

## Walter Benjamin y el inconsciente constructivo de Sigfried Giedion<sup>†</sup>

Jean-Louis Déotte\*

### Resumen

Walter Benjamin propuso como objetivo estético y político determinar el eje de la sensibilidad común del siglo XIX, partiendo de la obra de Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich* (1928). Las obras de Giedion han formado desde entonces a generaciones de arquitectos, como consecuencia de su posición internacional a la cabeza de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna.

PALABRAS CLAVE: Benjamin, Giedion, estética, política, arquitectura

### Abstract

Walter Benjamin proposed as aesthetic and political objective to determine the axis of the common sensibility of the nineteenth century, based on the work of Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich* (1928). Giedion's works have since formed generations of architects, as a result of its international at the head of the International Congresses of Modern Architecture position.

KEYWORDS: Benjamin, Giedion, aesthetics, politics, architecture

Walter Benjamin se propuso en los años 1930 como objetivo estético-político determinar el eje de la sensibilidad común del siglo XIX, partiendo de la lectura del historiador suizo de la arquitectura moderna Sigfried Giedion, y en particular de su obra contemporánea *Bauen in Frankreich* (1928). Las obras de Giedion han formado desde entonces a generaciones de arquitectos, como consecuencia de su posición internacional a la cabeza de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. Las citas de Giedion en *Paris, Capital del siglo XIX* (Benjamin, 1989) tienen un rol esencial. Benjamin escribe específicamente:

Los museos forman parte señaladísima de las construcciones oníricas (Benjamin, 2005: 412-413)<sup>1</sup>. Habría que destacar en ellos la dialéctica con la que

---

<sup>†</sup> Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

\* Universidad París 8. Director de Estudios MSH Paris-Nord.

<sup>1</sup> La versión española traduce *Traumhaus* por “construcciones oníricas”, la traducción francesa “maison du

responden, por una parte, a la investigación científica y, por otra, a la “soñadora época del mal gusto” (Cf. Benjamin, 2005: 412-413 / Giedion, 1928: 36).

Benjamin distingue en un mismo aparato, aquí el museo, la fase objetiva (la investigación científica) de la matriz del sueño colectivo (la época soñadora del mal gusto). Y Benjamin continúa con la cita:

Casi todas las épocas, según su disposición interna, parecen desarrollar un problema constructivo determinado: el gótico las catedrales, el barroco el castillo, y el incipiente siglo XIX, con su tendencia retrospectiva a dejarse impregnar por el pasado, el museo<sup>2</sup>. (Benjamin, 2005: 412-413)

Mi análisis se centra en esta sed de pasado como tema principal. El interior del museo aparece a su luz como un interior que ha crecido hasta lo colosal. (Benjamin, 2005: 413)

Podemos plantear la hipótesis de que una buena parte de los conocimientos de W. Benjamin sobre la arquitectura y el urbanismo del siglo XIX encuentran en Giedion, y en una menor medida en Meyer (*Eisenbauten*, 1907), sus orígenes (construcción en fierro, el vidrio, el hormigón, los Pasajes, las tiendas de novedades, Haussmann, las Exposiciones Universales, el museo, los tipos de iluminación, Le Corbusier, etc.) Pero sobre todo, me parece que Benjamin funda a partir de Giedion una problemática de las relaciones entre la infraestructura (las relaciones de producción marxianas son reemplazadas por la cuestión de la técnica de construcción) y la superestructura cultural (los nuevos comportamientos de lo urbano: la *flânerie*, el dandismo, el *spleen*, la prostitución, el hastío, Fourier, Grandville, Saint-Simon, Hugo, Daumier, Baudelaire, etc.). Sabemos que luego del envío de la edición de la *Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, T. Adorno realizó un severo ataque contra ese texto fundamental del siglo XX, bajo el pretexto de que Benjamin, mal dialéctico, habría sido incapaz de dar cuenta de las “mediaciones” indispensables para la comprensión de las relaciones entre la infraestructura y la cultura (Cf. Adorno, 1991: 133-139). De esta manera, en sus escritos contemporáneos sobre Baudelaire, y más sistemáticos que *París, capital del siglo XIX*, W. Benjamin va a detallar los aparatos que explican la producción cultural de una época como el siglo XIX: esencialmente, el Pasaje urbano, la doctrina freudiana del aparato psíquico, la fotografía, en el lugar del aparato que según Marx permitiría comprender el fetichismo de la mercancía como una inversión de las relaciones de producción: la *camera obscura* (Cf. Bubb, 2010). Este aparato ha sido substituido por Giedion por la infraestructura técnica de fierro y hormigón. Si para Benjamin, que describe así otras mediaciones que las esperadas por Adorno, las relaciones entre la economía y la cultura no son pensables ni en términos de causalidad, ni en términos, más refinados, de expresión, es que allí se juega una mediación técnica y simbólica que W. Benjamin va a comenzar a elaborar a propósito del cine, utilizando los términos de aparato (*Apparat*) y de aparataje<sup>3</sup> (*Apparatur*) (Cf. Déotte, 2012).

---

rève collectif”, es decir, “casa del sueño colectivo”, sentido que parece más próximo al significado original. (N del T).

<sup>2</sup> Versailles es un ejemplo privilegiado para Giedion.

<sup>3</sup> La palabra francesa es *appareillage* (N. del Tr.).

Es necesario distinguir los dos posibles sentidos del término aparato: cuando una máquina técnica o institucional transforma el estatus de aquello que aparece, y en consecuencia también el de las artes (ese fue el caso de la fotografía o del cine), entonces la técnica es literal, pero cuando ella es utilizada para dar cuenta de un estado de cosas, entonces, ella puede ser tomada como modelo explicativo, es el caso de la fotografía para Freud, que la utilizó como modelo para intentar explicar el aparato psíquico (Cf. Déotte, 2008: 221) y en Marx la *Camera obscura*. Pero más esencialmente que a esta distinción entre literalidad y modelo explicativo, se debe recurrir a los aparatos para explicitar la conexión entre las relaciones de producción y cultura, porque, por un lado, los aparatos son técnicos y a nombre de eso su génesis es aquella de todos los objetos técnicos (Simondon) (Cf. Déotte, 2008: 9-22 / Barthélémy, 2005) y, por otro, ellos son simbólicos, como la perspectiva según Panofsky (1975) que reconfiguró el mundo de las apariencias. Esta distinción es fundamental en Kracauer, es la distinción entre la genealogía (fotográfica) del cine y aquello que él llama un “arte aparte”, su capacidad de no solamente explorar lo no visto, sino sobre todo de inventar nuevos objetos estéticos. Si Benjamin estuvo fascinado por la lectura de Giedion, es porque al poner éste último el acento en los nuevos materiales de la arquitectura, así como en la destreza necesaria, se encontraba frente a una especie de Marx o de Freud que le otorgaba las claves infraestructurales de la modernidad cultural.

Es la cuestión de la técnica en general que está aquí en juego en Benjamin. Alain Naze (2011), en un reciente libro que trata sobre Benjamin, Pasolini y el cine, reconstituye esta problemática, así como aquella de las épocas de la técnica en relación con la naturaleza. Con la arquitectura en hormigón y en fierro, se trata en efecto de la segunda época de la técnica, aquella de la industria. El cine siendo esencialmente una industria cultural. Recordemos algunos elementos: cuando W. Benjamin publica esas tres páginas sobre *El carácter destructor* (1931), donde opone sistemáticamente aquellos que están al servicio del carácter destructor contra los “*hombres estuche*”, o luego cuando hace el elogio de la máquina automovilística en “*Experiencia y pobreza*”(1933)

(Las figuras de Klee han sido, por decirlo de alguna manera, concebidas sobre la plancha de dibujo [del ingeniero], y, a la manera de un buen auto donde incluso la carrocería responde ante todo a los imperativos de la mecánica, ellas obedecen en la expresión de los rostros ante todo a su estructura interior. A su estructura más que a su vida interior: es eso lo que las torna bárbaras (Benjamin, 2000: 367)),

se puede afirmar, a partir de esas características muy simondonianas, que él se sitúa frente a la técnica industrial sin complejos. Se puede entonces plantear la hipótesis de que W. Benjamin en relación a la cuestión de la modernidad y de la técnica es un lector consecuente de S. Giedion, de ahí el entusiasmo de la carta que él le envía. ¿Cómo dar cuenta ahora del hecho que si Giedion se adhiere a la descripción del inconsciente técnico que trabaja de una manera revolucionaria el arte de construir del siglo XIX, W. Benjamin por el contrario insiste en el estudio de lo caduco, de los aspectos más obsoletos y caricaturales, a menudo “artísticos”, que han servido a retener esta subversión del ingeniero? La apuesta para él, como lo hemos visto, son esas arquitecturas que son, como el museo, concentraciones de inclusión, estuches de estuches, eso que él llama “casas del sueño colectivo”.

W. Benjamin efectúa en relación a S. Giedion un simple desplazamiento, porque otro edificio, a saber el Pasaje urbano, introduce la cuestión del urbanismo, y esta cuestión eminentemente política es aquella de la matriz de la fantasmagoría que generará todos los sueños sucesivos del siglo XIX. Se podría adelantar que en el siglo XIX el Pasaje urbano es la pieza esencial de la configuración de la fantasmagoría originaria que nosotros heredaremos.

En un primer momento, a partir de S. Giedion, será necesario considerar que W. Benjamin describe técnicamente un medio de aparatos urbanos que hacen posible la circulación de los hombres y la exposición de mercancías. Pero en un segundo momento, será necesario hacer intervenir el modelo aparentemente psicoanalítico para abordar la fantasmagoría colectiva, la lenta circulación de sueños que surgen en esas entrañas colectivas. Procediendo de esta manera, la noción de inconsciente tecnológico cara a Giedion, opuesta al barniz artístico e histórico de las fachadas del siglo XIX, deberá ser reelaborada, puesto que, para W. Benjamin, no hay verdaderamente diferencia de naturaleza entre las dos puesto que ambos son considerados a partir del Presente del conocimiento, como yaciendo en el pasado. Allí donde S. Giedion, historiador de la arquitectura moderna, no puede sino transformar en objeto aquello de lo cual habla en función de los archivos disponibles, de ahí la importancia de los materiales como el fierro y el hormigón, W. Benjamin desde lo alto de la revolución copernicana que él reclama a la nueva historia y de la cual él recuerda el axioma en su carta a Giedion, no puede sino hacer entrar este “inconsciente técnico” y sus materiales en la esfera de la fantasmagoría colectiva. Por decirlo más políticamente, la historia reformada está para él al servicio de la acción. Mientras S. Giedion no entrega sino conocimientos objetivos, en una historia teleológica de la arquitectura (Le Corbusier), un poco como Siegfried Kracauer que había orientado sus análisis sobre el cine expresionista alemán para demostrar la inevitabilidad de Hitler. Pero Benjamin no habría podido escribir su libro sobre París sin Giedion, en la medida en que los aparatos que éste moviliza participan en la génesis de la fantasmagoría colectiva, y poseen por ende, como lo escribíamos más arriba, una cara productora del mundo de las apariencias.

El siguiente texto permite aprehender la complejidad del planteamiento que justifica el paso de una historiografía disciplinaria a una historia en “imágenes” cara a Georges Didi-Huberman:

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, tendiendo, más bien, a una infinita variedad de estados concretos de conciencia, 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 en el interior del colectivo lo que las sensaciones de los órganos, la percepción de la enfermedad o de la salud son en el interior del individuo. Y son, mientras persisten en una figura onírica inconsciente y amorfa, procesos 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 la historia (Benjamin, 2005: 395).

La paradoja es entonces la siguiente: para el individuo, una arquitectura está al exterior de él, como lo está un fenómeno atmosférico, y si él se desplaza en un Pasaje cubierto, todo ello estará al interior como en el caso de todas las casas de sueño colectivo. Pero para el colectivo, son las casas de sueño las que están al interior, como los fenómenos cinestésicos lo están para el individuo.

Explicación: la experiencia en el siglo XIX deja de ser psicosocial en el sentido de Simondon, ya que ha habido una ruptura entre la esfera del individuo, que de ahora en adelante retomará la psicología, y aquella de lo colectivo estudiado por la sociología, y desde entonces será necesario distinguir dos modos de percepción. Las arquitecturas son percibidas por el colectivo *distraídamente* y no *contemplativamente* en el exterior, sino que son absorbidas por él. Toda la cuestión de la percepción de la arquitectura por la masa es la que aborda *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* partiendo de un análisis de la recepción cinematográfica, donde el público es necesariamente también masa. La argumentación de W. Benjamin trata sobre la oposición entre contemplación singular (se podría decir, siguiendo a Antón Ehrenzweig (1974), de focalización), donde el espectador se pierde en la imagen en la cual él está concentrado, y la percepción distraída, de *scanning* (Cf. Ehrenzweig, 1974), de barrido, de tipo cinematográfico, donde las cosas en movimiento llegan, más bien, de lado a causa de su absorción *táctil*. Porque es el colectivo quien percibe, y no ya el individuo, aquello que es percibido permanece al *interior*, incluso si es una arquitectura de interior como una casa de sueño colectivo. Es la razón por la cual el museo es “un interior elevado a una potencia considerable”. Y como el colectivo no presta atención a aquello que percibe, son los *hábitos* perceptivos quienes lo llevan a cabo. Las cosas así percibidas, sobre todo si están en movimiento como en el caso de una película, o si el espectador es móvil como en el caso de la arquitectura, son necesariamente, más bien, vagas y confusas, escapan a un estricto conocimiento como aquel del historiador del arte. Ellas son absorbidas como las sensaciones corporales naturales, y forman parte del ciclo de la repetición, eso que Benjamin llama fantasmagoría originaria. Es el material privilegiado de la acción política para la acción cinematográfica. Se puede también formular la hipótesis de que esos dos modos de percepción configuran diferentemente la libido. Ya sea que la singularidad se pierda por focalización en la mirada del otro haciéndole levantar los ojos, es la experiencia amorosa del aura (Cf. Déotte, 2012), ya sea que lo colectivo absorba eróticamente el objeto de empatía atribuyéndole una textura suave a la cual él no se puede entregar por sí solo (ensoñaciones bajo el poder de la droga, deseo por la bailarina).

Ahora, si no hay diferencia de naturaleza entre el sueño y la vigilia, si los mismos mecanismos psíquicos están actuando en los estados interiores de lo colectivo como en la acción política exterior, entonces éste último ( el sueño) no consiste en una toma de consciencia (la cual no tiene ningún sentido para este curioso psicoanálisis que mueve a Benjamin), sino en una topología donde el envoltorio no es sino la forma exterior de aquello que envuelve, la forma envolviendo el contenido como en el ejemplo del “contenido del calcetín”. Ya no se trata más del reino de la repetición, del deseo o del aburrimiento, sino aquel del acontecimiento provocado por un recuerdo, porque W. Benjamin, siguiendo a Proust, opone radicalmente lo percibido (de lo cual tenemos

consciencia) y la huella mnémica inconsciente, el verdadero archivo, la energía de la producción artística<sup>4</sup>.

G. Teyssot ha aprehendido bien las características espaciales, corporales y finalmente las imágenes de la nueva experiencia urbana que es una experiencia colectiva. Desarrollando las implicaciones de esta teoría, Benjamin podrá establecer el *espacio de la imagen* como el lugar por excelencia del habitar metropolitano. A través de la extensión del mundo de la técnica, W. Benjamin predice que “luego de que el cuerpo y el espacio de la imagen se interpenetraran en ella muy profundamente”, toda esta tensión “se transformará en inervación del cuerpo colectivo” (Benjamin por Teyssot, 2011). “Lo que es una profunda anticipación de un mundo técnico (y mediático) en el cual el espacio es inervado por las imágenes y los sonidos, atravesando los cuerpos” (Teyssot, 2011).

En sus trabajos sobre Baudelaire, Benjamin reconoce la importancia de Bergson a propósito de su análisis de la experiencia. Pero le reprocha no haber sabido historizar sus concepciones, no haber podido identificar la impronta de la época, la experiencia siendo siempre experiencia de una época y, si seguimos a W. Benjamin, experiencia de los efectos de un aparato dominante que habrá hecho época. Ahora, mirando por arriba de la espalda de Benjamin, ¿qué vemos que condiciona las páginas más profundas sobre la experiencia del espacio indisociable del espacio de la imagen? Un aparato que configura tan profundamente la experiencia y el conocimiento que tiene el estatus de inconsciente incluso para Benjamin: el cine. Puesto que aunque Benjamin ha consagrado magníficas páginas al cine, del cual es uno de los primeros teóricos, no resulta menos cierto que este aparato no podía ser para él esencialmente analizado, en tanto que es imposible tener una experiencia completa de aquello que hace posible, en la contemporaneidad, la experiencia colectiva. Será Kracauer, quien luego de las discusiones marselesas del verano de 1940, llevará a cabo los análisis fulgurantes de Benjamin. Un análisis estrictamente marxiano, en términos de causalidad entre la infraestructura y la superestructura (que no permitirá a la cultura desarrollarse según su lógica), o en términos de expresión, de tipo surrealista, donde la lógica propia a la economía y a la técnica será ignorada en nombre de una fantasmagoría colectiva que lo englobaría todo, no permite pensar la mediación por medio de los aparatos, lo que habrá sido la gran invención de W. Benjamin. Nosotros hemos estudiado con respecto a los aparatos los dos polos de análisis clásicos sobre Benjamin: un polo infraestructural muy desarrollado que trata de la fotografía (los escritos sobre Baudelaire) y del cine (*La obra de arte...*). Es el caso de la fotografía cuando es descrita al servicio del poder policial, de sus identificaciones antropométricas, del cine, con la hipótesis de un inconsciente de la percepción que revelaría la cámara, del dispositivo del test psicotécnico o político. Del lado del polo superestructura, ahora, el aparato urbano del Pasaje es la matriz de nuevos comportamientos, de una imaginería fantástica (Grandville), de un utopista del montaje de características amorosas (Fourier), etc. Pero como todas las instancias se desdoblaron en Benjamin, parece que la fotografía como técnica innovadora se conecta con la mitología (las fotografías de plantas de Karl Blossfeldt), dando un sentido único a la noción de *ultra modernidad* (la técnica más reciente hace remontar a la superficie lo arcaico) y, en tanto la fotografía inerva tan profundamente la sensibilidad colectiva en el

---

<sup>4</sup>Sobre la cuestión de la fotografía, cf. Benjamin, 1982: 134; 197-199.

siglo XIX, hace posible la emergencia de una concepción de la temporalidad que ha hecho época: el sentimiento de *déjàvu*. Por su parte, el aparato *Pasaje urbano* es el lugar, lo hemos visto, del surgimiento de nuevas actividades (la *flânerie*, la prostitución, etc.): es la ensoñación que está en juego, pero no solamente ella.

En este nivel de análisis, es entonces necesario considerar muy bien la noción de infraestructura técnica (el inconsciente tecnológico caro a Giedion), puesto que es evidente que las múltiples innovaciones técnicas y científicas del siglo XIX han sido posibles porque la sociedad las aceptaba, incluso las deseaba, y que aquello suponía una experiencia fundamental de la indeterminación de lo posible, del marco simbólico, de la relación con la ley.

Finalmente, si T. W. Adorno no podía comprender a W. Benjamin, es porque uno pensaba en términos de dialéctica, mientras el otro iba hacia una topología.

### Bibliografía

- Adorno, Theodor (1991): Carta del 18 de marzo de 1936, reproducida *in extenso* en Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- Barthélémy, Jean-Hugues (2005): *Penser la connaissance et la technique après Simondon*, Paris, L'Harmattan.
- Benjamin, Walter (1982): *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traducción de J. Lacoste, Paris, Payot, "Petite bibliothèque Payot".
- Benjamin, Walter (2000): *Expérience et pauvreté*, dans *Oeuvres*, traducción del alemán por M. Gandillac, R. Rochlitz y P. Rusch, Folio, vol. II, Paris, Gallimard.
- Benjamin, Walter: *Le surréalisme*
- Benjamin, Walter (1989): *Paris, capitale du XIX siècle: le livre de passages*, traducción francesa de J. Lacoste, Paris, Editorial du Cerf.
- Benjamin, Walter (2005): *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Bubb, Martine (2010): *La camera obscura*, colección Esthétiques, Paris, L'Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis (2008): *Le milieu des appareils*, en *Milieu des appareils* de J.-L. Déotte, Paris, L'Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis (2008): *Les trois modèles freudiens de l'appareil psychique*, en «Miroir, appareils et autres dispositifs» de S. Phay y A. Vakalis, Paris, L'Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis (2007): *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, coll. Esthétiques, L'Harmattan.
- Ehrenzweig, Anton (1974): *L'ordrecaché de l'art: essais sur la psychologie de l'imagination artistique*, prólogo de J.-F. Lyotard, traducción de C. Nancy y F. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard.
- Giedion, Sigfried (1928): *Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton*, Leipzig, Klinkhard und Biermann.
- Giedion, Sigfried (2000): *Construire en France, en fer, en béton*, prefacio de J.-L. Cohen, traducción de G. Ballangé, Paris, Éditions de la Villette.
- Naze, Alain (2011): *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P.P. Pasolini*, en «W. Benjamin et l'histoire des vaincus», Tomo 1, Paris, colección Esthétiques, L'Harmattan.
- Panofsky, Erwin (1975): *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975.
- Teysot, Georges (2011): *Traumhaus. La "maison de rêve" comme innervation du collectif*, en «Spielraum: W. Benjamin et l'architecture» de L. Andreotti, Editorial De la Villette, Paris.