Colour of Experience*. New York: Routledge, 1998. En particular, el capítulo 4: “The Experience of the City”.

7 Caygill menciona, en este sentido, el poema de Baudelaire “A une passante”, *op.cit.* p.119. El retrato, dice Benjamin, de “un amor no tanto a primera como a última vista”, *op. cit.* p.61.

8 Benjamin, *op. cit.* p.173.

aumento de la miseria, lo que estallará en el 48. Los pasajes son, por decirlo posmodernamente, el antecedente del *mall*; los escaparates, escribe Benjamin, son un gran poema, albergan mercancías de lujo y la decoración es notable, lo que hace decir a Benjamin, que “el arte se puso al servicio del comerciante”<sup>9</sup>. El primer pasaje cubierto, Ragon<sup>10</sup> lo ubica en 1800, “Des Panoramas”. El éxito fue enorme y, según el mismo autor, en 1840 había un centenar.

Los pasajes, volvemos a Caygill, son punto de transición entre lo interior y lo exterior, así como entre lo privado y lo público. Ejemplifican —y es el hilo conductor de todo el ensayo— el complejo “set” de relaciones entre la experiencia moderna, la ciudad y la tecnología<sup>11</sup>. Los pasajes son un microcosmos, “el lugar primario de experimentación de la modernidad”<sup>12</sup>. Los pasajes, sin embargo, perdieron su potencialidad transformadora al reducirse a escaparate de mercaderías, o bien a forma de vivienda individual, o sea, que el concepto pasaba a quedar circunscrito en el contexto de una unidad habitacional.

Finalmente, con la reforma Haussmann dejan de construirse pasajes: La ciudad tenía que ser abierta, sin refugios; con los grandes boulevares, los pasajes dejaron de ser tan visitados; posteriormente, con los grandes almacenes se aceleró su declive<sup>13</sup>.

Benjamin señala como “segunda condición del surgimiento de los pasajes”<sup>14</sup>, los

comienzos de las edificaciones de hierro y la aplicación del vidrio en el terreno arquitectónico. Benjamin habla genéricamente del hierro, pero Ragon puntualiza que, en muchos casos, lo que se utilizaba era fundición de hierro<sup>15</sup>, una aleación de hierro y carbón, más barata. Se utilizaba en edificaciones, dice Benjamin, “para una finalidad transitoria”<sup>16</sup>, lo que constituye uno de los emblemas de la modernidad, en palabras de Baudelaire: “lo transitorio, lo fugitivo, lo fortuito...”<sup>17</sup>. De hecho, el empleo de columnas de fundición nació de la necesidad de hacer naves industriales con amplios espacios libres de columnas intermedias que no estorbaran la instalación de grandes máquinas.

Las obras maestras en hierro y vidrio corresponden a *Las exposiciones universales*, que debían de exhibir una gran cantidad y variedad de máquinas y mercancías. Eran como templos para la admiración de las mercancías, “lugares de peregrinación al fetiche”<sup>18</sup>. La primera exposición universal fue en Londres en 1850, para la ocasión se construyó el célebre Crystal Palace, de 70 000 metros cuadrados de superficie, que pasó a ser el prototipo de los palacios de exposiciones<sup>19</sup>. La primera en París —en la cual “la fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza su despliegue más luminoso”<sup>20</sup>— fue en 1867, en el Campo de Marte, en donde en 1889, con motivo de la tercera, se erigió la apoteosis de la arquitectura metálica, la Torre

9 *Ibid.*

10 Michel Ragon, “Histoire Mondiale de l’Architecture et de l’Urbanisme Modernes”. Tome 1. *Idéologies et Pionniers 1800-1910*. Paris: Ed. Casterman. 1986, p.141.

11 Caygill, *op.cit.* p.131.

12 Rhonda Hart, “La modernidad en la metrópolis: Entrevista con David Frisby”. *Revista Guaraguao*, núm. 12.

13 Ragon, *op.cit.* Primeros grandes almacenes abiertos en París: Au Bon Marché (1852), Le Printemps (1865), La Samaritaine (1869), p.325. (Aún hoy representan marcas comerciales).

14 Benjamin, *op.cit.* p.174.

15 El hierro es más puro de carbono, el acero todavía más, y, este con cromo, se hace inoxidable.

16 Benjamin, *ibid.*

17 Rhonda Hart, *op. cit.* p.105.

18 Benjamin, *op. cit.* p. 179.

19 Como anécdota relevante y pintoresca, señalar que lo construyó Joseph Paxton, cuyas obras anteriores no habían pasado de ser invernaderos. Tras rechazar, la comisión organizadora de la exposición, 245 proyectos, y quedando ya menos de un año para la inauguración, la Reina Victoria recomendó a Paxton, después de haber visto un enorme invernadero construido por él. Ragon, *op. cit.* p. 133.

20 Benjamin, *op. cit.* p.181.

Eiffel. Arquitectura que es “construcción de ingeniería”<sup>21</sup>, esto es, se ocupa el trabajo del arquitecto y del ingeniero. Ragon cita a Hector Horeau como un pionero de esta arquitectura, y también como un autor “maldito”<sup>22</sup>; diseñó proyectos para Les Halles, para los Campos Elíseos, para el Gran Palacio de la Exposición de 1867, todos fueron rechazados por demasiado novedosos y futuristas; pero, ironías del destino, los proyectos finalmente aprobados siempre contenían elementos diseñados originalmente por Horeau. Fue incomprendido, continuamos con Ragon, porque representaba un nuevo tipo de artista que combinaba la ciencia del ingeniero con la intuición plástica del arquitecto<sup>23</sup>.

En la segunda mitad de este primer epígrafe, Benjamin alude a la utopía de Charles Fourier: “Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio”<sup>24</sup>, pero sin superar su vocación reaccionaria: “mientras que originalmente servían para fines comerciales, se convierten en ella en viviendas”<sup>25</sup>.

### III. DAGUERRE O LOS PANORAMAS

En la segunda sección del ensayo, Benjamin apunta que si “la arquitectura comienza en las construcciones de hierro a emanciparse del arte; la pintura lo hace a su vez en los panoramas”<sup>26</sup>. En 1839, Louis Jacques Daguerre inventa el procedimiento para fijar en chapas metálicas, mediante vapores de yodo, las imágenes recogidas con cámara obscura, la daguerrotipia, precursora de la fotografía. Benjamin bosqueja sus repercusiones al reducir la importancia informacional de la pintura e iniciarse la aparición de un mercado masivo para

las imágenes reproducidas. Todo ello es analizado con profundidad y perspicacia en una de las obras maestras de Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ensayo de 1935<sup>27</sup>. Con la reproductibilidad se ahonda la pérdida de experiencia y, con ella, la capacidad para tomar conciencia de la realidad.

En la actualidad, la tecnología permite una re-reproductibilidad: “limpiar de tiempo” las películas, incluso colorearlas, *remasterizar* antiguas grabaciones, digitalizar fotografías. Un “pasado sin pátina, sin aura [que] termina siendo no un pasado-pasado, sino una modalidad, apenas levemente anacrónica, del presente”<sup>28</sup>.

### IV. GRANDVILLE O LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

La tercera sección: *Las exposiciones universales*. El umbral del espectáculo, el embrión de la industria de la diversión, en la que “en primer plano están, pues, los obreros como clientes”<sup>29</sup>. Benjamin arremete nuevamente contra los socialistas utópicos, como ya hiciera con Fourier en la sección primera del ensayo; en este caso, contra el conde de Saint-Simon, al que dedica la cita que encabeza la sección, un poema antológicamente satírico de Lauglé y Vanderbusch acerca de la jauja en que la tierra se convertirá, “cuando el mundo entero, de París hasta la China, oh divino Saint-Simon esté en tu doctrina”<sup>30</sup>. Benjamin los acusa de tener una perspectiva economicista, desarrollista, alejada de las verdaderas preocupaciones del proletariado y la lucha de clases. Las “expos”

21 *Op. cit.* p.190.

22 Ragon, *op. cit.* p. 149.

23 *Op. cit.* p. 160.

24 Benjamin, *op. cit.* p. 176.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 En *Discursos interrumpidos I* (1973). Madrid: Taurus, 1982, pp. 15-57. Benjamin intuía el calado de lo que planteaba en este ensayo y le confidencia a su gran amigo Gerhard Scholem: “Mantengo este trabajo muy en secreto ya que sus ideas son incomparablemente más idóneas para el robo que la mayoría de las mías”. Nota del traductor, *op. cit.* p.59.

28 Manuel Cruz: “Hacia dónde va el pasado”, *Diario El País*, Madrid, 30 de noviembre del 2001.

29 Benjamin, “Poesía y capitalismo...”; *op. cit.* p. 179.

30 *Ibid.*

contribuyen a la entronización de las mercancías, a la transfiguración de su valor: “su valor de uso remite claramente [e] inauguran una fantasmagoría en la que se adentra el hombre para dejarse disipar”<sup>31</sup>.

## V. LUIS FELIPE O EL INTERIOR

El contraste, *Las exposiciones universales* como fantasmagoría de la cultura capitalista, los domicilios como fantasmagoría interna, marcada por la diferencia, propia de la modernidad, entre hogar y lugar de trabajo. Si la ciudad se va haciendo a la medida de la circulación —como abundaremos con la reforma Haussmann— el goce estético se interioriza. “Para el hombre privado el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo”<sup>32</sup>. Frase que Benjamin no podía ni sospechar hasta qué punto anticipaba lo que para el hombre contemporáneo es la televisión, la reproductibilidad llevada hasta la exasperación: “Tanto es así, que (...) finalmente hemos terminado deviniendo torpes hasta el límite de la atrofia (...) para vivir las experiencias cuando efectivamente se están produciendo”<sup>33</sup>.

Para finalizar esta quinta sección, Benjamin reflexiona sobre el estilo modernista que, con los nuevos materiales de construcción, hierro y cemento, trata a través del ornamento, de ser una especie de *interfaz* entre el interior y el exterior, “la última intentona de salida de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil”<sup>34</sup>. Tentativa que considera fracasada y revelación de que plantearse una rivalidad entre la interioridad del individuo y la técnica le llevará a su hundimiento.

31 *Op. cit.* p. 180.

32 *Op. cit.* p. 182.

33 Manuel Cruz, *op. cit.*

34 Benjamin, *op. cit.* p. 182.

## VI. BAUDELAIRE O LAS CALLES DE PARIS

Esta sexta sección y penúltima, es apenas una reseña de otra obra inconclusa, está dedicada a Baudelaire, que Benjamin tildaba como el poeta de la alegoría en la ciudad de la alegoría<sup>35</sup>. De esta obra se dispone de dos entregas, la primera *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*<sup>36</sup>, de 1938. La segunda, redactada tras “una carta de severísima crítica: ‘Reúne Ud. temas, pero no los desarrolla’”<sup>37</sup> de Theodor W. Adorno, “Sobre algunos temas en Baudelaire”<sup>38</sup>, de 1939.

Baudelaire presenta en sus poemas las experiencias de esa figura tan peculiar, fruto de la modernidad, que es el *flâneur*. Una descripción de George Sand resulta muy sugerente sobre la *flânerie*: “Je ne sais pas de ville au monde où la rêverie ambulatoire soit plus agréable qu'à Paris”<sup>39</sup>. Siendo *rêverie*, “estado del espíritu que se abandona a las ideas, a las imágenes vagas”; y *ambulatoire*, “que no interrumpe la actividad normal”<sup>40</sup>. Benjamin diserta ampliamente sobre el *flâneur* en la parte II de *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*<sup>41</sup>. Baudelaire, *flâneur* por excelencia, “amaba la soledad; pero la quería en la multitud”<sup>42</sup>. En

35 Encabeza el epígrafe la expresión “todo es alegoría para mí”, del poema “Le Cygne”, perteneciente a “Les Fleurs du Mal”. Empleamos la traducción española *Las flores del mal*. Barcelona: Editorial Óptima, 1998. “El cisne” se encuentra en p. 138.

36 Benjamin, “Poesía y capitalismo...”, *op. cit.* pp. 21-120.

37 Jesús Aguirre, prólogo de la obra citada, p. 19. Para más detalles sobre esta crítica de Adorno, véase Susan Buck-Morss. *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI, 1981; Capítulo 11: “El debate Adorno-Benjamin”.

38 Benjamin, *op. cit.* pp. 121-170.

39 Lisa Lovatt-Smith: *Intérieurs parisiens*. Colonia: Taschen, 1994, pág.12.

40 Larousse de Poche. Paris: Librairie Larousse, 1979.

41 Benjamin, *op. cit.* pp. 49-83.

42 *Op. cit.* p. 65.

cambio, Victor Hugo, por citar alguno de los muchos flecos<sup>43</sup> que levanta Benjamin en esta obra, amaba las multitudes pues eran “multitud de clientes, esto es, de sus lectores, de sus masas electoras”<sup>44</sup>. Por lo tanto, dice Benjamin en forma concluyente y clarificadora: “Hugo no fue ningún *flâneur*”<sup>45</sup>.

En definitiva, podría calificarse a Benjamin de *flâneur* intelectual, y “París, capital del siglo XIX” como un genuino ejercicio de *flânerie* intelectual.

Finaliza esta sección refiriéndose al fenómeno de *l'art pour l'art*, el arte por el arte, rebelión contra “un arte entregado al mercado, [un intento de] impermeabilizar el arte frente al desarrollo de la técnica”<sup>46</sup>. La crítica más contundente a esta corriente la localizamos en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: El esteticismo político como realización más acabada de *l'art pour l'art*<sup>47</sup>.

## VII. HAUSSMANN O LAS BARRICADAS

Georges Eugène Haussmann, parisino nacido en 1809, desde niño vivió en Burdeos y allí inició su carrera política, llegando a ser el *prefecto* de esa ciudad. En 1853, recién iniciado el Segundo Imperio es nombrado gobernador o prefecto (la traducción literal de *préfet*) de París, pues cuenta con la simpatía de Napoleón III por su apoyo al golpe de estado. Con Haussmann, el urbanismo, dice Ragon, entra en una fase militar y policial. Concibe París como un fuerte habilitado contra la subversión interna. Una red de avenidas rectilíneas que, en algún punto, enlazan con un cuartel, cuadriculando la capital y sacando de ella viviendas

obreras, pobres e insalubres<sup>48</sup>. Con su reforma, Haussmann combate el cólera y, simultáneamente, las revueltas con barricadas. Dice textualmente: “Asegurar la tranquilidad pública con paseos en donde no sólo circularán el aire y la luz, sino también las tropas, en ingeniosa combinación que mantendrá a la gente con mejor salud y menor disposición a la revuelta”<sup>49</sup>.

Los boulevares también deberían conectar con las estaciones de tren, nueva puerta de la ciudad “maquinista”; sin embargo, sólo lo hacen con la estación del Este y con la de Montparnasse, un síntoma, dice Favier<sup>50</sup>, de que no se le da suficiente importancia a la comunicación con las provincias<sup>51</sup>.

Con Haussmann, el imperativo número uno de la ciudad pasa a ser la circulación: crea 165 kilómetros de vías públicas, lo que revaloriza muchos terrenos y desata una gran especulación en bienes inmuebles. La ciudad, en definitiva, es un problema técnico y la arquitectura un asunto administrativo de cumplimiento de ordenanzas<sup>52</sup>. El crecimiento

43 “... subargumentos y digresiones”, en palabras de Caygill, *op. cit.* p. 144.

44 Benjamin, *op. cit.* p. 82.

45 *Ibid.*

46 *Op. cit.* p. 186.

47 Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, p. 57.

48 En el reinado de Luis Felipe, la población aumentó un 37,4 %, las viviendas escaseaban, se hacían ampliaciones muy precarias y había un gran hacinamiento. La ciudad se acercaba al millón y medio de habitantes (Ragon, pp. 100 y 104).

49 Ragon, *op. cit.* p.96.

50 Favier, *op. cit.* p.212.

51 Síntoma revelador de esa incomunicación es que durante varias décadas del siglo XIX, la hora de París era distinta de la hora en las regiones, situación que no se resolvió hasta 1891, en que se promulga la hora de acuerdo con lo establecido en la “Conferencia Internacional de los Meridianos” (1884), que fijó la hora universal a partir del meridiano de Greenwich. Tomamos este dato de Renato Ortiz. *Modernidad y espacio: Benjamin en París*. Bogotá: Norma, 2000, pp. 69, 90 y 91. No mencionamos aquí la reacción chauvinista, vista hoy realmente tragicómica, que suscitó la “imposición inglesa”. Verla en Ortiz, pp. 91-92. Esta incomunicación contribuyó, tanto en 1848 como en el 1871, a que el movimiento revolucionario no cundiera en las provincias, cuya actitud era “fuertemente antiparisina”. Cfr. Favier, *op. cit.* p. 889.

52 Ragon, *op. cit.* p. 162.

urbano, finalmente, consolida la segregación entre lugar de trabajo y domicilio: “La parisien n’est plus chez lui”<sup>53</sup>.

En enero de 1870 es cesado Haussmann, poco antes de la caída de Napoleón III y el inicio de la 3ª. República. En el levantamiento de la Comuna, el proletariado sintió que reconquistaba París, su ciudad y su voluntad de gestionarla. Cuando en mayo de ese año incendiaron la prefectura —el Hôtel de Ville— la gente decía: “Han quemado el castillo de Haussmann”<sup>54</sup>.

Como dice Caygill, Benjamin da la última palabra a Hegel:

Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar. Lleva en sí misma su final y lo despliega —según Hegel— con argucia. Antes de que se desmoronen empecemos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía en las conmociones de la economía mercantil<sup>55</sup>.

#### VIII. CONSIDERACIONES FINALES

Final tanto abierto como sombrío, probablemente desesperanzado; por un lado, con el “*Angelus Novus*”<sup>56</sup> desbocado, con sus alas desplegadas, en un cabalgar frenético y de incierto rumbo. Por otro, viendo a la Unión Soviética como modelo superador de la modernidad capitalista, el “nuevo futuro” no daba pie para grandes esperanzas.

Obra inacabada, vida inacabada. Las inconclusiones de Benjamin nos redimen, ligeramente, de tratar, nosotros, de poner un punto

final concluyente. Benjamin es tan variopinto en sus temas, tan peculiar y visionario en sus apreciaciones y abordajes que, aun a riesgo de herejía, lo percibimos como un postmoderno *avant la lettre*, lo que explicaría, además, su viva actualidad. La reproductibilidad a escala industrial, la vinculación creciente entre manifestaciones artísticas y mecenazgo de grandes corporaciones, la concentración de capital en todos los sectores económicos, incluidos los más directamente relacionados con la cultura, el grado de competencia dentro de ellos que obliga a obtener rentabilidades significativas y, por lo tanto, orientarse muy predominantemente a lo “que vende”; todo ello nos lleva a concluir que es absolutamente bizantino tratar de encontrarle el potencial revolucionario al arte o, en términos benjaminianos, su aura con una hipotética capacidad transformadora, es “la lógica cultural del capitalismo tardío”<sup>57</sup>.

Nosotros damos la última palabra a Frederic Jameson. Hay que entender la evolución cultural del capitalismo “como una catástrofe y como un progreso”<sup>58</sup>. En esta tesitura, una nueva política cultural radical pasaría por el “trazado de mapas cognitivos: Una cultura política pedagógica que trate de proporcionarle al sujeto individual un nuevo y más elevado sentido del lugar que ocupa en el sistema global”<sup>59</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. “Poesía y capitalismo”, *Illuminaciones 2*. Madrid: Taurus, 1972.

\_\_\_\_\_. *Discursos interrumpidos 1*. Madrid: Taurus, 1973.

Caygill, Howard. *The colour of experience*. New York: Routledge, 1998.

53 Favier, *op. cit.* p. 205.

54 Ragon, *op. cit.* p. 104.

55 Benjamin, *op. cit.* p. 190.

56 Cuadro de Paul Klee, alegoría del desarrollo del sistema capitalista, al que Benjamin dedica la tesis número 9 de otro de sus más célebres ensayos: “Tesis de filosofía de la historia”.

57 Frederic Jameson: “El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, *Revista Casa de las Américas*, La Habana, nro. 155-156, pp. 141-173.

58 *Op. cit.* p. 169.

59 *Op. cit.* p.173.

- Favier, Jean. *Paris: Deux mille ans d'histoire*. Paris: Ed. Fayard, 1997.
- Hart, Rhonda. "La modernidad en la Metrópolis: Entrevista con David Frisby". *Revista Guaraguao*, nro. 12. Barcelona, 2001.
- Jameson, Frederic. "El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío". *Rev. Casa de las Américas*, La Habana, nro. 155-156. 1986.
- Lovatt-Smith, Lisa. *Intérieurs parisiens*. Colonia: Taschen, 1994.
- Ortiz, Renato. *Modernidad y espacio: Benjamin en París*. Bogotá: Norma, 2000.
- Ragon, Michel. "Histoire Mondiale de l'Architecture et de l'Urbanisme Modernes. Tome 1. Idéologies et Pionniers 1800-1910". Paris: Ed. Casterman, 1986.

José María Tomás Ucedo  
jtomas@racsa.co.cr