

Universidad Nacional de San Martín – UNSAM

Escuela interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - IDAES

Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

Arquitecturas y sujetos en Peter Sloterdijk y Walter Benjamin.

Abrir la puerta de entrada al reverso del capitalismo industrial. Un camino hacia lo común.

Autor: Edwin Bolaños Flórez

Directora: Dra. Verónica Gago

Codirectora: Dra. Margarita Martínez

2021

RESUMEN

Esta tesis intenta realizar el esfuerzo por cuestionar y proponer. Considera la hipótesis de trabajo siguiente: que el capitalismo industrial del siglo XIX opera como un dispositivo de lo común que configura la vida de las personas, donde lo común se trata de la participación en una serie de lógicas o axiomas en una cara inmaterial del capitalismo industrial que configura un marco semejante para la vida de las gentes.

No obstante, lo particularmente interesante en este punto radica en observar cómo la fase del capital durante siglo XIX expuesta con mayor visibilidad en la industrialización y sus proezas, es decir, en las creaciones de las ingenierías bajo la revolución de los materiales del hierro para la construcción de medios de transporte entre otros, o las nuevas formas arquitectónicas que usan el cristal y la vidriera como principios de exposición para los transeúntes de los nuevos centros de exposiciones para el comercio, son una entre otras caras posibles en las que se puede analizar el funcionamiento del capitalismo industrial. Desde otra óptica, consideramos que el establecimiento de la industrialización no solamente fue posible por las vías de hecho que lograron combinar la técnica con el crecimiento del rédito económico, sino que se necesitaron otras condiciones para que los sujetos participaran activa y decididamente de dicha industrialización.

Entonces, es ahí cuando el vector constituido por la arquitectura y los sujetos cobra relevancia en tanto que a través de su análisis procuramos comprender de qué manera los sujetos se articulan con los objetos con mayor carga estética en la era industrial del capitalismo. Por eso, tomamos como referencia las posiciones ciertamente críticas que aportan Walter Benjamin y Peter Sloterdijk al respecto, sabiendo los desafíos que ello implicaba. El punto de partida fue relevar qué comprendía cada autor, de qué se trataba su posición, limitando dicha exposición a un recorrido por las obras principales para tal fin. Luego, mostramos cuáles fueron los alcances y los límites a la hora de intentar enlazar una concepción unificada sobre los sujetos y las arquitecturas a partir de dichos autores.

Fue entonces cuando solamente una concepción de lo que aquí hemos denominado “reverso del capitalismo industrial” permitió analizar los modos en que los sujetos específicamente se articulan a las arquitecturas y, con ello, penetrar en las nuevas experiencias sensoriales que el capitalismo industrial instituye en una serie de axiomas que se materializan en el consumo y confort que los sujetos interiorizan en los espacios de comercio dispuestos por la industrialización. Por último, hacia las conclusiones, pusimos de relieve que la constitución de dichas relaciones entre los sujetos y las arquitecturas lejos de tratarse de un determinismo donde los sujetos se ven con regularidad sometidos al condicionamiento hipersensorial promovido por los centros comerciales, también nos permite notar una vía emancipatoria en relación con los objetos del capital. Entonces, procuramos dejar una puerta abierta hacia un modo de ruptura del establecimiento propuesto por las condiciones inmateriales del capitalismo industrial.

Palabras claves: común, capitalismo industrial, reverso, arquitecturas y sujetos, Benjamin y Sloterdijk.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.

1. Por qué lo común a ojos de Benjamin y Sloterdijk	Pág. 6
2. Ver hacia atrás	Pág. 8
3. Sobre conceptos y métodos	Pág. 11
4. Considerar la pregunta y el objeto	Pág. 15

Parte I. Arquitecturas y Sujetos

Capítulo 1. Peter Sloterdijk: Venir a las formas onto-antropo- técnicas

1. Sujetos. Homo <i>immunologicus</i> : ontología del espacio interior humano.	Pág. 23
1.1 Espacialidad. Transhistoria de la forma esfera. Pinceladas	Pág. 35
2. Arquitecturas	Pág. 38
2.1 Sincronía	Pág. 39
3. Venir al fenómeno palacio de cristal	Pág. 43
3.1 Mimética. Reflejo del ánimo colectivo o sistema de descargas	Pág. 47
3.1.1 Mimo del dinero fácil	Pág. 49
3.1.2 Mimo de la seguridad sin lucha	Pág. 50
3.1.3 Mimo del asegurado sin riesgo	Pág. 51
3.1.4 Mimo del formado sin esfuerzo	Pág. 51
3.1.5 Mimo del famoso sin obra	Pág. 52

Capítulo 2. Walter Benjamin: corporizar el capitalismo industrial del objeto

1. Sujetos. Fisionomía de los <i>flâneurs</i> .	Pág. 55
1.1 De Baudelaire	Pág. 57
1.2 De Proust	Pág. 59
1.3 De Benjamin	Pág. 61
2. Cristalización del capitalismo	Pág. 63
2.1. Multitudes- <i>flâneurs</i>	Pág. 65
2.2 Capacidad mimética o ensueños oníricos	Pág. 67
2.3 Ver el capital con otros ojos. Transición metodológica.	Pág. 73
2.4 Fantasmagorías y fetichismo de la mercancía	Pág. 75
2.5 Imágenes dialécticas	Pág. 78
3. Arquitecturas del siglo XIX.	Pág. 80

Parte II.

De camino a lo común: mostrar el reverso del capitalismo industrial

Capítulo 3. Trenzar: límites y alcances entre Sloterdijk y Benjamin. Pág. 86

1. Sloterdijk y la crítica a la Escuela de Frankfurt. ¿Benjamin un marxista? ¿Sloterdijk un benjaminiano? **Pág. 87**
2. Arte: entre historia y técnica. Trasfondo comunitario de un disenso **Pág. 93**
 - 2.1 Benjamin: de arte a técnica **Pág. 96**
 - 2.2 Sloterdijk: de técnica a antropotécnica **Pág. 100**
3. La traducción de la Arquitectura de Hierro y Cristal al análisis crítico. Volver a Benjamin seguir a Sloterdijk **Pág. 104**
 - 3.1 Benjamin y los pasajes **Pág. 105**
 - 3.2 Sloterdijk y los invernaderos **Pág. 111**

Capítulo 4. El reverso del capitalismo industrial. Pág. 116

1. Ontología del movimiento del capital **Pág. 118**
 - 1.1 Movimiento **Pág. 119**
 - 1.2 Ontología **Pág. 122**
 - 1.3 Capital **Pág. 124**
2. Sujetos: efectos de verdad **Pág. 126**
 - 2.1 Nuevas condiciones de locomoción y representación **Pág. 128**
 - 2.2 Sujetos del deseo **Pág. 130**
 - 2.3 Subjetivar la experiencia **Pág. 132**
3. Arquitecturas en el reverso: más allá de la axiomática más acá de la emancipación: arte, grietas y colectivo. **Pág. 134**
 - 3.1 Como arte **Pág. 134**
 - 3.2 Como grietas **Pág. 136**
 - 3.3 Como colectivo **Pág. 138**

Conclusiones (provisionales). Pág. 146

Llegada: apuntes para considerar lo común

Bibliografía Pág. 160

AGRADECIMIENTOS

A mis directoras, las profesoras Verónica Gago y Margarita Martínez, quienes, a través de sus clases inolvidables en los seminarios sobre la Escuela de Frankfurt y Michel Foucault respectivamente, inspiraron las ideas que en este trabajo se desarrollan.

A mis amigas, Johana Alegre y Sharlyn Recalde por ser familia.

A mi madre, Olga Lucia Flórez quien me sigue enseñando el valor de la resistencia.

A mi esposa, Monica Quintero por enseñarme los modos de la entrega sincera e incondicional.

Y, especialmente, a María Nelida Guerfia, mi abuela recientemente difunta, por enseñarme la capacidad de permanecer.

Mi vida ha estado formativamente atravesada por mujeres, a ellas gracias por enseñar(me)...

INTRODUCCIÓN

1. Por qué lo común a ojos de Benjamin y Sloterdijk

Lo común es un tema de alta relevancia hoy, especialmente, para el amplio espectro de las ciencias sociales, la filosofía y las teorías política y crítica. La problematización de lo común está en boga a partir de la recuperación y actualización fundamentalmente de la obra de Marx, sobre todo de *El Capital. Crítica de la economía política* (2018), donde la noción de *comunidad* ha servido como eje central de la discusión pública. Ello ha derivado, por citar solamente una vía del debate sobre esta concepción, planteamientos sobre lo común desde distintos matices, por ejemplo, en autores como Slavoj Žižek (2003) mediante una renovación del comunismo y las políticas de izquierda, o, Ernesto Laclau (2006) a través de la cadena de equivalencias y significantes sociales, o, Chantal Mouffe (1999) sobre la defensa del antagonismo y una democracia radical. Pues bien, aunque en este trabajo haremos referencia a la cuestión de lo común, debemos aclarar que este asunto apenas será tratado como una aproximación en la segunda sección de este trabajo. Más aún, esta tesis no se centrará en sentido estricto en estudiar o debatir sobre qué es lo común, pues antes que eso, esta indagación funciona como antesala para reponer insumos para llegar a considerar otro camino posible para interpretar tal cuestión.

Si tuviésemos que seguir el legado de Marx sería sobre el proyecto de Walter Benjamin, quien consideró en dotar al *materialismo histórico* de la dimensión estética que carecía, en tanto que, el *fetichismo* de la mercancía a los ojos del propio Benjamin era insuficiente para explicar cómo operaba la estética en el capital cuando se corporizaba entre los sujetos (cfr. Buck-Morss, 2005: 79). Así, en consecuencia, reconocemos cierto grado de la herencia marxista en Benjamin que, como veremos más adelante especialmente en la sección “2.3 ver el capital con otros ojos. Transición metodológica”, definiremos en cuanto a su alcance como la necesidad de profundizar no solamente la relación entre sujetos y mercancías, sino los movimientos de retorno del objeto hacia el sujeto como posibilidad emancipatoria.

En este sentido, *lo común* se verá en nuestro trabajo no como punto de partida sino como punto de llegada en tanto que no seguimos el legado marxista en cualquiera de sus formas o debates actuales, sino que nos lanzamos a anclar tal problemática a un asunto estético patente en la relación de dos autores hasta ahora no cruzados en el sentido aquí propuesto.

Por eso, consideraremos que la obra de Benjamin, si bien está imbuida de una especie de marxismo, no está influenciada por un marxismo ortodoxo o radical, sino que retoma fundamentalmente la concepción de la *mercancía* para apropiarla y refuncionalizarla desde un horizonte estético. De esta manera, despejada la figura del Benjamin marxista hacia un Benjamin de otro temperamento, mostraremos cómo Peter Sloterdijk, un filósofo de la cultura crítico del marxismo, en realidad aparece cercano a la obra y presupuestos de Benjamin. Es decir, habiendo colocado los presupuestos marxistas en la interpretación de Benjamin en su lugar, podremos mostrar cómo se vincula un autor crítico del marxismo a un autor devenido del marxismo.

Este cruzamiento resultará altamente importante en este trabajo dado que a partir de allí se mostrarán las consecuencias que se desprenden de vincular a Sloterdijk con Benjamin. Básicamente, trataremos de señalar cómo en ambos autores asistimos a una concepción de la configuración sobre los sujetos desde el diseño y la participación de espacios colectivamente habitados. Esta idea de indagación se moverá en las coordenadas del análisis del par analítico de las arquitecturas y los sujetos en cada uno de los autores.

La elección de la relación entre sujetos y arquitecturas hace parte de la innovación que esta indagación aporta, en tanto que vuelve a poner en la palestra un tema fundamental durante la primera generación del *Instituto de investigación social* de Frankfurt, vinculado al anudamiento entre estética y economía como vectores de análisis de la representación de las sociedades burguesas. Y justamente, sobre este punto, florece la contribución fundamental del presente trabajo, a saber: de la constitución del par analítico sujetos y arquitecturas no como operador organizativo

del espacio público o la ciudad, sino como *axiomática* de la movilidad del capitalismo industrial que apuntará a configurar el lazo social que aquí denominamos lo común.

Por eso, propondremos siguiendo a Benjamin y Sloterdijk, pero al mismo tiempo intentado mover los límites que con ellos encontremos, una concepción del capitalismo industrial desterritorializada. A partir de la perspectiva crítica del capitalismo que aquí denominaremos como *axiomática* en el sentido de Gilles Deleuze, mostraremos cómo desde la era del capital industrial hay un movimiento esencial en el capital que configura la capacidad de articulación de los sujetos a los objetos mercantiles. Se trata de lo *axiomática*. O lo que Deleuze comprendiera como definición nominal del capitalismo:

Diría entonces que la definición nominal del capital es exactamente es que la riqueza ya no está cualificada como tal. Por ende, la riqueza devenida subjetiva, y desde entonces riqueza a secas, pone al capital, pone la subjetividad como sujeto de la riqueza cualquiera (Deleuze, 2017: 250).

2. Ver hacia atrás

Mucho se ha dicho sobre lo común como problema actual dentro del radio de las ciencias sociales incluidas la teoría política y crítica contemporánea, no obstante; el campo que vincula a lo común con las arquitecturas y los sujetos es un territorio todavía por explorar. Ciertamente, esta vinculación ha sido abordada por lo que podríamos denominar los estudios urbanos de autores tales como Georg Simmel en *El individuo y la libertad*, especialmente, en “Las grandes urbes y la vida del espíritu” o Richard Sennett en *Vida urbana e identidad personal*, entre otros, donde el eje de indagación radica fundamentalmente en cómo se constituye la ciudad moderna de acuerdo a la modelación de los individuos de los sujetos o de la planificación urbana. Ahora bien, posibilitar otro camino de indagación hacia la conceptualización de la relación entre las arquitecturas y los sujetos con lo común más allá de la mirada de los estudios urbanos, es un camino todavía hoy pendiente por recorrer.

A propósito de lo común, un panorama actual al estado de la cuestión lo presenta el investigador argentino Emmanuel Biset especialista en este campo quien dice que:

Desde una cierta tradición la recuperación del problema de lo común ha sido pensado bajo por lo menos tres modulaciones: las comunidades impolíticas (de J.L. Nancy a R. Esposito), la rehabilitación del problema del comunismo (de A. Badiou a S. Žižek) y la recuperación de una noción de lo común (de T. Negri a C. Dardot y P. Laval) (Biset, 2016:87).

Para Biset, la cuestión de lo común orbita actualmente un diálogo fructífero con el campo de la política dado que, según la cita anterior, los estudios al respecto se centran capitalmente en una actualización del marxismo. Si bien nuestra labor no se centra de manera principal en disputar una concepción de lo común; inclusive: como se verá en nuestro trabajo lo común aparece como resultado de la argumentación principal referida a la articulación de las arquitecturas y los sujetos con el capitalismo industrial, sí es clave señalar esta cuestión porque justamente hacia allá desembocarán los resultados que mostraremos.

Por otro lado, si bien Benjamin y Sloterdijk no nombraron el problema de habitar espacios colectivos con el título de *lo común*, ambos autores se refirieron al estatus de esta cuestión en otros términos mediante un eje estético materializado en la arquitectura como núcleo articulador y emancipatorio del sujeto¹. En este sentido, nuestro trabajo se circunscribe a recuperar la dimensión estética que compartieron en diferentes grados ambos autores para tratar el objeto de estudio que también compartieron más allá de sus diferencias metodológicas como mostraremos en el capítulo tres en el apartado 3.1 “Sloterdijk y la crítica a la Escuela de Frankfurt. ¿Benjamin un marxista? ¿Sloterdijk un benjaminiano?”.

En este orden de ideas, solamente dos veces anteriores a este trabajo se intentó relacionar el pensamiento de Benjamin y Sloterdijk, el resultado fue el tratamiento a temas diferentes al nuestro. Primero, el profesor Brian Elliot (2015) de la Universidad

¹ Sobre esta idea avanza la noción de *Imágenes dialécticas* en Susan Buck-Morss, y bajo de cierto grado de “resistencia” las *antropotécnicas* de Peter Sloterdijk. Al respecto cfr. (Buck.Morss, 2005: 31-33) y (Sloterdijk, 2012: 506-509)

de Portland en Estados Unidos, realizó un análisis comparativo entre los autores titulado “Revolution, History and Time in Benjamin and Sloterdijk”. Allí mostró cómo la configuración de la política moderna tiene que ver con un modo de producción técnico del tiempo y tal premisa es demostrada a la luz de ambos autores. Por otro lado, segundo, el profesor chileno Adolfo Vásquez Rocca (2008) ha publicado un brevísimo artículo titulado “Peter Sloterdijk y Walter Benjamin; *air conditioning* en el mundo interior del capital” donde comenta la figura del *palacio de cristal* que Sloterdijk trabaja en el segundo tomo de su obra principal *Esferas* y realiza una suerte de paráfrasis de la categoría “Densidad” en el mismo sentido que el autor alemán usa para mencionar la lógica en que operará el fenómeno palacio de cristal en los Shopping-mall contemporáneos como espacios de gobierno del siglo XX.

Aquí valga la pena precisar que, de estos dos trabajos, el primero, un capítulo de libro y el segundo un breve artículo, no solamente esquivan el tema que aquí nos interesa, sino que no toman partido por el tema latente y semejante entre Benjamin y Sloterdijk que acá instalamos como problema central sobre las consecuencias del *reverso* del capitalismo industrial devenido desde la interrelación de las arquitecturas con los sujetos. Cuando estos autores, Elliot y Vásquez Rocca, no problematizan o someten a un análisis crítico la concepción de *arquitectura* para los autores, en realidad escapan no solamente a lo que en Benjamin y Sloterdijk representa el núcleo fundamental de sus ideas, sino que se alejan del corazón del análisis que aquí proponemos.

Quien sí parece haber problematizado los alcances de la relación entre arquitectura y sujeto en Benjamin es su famosa comentarista Susan Buck-Morss quien en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (2001) junto a *Walter Benjamin, un escritor revolucionario* (2005) aborda un análisis fenomenológico sobre la profunda valencia entre la mirada (en nuestro caso el sujeto) como constitución del signo fundamental que insta toda una gramática emergente entre los sujetos y los productos o mercancías ofertadas al interior de los pasajes de París del siglo XIX. Asimismo, Buck-Morss reconstruye una lectura *emancipatoria* en Benjamin a partir de la concepción que el propio Benjamin tendrá sobre el *proletariado* y el significado de la figura del *intelectual* como militante de partido político con el cual simpatizará

el propio Benjamin. Valga aclarar que este trabajo en buena medida se centra en los análisis y comentarios de Buck-Morss quien, particularmente, en su maravillosa obra *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* propone un acercamiento semejante al que esta tesis desarrolla, a saber: que el abordaje de la frontera entre el interior y el afuera del flanêur para Benjamin, como sus alcances, posibilidades y límites, se encuentra de manera fundamental en directa relación con cierta noción de la espacialidad que en el autor se materializa en el proyecto de los pasajes y bajo todo el andamiaje que este proyecto arquitectónico significó en términos estéticos, económicos y comerciales. Esto no quiere decir, que el fenómeno del consumismo bajo los pasajes o que el tópico de los objetos y mercancías fetichizadas haya sido un tema de estudio propio de Buck-Morss, aunque para el caso de esta tesis, sí resulta altamente estimulante que dichos fenómenos, entre otros, se hayan abordado desde una perspectiva que, lejos de clausurar bajo cualquiera forma de determinismo, la relación entre los sujetos y las mercancías, procurara aperturar una especie de pedagogía de la revolución en la cual los sujetos tendrían un espacio abierto o cierto prisma emancipatorio por el cual salir a la ensoñación de las masas propuestas por el capital y su maquinaria estética

3. Sobre conceptos y métodos

Walter Benjamin y Peter Sloterdijk son dos filósofos consagrados por la tradición del pensamiento Occidental que posaron sus ojos sobre un objeto de estudio semejante, a saber; la relación arquitectura y sujeto². Este hecho habla de la relevancia de esta relación como objeto de estudio para los autores, que Sloterdijk y Benjamin dedicaron el proyecto de su obra principal a develar qué sucedía entre la arquitectura y el sujeto como enclave de la organización social entre el siglo XIX. En el caso de Benjamin bajo el proyecto que quedaría inconcluso por su repentina muerte titulado *El libro de*

² Con ello queremos reafirmar que este dualismo teórico se encuentra vigente en el desarrollo de sus obras como *Los Pasajes* en Benjamin o *Esferas* en Sloterdijk. Sin embargo, como hemos dicho, estos conceptos hacen parte de un entramado mucho más amplio que en Benjamin sirve para analizar cómo funciona el capitalismo industrial y en Sloterdijk para proveer una genealogía de las formas en Occidente.

los Pasajes, y en el caso de Sloterdijk bajo la trilogía *Esferas* y su ensayo *Has de cambiar tu vida*.

No obstante, la dimensión teórica y metodológica en la cual se ampara cada autor para articular y descomponer la relación entre arquitectura y sujeto es radicalmente distinta. Mientras que Benjamin se proponía a partir del marxismo del primer período de la Escuela de Frankfurt³ proponer una estética al *materialismo*, Sloterdijk, en principio, se instala como un detractor de la corriente del marxismo que comulga con la Escuela⁴ posicionándose como un crítico de la cultura y del mundo moderno mediante la construcción de su propio aparato teórico que el mismo ha denominado *macroesferológico*⁵.

Parecería que Benjamin y Sloterdijk se encuentran ubicados en polos distintos, aunque mirando hacia la misma dirección. Por ejemplo, para analizar la propuesta de Benjamin, es fundamental revisar por lo menos algunas categorías que permitan sobrevolar la construcción fragmentaria de su obra principal en cuanto al dualismo arquitectura y sujeto. Siguiendo a Buck-Morss, las *imágenes dialécticas* mostrarían el paso ininterrumpido de Benjamin por instalar un horizonte político, y fundamentalmente, estético más allá del legado marxiano que consistía justamente en redimir algunas conexiones del presente al pasado expuestas en imágenes, que en el presente aparecían rescatadas y reunidas en un conjunto de percepciones formalmente reconocidas. La *dialéctica* leída por Benjamin en clave de imagen suponía que, al materialismo histórico venido de la dialéctica del marxismo, le faltaba todavía decir qué permitía que la historia se materializara dialécticamente. Y es allí, donde Benjamin se centra en saber cómo se forma el establecimiento de ideas del pasado en imágenes materializadas del presente. En los lugares importantes en que las *imágenes dialécticas* se pudieron materializar fueron en *los pasajes* de París en el siglo XIX, de ahí que parte del interés de Benjamin por estudiar la revolución de la arquitectura monumental con nuevos materiales como el hierro y el cristal se pudiera relacionar,

³ Este período obedece a la dirección del Escuela por parte de Horkheimer y Adorno.

⁴ Sobre esta idea avanza su famosa obra *Crítica de la razón cínica*.

⁵ Cfr. *Esferas*, T. II *Globos*.

según Buck-Morss, con otras nociones claves en la relación arquitectura y sujeto como las *condiciones de producción* de la arquitectura y la mercancía, y la experiencia del sujeto parisino al interior de los pasajes en la figura del *flanêur*⁶ (cfr. Buck-Morss, 2001)

Por otro lado, para precisar la relación arquitectura y sujeto en Sloterdijk, es necesario avanzar en las siguientes categorías. Fundamentalmente, en la “macroesferología”, que es la ontología por la cual el autor denomina a cierta conexión inmunológica de arraigo y cobijo que atraviesa históricamente la organización social en la que el hombre dota de sentido los espacios que habita. Esta idea, es abordada por el filósofo en aquello que denomina *lógica de invernaderos*, que es la concepción que trata de la interpretación de una historia de la arquitectura monumental en Occidente atada a una experiencia de participación común de los sujetos. De hecho, tal experiencia para Sloterdijk tiene su punto neurálgico en la arquitectura del primer invernadero: el palacio de cristal de Londres (cfr. Sloterdijk, 2004). Asimismo, el tema de la experiencia del sujeto será abordado a partir de las nociones de *mimo* y *antropotécnica* que, se podrán leer en el autor, como la dinámica por la cual los sujetos se docilizan y autodeterminan en medios de confort y práctica cotidiana (Sloterdijk, 2012).

En consecuencia, entre Sloterdijk y Benjamin tenemos una batería conceptual que nos permitirá determinar, en primera medida, qué comprenden los autores por separado sobre las arquitecturas y los sujetos y cómo se vinculan entre sí dentro de sus distintas concepciones para, en segunda medida, señalar qué tipo de anudamientos entre ambos son posibles y de qué manera asistiríamos a una concepción unificadores entre estas propuestas.

Sin embargo, en el “capítulo 4. El reverso del capitalismo industrial” avanzaremos hacia profundizar esta posible interrelación entre Benjamin y Sloterdijk. Básicamente, sostendremos que durante el siglo XIX el capitalismo industrial, antes de fabricar toda clase de objetos pasados por el tamiz de la industrialización como mercancías, medios

⁶ El *flanêur* de Benjamin al que nos referimos es el que recurrentemente asiste a los pasajes, no es el *flanêur* de Baudelaire del cual hablaremos en la sección “2.1.1 De Baudelaire” de la tesis.

de transporte y hasta las propias arquitecturas, producirá fundamentalmente las condiciones necesarias entre los sujetos para el consumo de tales objetos. Es decir, consideramos que, antes del objeto industrializado, aparecen en el capital las lógicas que direccionan los modos en que los sujetos se vinculen entre sí a los objetos de la industria. Para referirnos a estas lógicas que denominaremos *axiomáticas* y para mostrar de qué manera el capitalismo industrial antecede sus condiciones físicas y objetuales promoviendo una *desterritorialización*, nos valdremos de las concepciones de Deleuze y Guattari sobre lo que puede considerarse como un *axioma* dentro del capital. Básicamente, nos referimos a la producción interior del capital que se substraee constantemente de la producción total hacia otros registros y otros códigos que convalida la producción del capital. Es decir, los *axiomas* serán los flujos inmateriales del capital que escapan a toda materialidad por los cuales el capital mismo se puede territorializar y efectuar en diferentes modos diferentes como los objetos fabricados de toda clase de tamaños o formas de industrialización (cfr. Deleuze, 1997). De ahí, que podamos considerar que el capitalismo no solamente se mueve territorializándose o exportando los objetos fabricados o los modelos de las cadenas de producción promovidas por la innovación de la industrialización, sino que el capitalismo también se *desterritorializa* a través de los *axiomas* o, visto en su conjunto, de la *axiomática* bajo una serie de lógicas interpuestas para operar el funcionamiento exitoso de la acumulación y movimiento del capital entre los sujetos (Deleuze, 2005).

Asimismo, el enfoque metodológico de esta investigación tiene que ver con lo que Jacques Rancière ha denominado la estética como política, esto es según el autor francés “la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de existencia” (Rancière, 2016: 27). Esta idea por supuesto se encuentra alineada con la potencia que Benjamin veía al analizar aquello que sucedía al interior de los pasajes de París del siglo XIX y, en alguna medida, con el modo en el cual Sloterdijk titula su interesante ensayo *Has de cambiar de tu vida*. Todo ello para decir que para lograr comprender e interpretar la relación patente entre arquitecturas y sujetos para los autores, debemos usar un método comparativo que permita interrelacionar ciertos puntos clave de sus teorías que apuntan hacia la concepción de la estética como eje interdisciplinar.

Por tal motivo, haremos una adaptación y apropiación del *método comparativo constante* (Glaser y Strauss, 1967) para identificar los núcleos temáticos y su consecuente articulación entre los autores, localizando así diferencias y puntos inconexos, como también ejes semejantes y dimensiones de análisis comunes. Bajo esta misma línea, inspirados en los aportes de los investigadores argentinos Alberto Marradi, Nélica Archeti y Juan Ignacio Piavoni realizaremos un trabajo de corte comparativo donde se identifiquen y agrupen núcleos temáticos en común hasta ir descubriendo puntos de encuentro entre los autores.

Paso seguido, una vez alcanzada la comparativa propuesta de la relación entre arquitecturas y sujetos a través de Benjamin y Sloterdijk, nos proponemos a través del método *hermenéutico* de Hans-Georg Gadamer (1999), dar cuenta de las consecuencia del cruce de Benjamin y Sloterdijk, bajo la idea de que en el capitalismo industrial sucede además de su veta material representada en su valor material, un campo inmaterial que estaría detrás como inmaterial, una configuración que aunque intangible operaría en las prácticas concretas de los modos de ser de los sujetos cuando se articula a la producción de objetos industriales. Y es allí donde el gran aporte de Gadamer sobre la fundamentación ontológica de la comprensión interpretativa nos resulta clave en tanto evidencia de la unidad entre ser y representarse. Retomando a Gadamer en *Verdad y Método*, el hermeneuta colombiano Carlos. B Gutiérrez afirma que:

Comprender e interpretar constituyen ahora una peculiar unidad en diferencia que no es otra que la unidad especular misma de ser y representarse, cuyo despliegue se da en el vasto espectro de la experiencia hermenéutica. La comprensión es un acaecer de sentido que se da en la discursividad de la finitud histórica del ser humano y sólo se concentra en la interpretación [...] La interpretación es pues “inasible en su propio ser y, sin embargo, devuelve la imagen, es decir, el sentido que le ofrece” (Gutiérrez, 2010).

4. Considerar la pregunta y el objeto

⁷ Cita que usa el autor sobre Gadamer. Véase, Gadamer H-J. *Verdad y Método* T.I. Trotta. Madrid 1977, P. 566.

Podemos afirmar que aún no se ha construido un diálogo entre Benjamin y Sloterdijk que conecten sus ideas claves y, por tanto, todavía desconocemos la riqueza de los resultados y consecuencias de este presunto encuentro. A subsanar parte de este vacío se dedica la presente tesis.

Para los autores la relación entre arquitecturas y sujetos se enmarca en un proyecto de investigación mucho más amplio en cada una de sus obras; por ejemplo, para Benjamin con relación al capitalismo industrial del siglo XIX, mientras que, para Sloterdijk, en relación con la ontología de los espacios y sus representaciones simbólicas en la historia de Occidente. En ambos autores los vínculos entre arquitecturas y sujetos atraviesan hacia otros estadios teóricos haciendo referencia a otros campos temáticos. Por eso, nuestro trabajo mostrará una interpretación sobre las arquitecturas y los sujetos sin olvidar el marco fundamental en el cual dichas concepciones aparecen insertas.

Seguramente el resultado de ambas lecturas bajo el mismo el par analítico, arquitecturas y sujetos, desbordarán una serie de resultados aunados a los modos de pensar críticamente el espacio habitado colectivamente, es nuestro caso específico, las arquitecturas del siglo XIX producidas por el desarrollo industrial y las lógicas que configuran la participación de los sujetos en tales espacios. Esto no quiere decir que los análisis de las presuntas vinculaciones entre arquitecturas y sujetos en ambos autos vayan a arrojar los mismos resultados. Es decir, que nuestro par analítico como acabamos de decir signifique lo mismo para cada autor. Al contrario, aunque arquitecturas y sujetos en Benjamin y Sloterdijk se pueda comprender ciertamente en diferentes maneras, mostraremos en qué sentido ambas propuestas se refieren a una vinculación posible.

Según veremos en nuestro desarrollo de la primera sección “Parte I. Arquitecturas y Sujetos” en los capítulos uno y dos: “Peter Sloterdijk: Venir a las formas onto-antropo-técnicas” y “Walter Benjamin: corporizar el capitalismo industrial del objeto”, en cada uno de los autores se disputa cierta concepción configuradora de los sujetos durante el siglo XIX a partir del análisis crítico a la materialización de los espacios que habitan. En esos capítulos nos dedicaremos a dar cuenta de los siguientes

objetivos. Por un lado, establecer e interpretar la relación arquitectura y sujeto para Peter Sloterdijk haciendo hincapié en el análisis filosófico del Palacio de Cristal del siglo XIX. Y, por otro lado, de indagar y comprender la relación arquitectura y sujeto para Benjamin por medio de los elementos determinantes del capitalismo industrial en la experiencia del flâneur al interior de los pasajes parisinos del siglo XIX.

En consecuencia, desplegar esta primera sección en su radicalidad, abordar la concepción de las arquitecturas y los sujetos para ambos autores llevará a plantear, en efecto, la segunda sección de este trabajo “Parte II. Mostrando el reverso del capital industrial para llegar a lo común” que está dedicada a identificar los alcances y límites de los resultados independientes que vinculan a los sujetos y las arquitecturas entre Benjamin y Sloterdijk. En este segundo momento, nos encargamos de hacer un ejercicio, en primera instancia, en el capítulo tres “Trenzar: límites y alcances entre Sloterdijk y Benjamin” de carácter comparativo para indicar qué elementos gozan de un estatuto semejante en los autores para vincularse entre sí. Tomamos el análisis hecho a las concepciones del sujeto y la arquitectura en Sloterdijk y Benjamin para establecer un espacio de encuentro en el que ambas concepciones coexistir manteniendo los límites de cada categoría propuesta en cada autor. Efectivamente, en este punto ensayamos de qué manera y hasta qué grado las categorías de sujeto y arquitectura previamente tratadas por separado en los capítulos anteriores pueden converger al tiempo que pueden disonar. De hecho, observaremos allí qué otros elementos de las obras de los autores son necesarios para ampliar las concepciones de las categorías y que pueden llegar a operar como lazo extensivo para dialogar entre ellas. En ese sentido, encontraremos una propuesta interpretativa sobre hasta dónde podemos encontrar ciertos ecos de Benjamin en Sloterdijk.

Sin embargo, al florecer la lectura comparativa entre ambos autores notaremos que se sigue abriendo el campo interpretativo más allá de la analítica conceptual de los autores mismos. A través de los alcances y límites entre las arquitecturas y los sujetos vinculadas a Benjamin y Sloterdijk presentados en el capítulo tres, ampliaremos el horizonte de comprensión hacia cómo se configuran los espacios colectivos durante el capitalismo industrial sobre los sujetos. Mejor dicho: hacia cómo una concepción

ampliada de las arquitecturas comprendidas como *mercancía* u objeto fabricado por la industrialización del capitalismo, permite observar un estadio previo *desterritorializado* del capital donde los códigos de vinculación entre sujetos y objetos aún no se materializan. De ahí nace, entonces, el capítulo cuatro que finaliza con la segunda sección de este trabajo llamado “El reverso del capitalismo industrial”, dedicado a profundizar y hacer correr los límites de la comparativa entre Sloterdijk y Benjamin.

De la mano con los autores, pero al tiempo más allá de ellos, nos lanzamos a considerar un análisis de por qué es efectiva y necesaria la organización del espacio en el capitalismo industrial representada en los productos de la industrialización como mercancía o arquitecturas como los pasajes y el palacio de cristal; donde resulta ser altamente exitoso el proceso de participación al interior de estos espacios colectivos logrados por la industria o donde los sujetos por lo menos participan del consumo como un hecho *de facto* o, por lo menos, de la ilusión de hacerlo. En este apartado, centramos nuestro esfuerzo en esbozar la hipótesis de que el capitalismo industrial no solamente avanzó en la industrialización de las mercancías, esto es, en la materialización de sus capacidades en objetos de toda clase, forma y tamaño, o sea, hasta en las proezas arquitectónicas de la época; sino que a la par de este funcionamiento materialista de la industrialización durante el siglo XIX hubo una contracara inmaterial del capital que intervino los modos en que los sujetos se articularon a la objetos de todo tipo fabricados por la industria. La industrialización no solamente significó los resultados de toda especie y clase de objetos mercantiles, sino previamente, las lógicas que garantizaron el anudamiento entre sujetos y objetos por el capital. Dicho de otra manera, mostraremos que el capitalismo industrial además de producir mercancías también fabricó los condicionamientos para que las mercancías fueran consumidas.

En consecuencia, para señalar de manera más clara el movimiento anterior a la fase material de la mercancía, llamaremos *reverso* a la contracara del capitalismo industrial que dibuja el costado del funcionamiento y movimiento de la desmaterialización de esta etapa del capital. Con ello, mostraremos cómo subterráneamente, más allá de las

representaciones físicas o territoriales y significados de los objetos de la industria, el capitalismo avanzó subrepticamente instalando lógicas configuradoras previas al consumo que garantizan los modos por los cuales los sujetos se vinculan a los resultados de las industrias tales como objetos, mercancías o arquitecturas.

En este orden de ideas, el espíritu de este capítulo cuarto no es de índole definitivo, más bien esta sección contiene el ánimo de reponer no solamente una posible lectura interpretativa al funcionamiento del capitalismo industrial del siglo XIX desde Benjamin y Sloterdijk, sino fundamentalmente de proveer algunos insumos para disputar un espacio de comprensión al capitalismo como núcleo común organizativo de las vidas. En este sentido, y para terminar este trabajo, es que se constituye el carácter *provisional* de las conclusiones que se titulan “Llegada: apuntes para considerar lo común”. En esta última sección, retomaremos el último apartado del capítulo cuarto que muestra cómo el capitalismo industrial dentro de su reverso no termina de capturar todos los modos de ser entre los sujetos y qué puerta de entrada queda abierta hacia concebir un grado *emancipatorio* en los sujetos siguiendo a Sloterdijk y Benjamin. De ahí en adelante, se ofrecen cinco argumentaciones que recogen en buena medida lo desarrollado durante el trabajo para finalizar con los términos en los cuáles lo común puede considerarse desde esta perspectiva tratada.

Al finalizar de este proyecto que, insistimos, tiene como objetivo fundamental reponer un camino de indagación hacia otras coordenadas en las cuales se pueda situar lo común no como un punto de partida sino como un paraje de llegada, desde la ampliación de las consecuencias de la relación entre arquitecturas y sujetos como la configuración o la axiomática del reverso del capitalismo industrial del siglo XIX; podremos llegar a responder de manera concreta el cuestionamiento que ha dado origen a toda este trabajo que consiste en saber ¿de qué manera la relación entre las arquitecturas y los sujetos en Peter Sloterdijk y Walter Benjamin y permite comprender un posible reverso o desterritorialización del capitalismo industrial como puerta de entrada a lo común?

Parte I.

Arquitecturas y Sujetos

Capítulo 1.

Peter Sloterdijk: Venir a las formas onto-antropo-técnicas

Este apartado interpreta que buena medida del trabajo filosófico del pensador alemán Peter Sloterdijk presenta la hipótesis de redescubrir y, por tanto, resignificar una gramática capaz que permita otras direcciones y coordenadas conceptuales para describir la intimidad y extensión del fenómeno de la espacialidad humana. Mejor dicho: de cómo se produce el espacio interior entre los sujetos. Para eso, se desarrollan dos apartados fundamentales referidos a la noción de sujeto, a un asomarse en la historia de la forma devenida desde la modernidad temprana y en capitalizar los significados y consecuencias de las cuestiones en torno a la arquitectura del siglo XIX.

En todo ese recorrido, se podrá considerar la constitución ontológica del interior de los espacios humanos que Sloterdijk hace apoyado en el también filósofo alemán Martin Heidegger, para después mostrar cómo se articula esa concepción con una especie de tecno-estética vinculada a un paisaje de las formas imperiales producidas en la conquistas de las Américas, para luego indicar cómo todo ello sucede en una transición de la imagen que verá su maximización en la construcción de las arquitecturas de alta institucionalización como los invernaderos y palacios de cristal ingleses.

Allí se buscarán traducir los significados no solamente a nivel arquitectónico de tales espacios, sino fundamentalmente, culturales; para con ello descubrir los sentidos de los procesos de “ejercitación” o prácticas de sí que se emprendieron en adelante durante la historia entre los sujetos. Este advenimiento icónico de los invernaderos entre las prácticas de los sujetos se denominará siguiendo al autor como el concepto de *mimo*, como sistema ampliado de descargas del ánimo colectivo entre los sujetos, anudado a la experiencia de los usuarios en espacios *indoors*, o como diría Sloterdijk, en espacios que usan metáforas del palacio de cristal moderno para redescubrir la extensión de los procesos de subjetivación que se encuentran interconectados en el presente con experiencias cotidianas y fundamentalmente comunes.

1. Sujetos. *Homo Immunologicus*: ontología del espacio interior humano

Vivimos en esferas. Y qué quiere decir que no solamente vivamos, sino que este “*en*” señale la característica común de donde vivimos. ¿Cómo se traduce el significante *esferas* en el cual depositamos nuestra condición de vivientes? Podríamos decir siguiendo a Sloterdijk, que la esfera es la tensión entre lo íntimo y lo externo, lo más cercano a uno mismo con lo amplio de las circunstancias mundanas a gran escala. Para Sloterdijk, el ser humano acontece en términos biológicos e históricos ante dos fuerzas, íntimo y amplio que polarizan su experiencia primaria de existir en determinado espacio. Lo que Sloterdijk denomina *esfera* es la evocación a la

experiencia del espacio como condición primigenia del ser humano⁸ (cfr. Sloterdijk, 2004: 145)

Decir que vivimos en esferas, es afirmar, quizá, la determinación elemental de todo ser viviente. De hecho, en Sloterdijk se puede afirmar que nacer, fundamentalmente, significa ocupar un espacio físico mediante el cuerpo, pero bordeado por algún tipo de estructuración de horizonte de sentido cultural. De esta manera, cuando el cuerpo viene al mundo de facto, no sólo queda parido sino distinguido por lo primordial: acontecer ante un nuevo espacio⁹ (cfr. Sloterdijk, 2003: 245-251)

Emerge así una distinción esencial para nuestro autor, venir al mundo no es lo mismo que nacer corporalmente, venir es un acto fundacional en el ser humano al tiempo que funcional cuando aparece en medio de un espacio compartido. Sin embargo, este espacio del que dan cuenta las esferas no se trataría de un lugar estéril o árido, al contrario, es un espacio animado, cargado de intensidad y vivificado humanamente. El espacio de las esferas en el cual viene al mundo es receptáculo del sentido atribuido por la condición humana del espacio habitado, es el lugar que lo cobija.

Para Sloterdijk este espacio primigenio de la esfera se multiplica entre sí mostrando un grado de mutación entre las esferas que se extiende históricamente. A lo largo de los tres tomos extensos de sus obras *Esferas*, Sloterdijk da cuenta de que la forma del espacio humano muta su formato de espacialidad íntima hacia escalas mayores, hacia movimientos externos. Venir al mundo es participar en el drama de la vida que reincide en su propia marcha, la que siempre abandona los espacios de acopio del espacio de uno mismo, espacio donde se inmuniza para reencontrar un recambio habitable hacia el espacio de un otro formato mayor. El cambio es la potencialidad de formato a formato, que le sucede al espacio fundamental (cfr. Sloterdijk, 2004: 204). Sobre este traspaso del interior íntimo y arropado que constantemente se las ve con la

⁸ Para la ampliación de la relación microesfera y macroesfera, véase “Pensamiento en un mundo intermedio” en *El sol y la muerte*. Pp. 145-157.

⁹ Sobre esta idea, Sloterdijk desarrolla un tratamiento previo que concibe el sentido de la localización espacial humana prendida de la relación feto/placenta. Véase: *Esferas Microesferología. T. I. Cap. 1. “Excurso”*.

búsqueda de otro espacio con-forme a uno, se sopesa el terreno de indagación de la esfera.

La hipótesis de indagación de Sloterdijk considera este recambio del espacio de la esfera íntima como potencia de la existencia de uno mismo. Una fuerza de cambio donde la existencia de sí mismo es arrojada hacia otros espacios contenedores, que entran en una poderosa lógica de la simbiosis con otras coexistencias. De hecho, en este suceso del intercambio, fluctúan los polos humanos tensionados en su propio espacio de intimidad y acontecen en el ánimo del cambio, ubicándose en un espacio abiertamente común emparentado por una condición de alta permeabilidad (cfr. Sloterdijk, 2004: 189-220).

Parte del problema de la vinculación de las relaciones humanas, para el autor, trata entonces de establecerse mediante un estatuto en las condiciones cambiantes o inanes, en que el estado de ánimo no solamente provoca cierta experiencia que el individuo tiene de sí mismo, sino esencialmente, en el íntimo establecimiento de alianzas ocultas, fugaces y etéreas que el sujeto forma para sí como núcleo constitutivo de su horizonte de sentido espacial.¹⁰

Sin embargo, este aparente determinismo en habitar de uno y rehabetar espacios compartidos de cobijo de otros, puede ser una crisis vital o un intento fracasado en el horizonte de sentido del espacio del ser humano. De hecho, sobre las crisis y los intentos, tanto individualmente existenciales como colectivamente históricos, Sloterdijk avanza en la idea de aunar proximidades y letanías, de articular lo grande con lo pequeño, lo global con lo local. Ante esto, aparece más claramente el panorama de los espacios micro y macro, el relato histórico de las pequeñas y grandes esferas que aterrizan en el programa de investigación sobre los espacios humanamente animados tal como los concibe el autor.

Intimidad de sí en resonancias templadas, de esto se trataría el pensamiento de Sloterdijk. Una filosofía que se vuelca especialmente en las *microesferas* por la

¹⁰ A partir de la concepción del estado de ánimo, Sloterdijk emprende una extensa crítica a la noción de *nobjeto* del psicoanálisis de J. Lacan. Véase *El sol y la muerte*. “Entre Heidegger y Lacan” p. 169.

búsqueda de la descripción fenomenológica y filogenética del ser humano tal como Rudolf Safranski¹¹ lo dice: “Sloterdijk describe al ser humano como una caja de resonancias que se temple, se retempla y destempla según los espacios en los que vive” (2003: 18). Pero también, una filosofía vertida en recuperar la voz del temple como disposición viva del ánimo que da forma a los espacios humanos a mayor escala, o dicho de modo más preciso, del temperamento como fuerza existencial que migra su poder a la cuestión de la *macroesferas* o del modo en que el hombre concibe al mundo a partir de su forma.

Sloterdijk propone una *arqueología de lo íntimo*¹² para situar la condición del espacio interior del sujeto. En ella se trata, fundamentalmente, de devolver el estatuto a los seres humanos de su estado primario de su autolocalización interior. Se trata de un modo humano extático en que la localización se plantea en términos de autoformación de espacios, estimulados por el sujeto que consigue alojarse en contenedores ontológicos de la existencia.

El sujeto, entonces, aparece en principio como productor de sus propios espacios de contención construidos en su interior. Tal aparición es, todavía, un momento previo según Sloterdijk a lo que en las *antropologías culturales* se suele denominar como “procesos naturales continuados”, que abogarían no tanto por la cuestión del origen, sino más bien por el fenómeno de la repetición en que el sujeto es reproducido por acciones simbólicas, patrones instintivos o costumbres. (cfr. Sloterdijk, 2004: 89)

Contra esta noción, Sloterdijk plantea que estas continuaciones repetidas en el marco de la cultura, son posibles porque previamente en el interior del sujeto se han bocetado algunas estructuras primarias, de tipo imaginarias, sonoras, intuitivas y técnicas que alojan como receptáculos la radicalidad del mundo exterior. Este acoger son coordinadas al interior del sujeto que se instalan en la extática común que comparten los sujetos entre prójimos, un habitáculo como mobiliario familiar que se instala de manera semejante entre todos. Valga recalcar, el hecho de mapear esta condición bajo

¹¹ Prólogo a *Esferas*. T. I por Rudiger Safranski.

¹² Véase “Para una poética general del espacio” en *El sol y la muerte*. Pp. 137-168.

el dominio de “coordenadas”, porque será para el autor, la manera de diseñar del espacio interior entre sujetos (cfr. Sloterdijk, 2003: 89)

Entonces, entre las coordenadas de receptáculos propios y externos, esta arquitectura existencial del espacio propio se reparte proporcionalmente en la relación de lejanías y proximidades de un extenso continente denominado el receptáculo. Sloterdijk se cuestiona así:

¿Cómo imaginarse esa bizarra relación? En el espacio físico no es posible que una cosa que está en un receptáculo contenga a la vez su receptáculo. Del mismo modo es impensable que un cuerpo en un receptáculo pudiera imaginarse a la vez como algo excluido precisamente de ese receptáculo. (Sloterdijk, 2003: 86)

Así pues, en la relación sujeto y receptáculo, se intenta trazar las coordenadas del espacio interior humano, desde el característico hecho que el individuo se puede recrear como contenido, limitado y ocupado de un otro abstraído a su propia estructura plegada. En ese ensamblaje participativo del espacio humano, ambos espacios de los sujetos anudan un dramatismo originario entre interior y exterior que homogeniza el todo del afuera, retenido en el entretejido extático del espacio interior de cada uno. El sujeto, tal como se indica en el comentario anterior del autor, es movilizadado por una lógica de la recepción, es contenido de la recepción y receptáculo a la vez. Un dualismo, en que un receptáculo contiene a la vez a su receptáculo.

Esta descripción del espacio interior humano como ensamblaje de espacialidades plurales coincidiría en concebir al sujeto más allá de postulados que contemplan la soberanía de los dispositivos del exterior por encima del sujeto o de un individuo radicalmente subjetivado en que su interioridad es inamisible. Sloterdijk afirma que:

Todo sujeto en el espacio real consubjetivo es un sujeto continente, en tanto admite y contiene subjetividad distinta a él, y uno contenido, en tanto es rodeado y absorbido por las miradas panópticas y los dispositivos de otros (Sloterdijk, 2003: 88)

No se trata, en consecuencia, de un simple interaccionismo comunicante de sujetos complementados; más bien se trata de situar la afectación y composición que el sujeto hace para sí mismo en esa interacción incesante en que el mundo se abre para él. Tal como aparece en la cita anterior, en el sujeto hay una constitución de un espacio con-

subjetivo, que se traduce en un desdoblamiento capazmente conformador de un horizonte de sentido. A veces el sujeto es permeadamente contenedor y su cuerpo aboveda los receptáculos absorbidos del mundo exterior, y a la vez, a veces el sujeto es contenido y apropiado en las paredes autógenas de otro individuo que toma su rastro como receptáculo para sí. Contenedor y contenido es la constituyente del espacio interior humano.

Sea necesario precisar que el “interior” al que aquí se hace referencia no es una mera estructura funcional de la memoria en que el sujeto es visto en su capacidad de almacenamiento y acumulación de información. Tampoco, el interior al que se hace referencia aparece en las profundidades del inconsciente de las psicologías psicoanalistas o de una “serie de tres habitaciones del aparato anímico freudiano” (Sloterdijk, 2003: 97).

El interior al que hace referencia la esfera según Sloterdijk aparece puesto en el reino de los receptáculos autógenos¹³ del sujeto que descubren el abismo de lo más cercano a uno, mediante las fluctuaciones que se dan consigo mismo. La postura de Sloterdijk está más cerca a concebir el espacio al interior humano como la medida mapeada de uno: en que los individuos por estrecha cercanía aparecen familiares y por la misma estrecha cercanía aparecen abismales, y es ahí, empotrada en esta tensión a causa del cruzamiento y el repliegue generado, que la medida empieza a dar espacios con formas peculiares resonantes, multipolares e interparticipantes.

Si se sigue con atención las consideraciones de Sloterdijk hasta acá interpretadas, de fondo pueden resonar ecos emanados en la voz del famoso filósofo alemán Martin Heidegger¹⁴, digamos que a veces con tonos más graves y otras veces con tonos más agudos. Heidegger se encuentra en Sloterdijk. Pero se encuentra no en el sentido de una pura recepción de las ideas, sino más bien, en un intento por ir más lejos del planteamiento de Heidegger en torno al humanismo, en torno al Ser-ahí (*Da-sein*). O para ser más precisos, en un llevar hasta las últimas consecuencias la pregunta por el

¹³ Este tipo de interior hace referencia a un modo en que el espacio constitutivo del sujeto se autoengendra a sí mismo y se multiplica una y otra vez.

¹⁴ Véase en ” *El sol y la muerte*. Pp. 173-176.

ser que no puede desligarse de la pregunta por el poder y la técnica¹⁵ (Sloterdijk, 2004: 119). El grado de estimulación conceptual que Heidegger aporta a Sloterdijk –y que acá nos interesa llamar la atención- radica en el giro que se propone sobre la formula heideggeriana de *estar-en-el-mundo* ampliada hacia un *venir-al-mundo* propuesto por Sloterdijk. Al respecto, Sloterdijk citado por Heinrichs¹⁶ dice que:

Tan pronto como una filosofía arraigada en la psicología y la antropología entra en escena bajo la forma de una meditación de estructuras autogenéticas, consigue rescatar de manera más sustancial los discursos metafísicos sobre el ser y la nada de lo que consiguió Heidegger con su pensamiento conmemorativo (Sloterdijk, 2004: 173).

Una formula ampliada que asienta su pretensión en radicalizar la preposición “en” de la famosa pregunta heideggeriana por ¿Qué significa en general estar-en? (cfr. Sloterdijk, 2004: 175). Para Sloterdijk la forma germinal de su propio proyecto aparece no en la medida del ser y del tiempo, sino en la longitud del ser y el espacio, un punto de vista temático e implícito en *Ser y Tiempo (Sein und Zeit)* de Heidegger que Sloterdijk retoma para liberar la idea de la existencia completa del hombre en la inmanencia extática del ser existente en el mundo.

En efecto, lo que Sloterdijk propone es dinamizar la formula fundamental del *Ser-ahí (Da-sein)* como estar-en-el-mundo, para acceder a una interrogación con intenciones de calado más ancho. ¿Qué significa venir al mundo?, sería la cuestión capital en nuestro autor. En sentido general, por un lado, venir al mundo, desde un punto de vista biológico/antropológico, significaría la secuencia en que el acceso al mundo se abre para el hombre, o en el que mundo y hombre acceden a un espacio íntimamente común de acontecimiento. Este acontecer en el que hombre y mundo se presentan ante sí como abiertamente lo mismo, en Sloterdijk arranca desde el fenómeno biológico del nacimiento. Un evento biológico de carácter ontológico¹⁷ en que el nacimiento es visto

¹⁵ Sobre el problema de la técnica en Heidegger según Sloterdijk, véase la compilación de conferencias y artículos editados en el texto *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*.

¹⁶ Hans-Jurgen Heinrichs, etnólogo y escritor alemán, realizó una extensa entrevista a Sloterdijk que se publicó bajo el nombre de *El sol y la muerte*.

¹⁷ Véase: *Esferas Microesferología*. Pp. 251-271

como condición necesaria pero no suficiente para analizar qué sucede con el acceso al mundo de ése recién nacido (cfr. Sloterdijk, 2003: 174).

Por otro lado, este acontecer de *venir al mundo* cesa hasta que la cuestión del acceso hace un viraje hacia el horizonte morfológico/histórico en que el mundo se representa en la forma de la redondez simbólica máxima del movimiento del asilo, el resguardo y del hogar del ser, que aparecerá atravesada por intervenciones técnico-políticas durante la marcha histórica.

De hecho, si las intenciones del calado más hondo del *estar-en-el-mundo* lleva a Sloterdijk a interrogarse no sólo por “dónde estamos cuando decimos que estamos en el mundo” y “qué implica este estar-en o estar-en-medio-de” (cfr. Sloterdijk, 2004: 175), es porque para Sloterdijk ha sido Heidegger quien ha roto la tradición de pensar el espacio mediante el uso estrictamente físico de la concepción cotidiana para adentrarse en el fenómeno del *estar-contenido* en algo o contenido anteriormente en algo a través del puro extatismo. Dice Sloterdijk parafraseando a Heidegger¹⁸:

Estamos en una habitación, esta habitación está en una ciudad, la ciudad está en un país, el país está en la Tierra, la Tierra está en un espacio Universal (Sloterdijk, 2004: 175),

Estar contenido o ser receptáculo del mundo es el meollo en que el hombre aparece inserto en el problema por el espacio. En ese movimiento en que los diferentes

¹⁸ “¿Qué quiere decir ser-en? Como completamos inmediatamente la expresión en el sentido de ser-en «en el mundo», nos inclinamos a comprender el ser-en en el sentido de este complemento. En este sentido se trata de la forma de ser de un ente que es «en» otro como el agua «en» el vaso, el vestido «en» el armario [...]. El agua y el vaso, el vestido y el armario, están ambos de igual modo «en» un lugar «en» el espacio. Esta «relación de ser» es susceptible de ampliación, por ejemplo, el banco está en el aula, el aula está en la universidad, la universidad está en la ciudad, etc., hasta llegar a: el banco está «en el espacio cósmico». Estos entes cuyo ser unos «en» otros puede determinarse así, tienen todos la misma forma de ser, la de «ser ante los ojos», como cosas que vienen a estar delante «dentro» del mundo [...]. «Ser-en», en nuestro sentido, mienta, por lo contrario, una estructura del ser del «ser-ahí» y es un «existenciario». Pero entonces no cabe pensar en el «ser ante los ojos» de una cosa corpórea (el cuerpo humano) «en» un ente «ante los ojos» [...]. «En» procede de *innan*: «habitar en», «detenerse en», y también significa «estoy habituado a», «soy un habitual de», «estoy familiarizado con», «soy un familiar de», «frecuento algo», «cultivo algo»; tiene, pues, la significación de *colo* en el sentido de *habito* y *diligo*... «Ser» como infinitivo del «yo soy», es decir, comprendido como existenciario, significa «habitar cabe...», «estar familiarizado con...» { *Ser y tiempo*, pp.. 53-54; cfr. 66 -67)}. (2003, 306).

estadios de los entes son desplazados en la representación de formatos del *ser-en otros*, donde unos caben al interior y otros contienen al exterior, se despliega el mundo en un grado de apertura fundamental, que remite a una lógica de la simbiosis a escalas y niveles diferenciales. Y es en este sentido, que la forma del ser de un ente es habitar-cabiendo y habitar siendo receptáculo dentro de la misma estructura sustancial en que el estar, ahí de un *ser-en-otro*, teje la dinámica de ser contenido/receptáculo al tiempo. Se puede decir que estar en el mundo, es también estar dentro de él, en tanto que “dentro”, como se ha dicho, significa la doble acepción que el *estar-ahí* sugiere: que su mero estar es, a la vez, contenido y contenedor por un formato de escala mayor y contenedor de un contenido menor en su escala.

Entonces, a partir de la fórmula *estar-en* heideggeriana, Sloterdijk encuentra que la localización en el mundo guarda cierta tensión ontológica que media en un carácter dualista el evento de habitar con otros. Suponiendo así que la posición del *estar-en*, es una extática que opera en el mundo cuando el ahí de los entes tiene un movimiento de ser contenido y receptáculo.

Ahora bien, recuperado así el programa de Heidegger, Sloterdijk si bien conserva el carácter dual en que se mueve el *ahí* del Ser-en, rápidamente intenta separarse en cómo opera la simbiosis de ser contenido/receptáculo a la vez en la posición del estar en el mundo. Contrariando una extática como parte de la estructura fundamental del Ser en sentido de Heidegger, Sloterdijk supone en primera medida, que esta noción sobre el espacio heideggeriano mantiene la estructura del concepto de mundo la cual considera todavía está seriamente cargada de totalidad y pensada de manera excesivamente metafísica.

El *quid* del asunto aparece en la analítica existencial en que se interroga por el dónde de la existencia (Sloterdijk, 2003: 311). Para Sloterdijk, Heidegger avanza sobre este asunto de la siguiente manera, así lo cita:

Desalejar quiere decir hacer desaparecer la lejanía de algo, es decir, acercamiento. El ser-ahí es esencialmente desalejador [...]. El desalejamiento descubre lejanía [...]. El desalejar es inmediata y regularmente acercamiento llevado a cabo por el ver-en-torno, es traer a la cercanía aportando, proporcionando, teniendo a mano [...]. En el

ser-ahí está ínsita una esencial tendencia a la cercanía (pág. 105; cfr. 120). Con arreglo a su espacialidad, nunca es el ser-ahí inmediatamente aquí, sino allí; allí desde el cual vuelve a su aquí... (pág. 107; cfr. 123). En cuanto ser-en desalejador, el ser-ahí tiene a la par el carácter de la dirección. Todo acercamiento ha tomado ya por anticipado una dirección hacia un paraje desde el cual se acerca lo desalejado [...]. Curarse-de viendo-en-tomo es desalejar en-una-dirección (pág. 108; cfr. 123-124). El permitir que hagan frente dentro del mundo entes, constitutivo del ser-en-el-mundo, es un «dar espacio». Este «dar espacio», que llamamos también espaciar, es el dar libertad a lo-a-la-mano en su espacialidad... Si en cuanto curarse del mundo viendo-en-tomo puede el ser-ahí trasladar, apartar y «espaciar», es tan sólo porque a su ser-en-el-mundo le es inherente el espaciar, entendido existencialmente [...]. El «sujeto» ontológicamente bien comprendido, el ser-ahí, es espacial (pág. 111; cfr. 127) (Ibíd., 310). (Sloterdijk, 2003).

Estos enunciados positivos sobre la espacialidad del *Ser-ahí* de Heidegger tienen dos caracteres fundamentales, el desalejamiento y la dirección¹⁹ y en ellos parece estar contenido el reverbero de ideas que en Sloterdijk implosionan. Todavía en esta instancia heideggeriana, el *ser-ahí* no abandona su esfera interna, no por aparecer enclaustrado sino porque el ser-ahí es siempre ya dado su forma primaria. Se podría decir, que estar-ahí-afuera, en que un ente se topa con lo que le viene descubierto, esto es, la determinación del conocer que no es dejar la esfera interna sino la implicación de caber en otro objeto, es la ínsita cercanía que el ser-ahí tiene frente a los entes constitutivos de su mundo; de ahí que como se diga en la cita anterior “El desalejar es [...] acercamiento llevado a cabo”.

Justamente en esa tensión constitutiva del ser-en-el-mundo de su estar-afuera y acercamiento con los entes de su mundo, es que se “da-espacio”, se traslada, se fluctúa, se tranza una apertura del entorno en que el ser-ahí es ya, porque se encuentra espaciado. Con esta interpretación, Sloterdijk coincide de la siguiente manera:

Remitiéndose al verbo del alemán antiguo *innan*, «habitar», Heidegger deja claro casi al comienzo de su investigación el interés fundamental del análisis existencial de la espacialidad; lo que llama ser-en-el-mundo no significa otra cosa que el mundo

¹⁹ *Entfernung* y *Ausrichtung*

«dentro», en un sentido transitivo verbal: vivir dentro de él en el goce de su apertura mediante tanteos y acuerdos previos. Dado que ser-ahí es siempre una acción cumplida de habitar, resultado de un salto-originario al habitar o vivir-en, a la existencia le pertenece esencialmente espacialidad. (Sloterdijk, 2003: 306).

Pues bien, Sloterdijk encuentra que el “fallo” primordial en Heidegger consiste en pensar a través del habitar en el mundo como vida familiar en lo gigantesco, es decir, en el mundo de los entes que hacen frente al *Ser-ahí* asignado sólo como mero existente. Bajo esta analítica que supondría sólo la entrada y la salida de receptáculos del ahí del ser, el interés fenomenológico de Heidegger coincidiría con dejar por fuera el análisis de cómo se produce este movimiento de ser receptáculo en el ahí del afuera en que el ser humano está en su entorno de mundo pasando por alto los niveles físicos e históricos de esta simbiosis.

En consecuencia, lo que en realidad Sloterdijk somete en tela de juicio es que, al lanzar el carrito del Ser abiertamente espaciado en términos estrictamente ontológicos, Heidegger supondría haber dado por sentado este condicionamiento del análisis de la existencia, acercándose así, antes que a una investigación por las estructuras profundas del *ser-ahí* acompañado y complementado a cierto grado esencial de la soledad²⁰. Al respecto, Sloterdijk dice que:

El acelerado giro de Heidegger a la pregunta por el quién deja atrás un sujeto existencial solitario, débil, histérico-heroico, que piensa ser el primero en morir y vive en la incertidumbre, quejándose, respecto de los rasgos más escondidos de su inclusión en intimidades y solidaridades. Un quién exaltado en un dónde confuso puede llevarse malas sorpresas consigo mismo si ocasionalmente quiere enraizarse en el pueblo más próximo y mejor. (Sloterdijk, 2003: 311).

Ahora bien, arrancadas las raíces del *estar-en* heideggeriano para hundirse y replantarse en el pensamiento de Sloterdijk, la noción de *mundo* que vectoriza las disposiciones del *Ser-ahí* en Heidegger, se reinventa y dinamizada para ocupar el

²⁰ “Así todavía en el importante curso de Heidegger en Friburgo en el semestre de invierno de 1929-1930: «Conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad» (Gesamtausgabe, vols. 29-30, Friedrich-Wilhelm von Hermann (ed.), 2.* ed., Frankfurt 1992). En el tablón de anuncios del Instituto de la Universidad de Friburgo figuraba aislamiento en lugar de soledad” (cfr. Sloterdijk, 2003: 573).

problema del espacio del hombre exponencialmente como *esfera*. En este sentido, Sloterdijk reinterpreta la fenomenología del espacio provocada por Heidegger, y la integra a las condiciones en que el ser humano aparece envuelto por el mundo que habita. De allí que el autor, no solamente proyecte una profundización de la teoría ontológica a partir del *ser* en pares, o de la existencia complementada como disposición originaria del ser humano, sino que el desarrollo de esta visión conlleve a proponer la amplitud existencial para polisignificar el horizonte espacial humano.

En consecuencia, Sloterdijk construirá la estructuración del espacio del mundo para el sujeto a través de la *esfera*, y con ello, hará una apuesta de guía analítica que se inserta en cadenas de aserciones histórico-morfológicas en que las disposiciones originarias a partir de la experiencia que hacen los sujetos con el espacio que se supeditan al planteamiento por la relación entre el ser y la forma. En este sentido, Sloterdijk cita a Bachelard:

En cierto momento Gaston Bachelard dice: “En su núcleo íntimo toda existencia está bien constituida”. Una declaración que resulta harto significativa si se compara a su vez con una segunda frase del mismo autor: “El mundo es redondo en torno a una existencia redonda” (Sloterdijk, 2004: 197).

Valiéndose de esta premisa bachelardiana, Sloterdijk supone que para todo *lo redondo* hay una reclamación de cierto grado de bienestar esencial, de elucubraciones de inmunidad que circulan alrededor de las formas rotundas, circulares y esféricas. Sobre ese orbe, o eje de rotación en que se vincula una forma fundamental en que los hombres suponen el modo de habitar el mundo.

Los sujetos forman parte de una especie de lactantes capaces de arreglárselas con el problema del espacio, cuando desde la etapa de gestación en el vientre materno ya aparecen condicionados a la estructura ontológica de *estar-en-algo-más-grande* (Sloterdijk, 2003: 199). Desde tal momento, el mecenazgo del fenómeno biológico del nacimiento supone el cuerpo de las madres humanas como un refugio originario, de cuidado y protección, que se transforma también en el medió íntimo que reserva el contenido de las primeras experiencias y proporciona las transferencias vitales para la existencia (cfr. Sloterdijk, 2003: 200).

Para Sloterdijk, aquello que se esconde detrás de la premisa del *ser-nacido* y no ser-más-en-la-madre, es el traspaso de la experiencia de intimidad uterina hacia la figura espacial de la esfera. De ella se desprende que los hombres no sólo nacen biológicamente en el mundo, sino que ontológica e históricamente *vienen* a él. Es decir, que la conexión entre hombre y mundo supone la cuenta del traslado y continuación por otros medios del evento biológico del nacimiento. Así lo afirma Sloterdijk “el estar-en-el-mundo humano siempre implica una metamorfosis de la posición uterina” (Sloterdijk, 2003: 200).

A la circunstancia de que los hombres son constituidos por el evento biológico del nacimiento, le corre a la par el olvido del nacimiento y las transformaciones que dieron origen a tal efecto. Sobre este olvido, Sloterdijk considera aparece el rasgo existencial del *uno que está en el mundo* con la capacidad de despuntar los límites en que la vida se constituye como mero ahora. Tras esta huella, el *continuum* de la forma pequeña relativamente maternal por otra forma de estar adentro más grande en lo social: es que la fórmula del *venir-al-mundo* se instala en el mosaico de la historia humana en que los continuos y discontinuos individuales y colectivos se amalgaman a una formulación recurrente que alude a un proyecto de vida o de habitar el mundo en común.

Y es justamente allí, en este animismo de encontrar la huella de habitar el mundo en común a partir de la relación entre ser y forma como traspaso ontológico del evento biológico del nacimiento al evento antropológico de venir al mundo histórico y social, que Sloterdijk transita por una exhaustiva analítica de los formatos pequeños o microesferológicos²¹, para después hacer una intromisión mutua de continuidades y discontinuidades en los contenidos homogéneos y heterogéneos de las transferencias a los grandes formatos o las macroesferas.

1.1 Espacialidad. Transhistoria de la forma esfera: pinceladas.

²¹ Para una ontologización de la ginecología, véase “Para la fundamentación de una ginecología negativa” en: *Esferas I*, Cap. IV. Pp. 251-270.

Sloterdijk nos propone una explicación de la espacialidad humana bajo el concepto de *esfera* (*sphäre*) en términos de habitar un *ethos* ontológico engranado al paso axiomático de cierta marcha histórica. En lo que sigue trataremos de comentar esta idea.

Necesitamos despejar el vector que se despliega en Sloterdijk para posiblemente habitar un *ethos* ontológico o, más precisamente, un espacio ontológicamente común. Esto es lo que Sloterdijk en sentido amplio comprende como espacialidad o la multiplicidad de procesos internos que suceden en la construcción del dualismo hombre/mundo a partir de la historia Occidental (cfr. Martínez, 2010: 81-87).

Lo que el autor denomina la renovación de la formula *venir-al-mundo* (Sloterdijk, 2006b) emprende una historia trazada en términos ontológicos y técnicos que se abigarra a una estética de la imagen, que indaga por símbolos que representan el acontecimiento de habitar un espacio común donde predominan las formas redondas como ícono del espacio compartido. A través de la espacialidad como vector nuclear, en adelante, nos encontramos con una inmensa cadena histórica que desde su origen entre cala imágenes del mundo como circunferencia, bola, globo o esfera, encarnando el marco representativo del espíritu universal de los sujetos.

A nivel metodológico, la concepción de la espacialidad busca en primera medida, re-fundamentar la primacía de la espacialidad como aserto nuclear en la ontología y antropología contemporánea. Puesto el análisis al ulterior de la formula *venir-al-mundo*, se muestra que la experiencia íntima que advertía Martín Heidegger de *estar-en-el-mundo*, para Sloterdijk recobra otra comprensión entre la simbiosis vital del habitar y la representación simbólica del espacio habitado. Este lugar de exploración significará en Sloterdijk parte de su trabajo principal: llevar hasta las últimas consecuencias una extensión y apropiación por la pregunta heideggeriana que podemos parafrasear así del “¿Dónde estamos cuando decimos que estamos en el mundo?”²².

²² La idea, como bien advierte Sloterdijk, es ‘ampliar’ el *lichtung* heideggeriano. (cfr. Sloterdijk, 2009: 175)

De otro lado, a nivel conceptual, Sloterdijk considera el *ahí* del Ser de Heidegger, es decir, el *espacio* en términos “mundanos” como la realización del mundo en imágenes desplegadas en el *continuum* histórico que darían lugar a una inmensa cadena de aserciones que ilustran dominios de figuras e iconos que reinciden en formas semejantes. Se trata de una historia del movimiento de lo redondo, de la bola, del cosmos, del globo, de la *esfera*, (cfr. Sloterdijk, 2004b: 43-105) que aparecen como dominadores de los íconos que operaron en la historia como contenedores o inmunizadores simbólicos, donde los sujetos se sostienen en una relación íntima con la totalidad del mundo. Ello quiere decir que los sujetos para Sloterdijk aparecen insertos en el mundo antecedido por una forma inmunizadora de sí, que opera como universo-contenedor y delimitador del espacio que su propio cuerpo ocupa.

Este acontecimiento de aparecer estando contenido durante la historia de los íconos redondos, es una lógica que para Sloterdijk se enmarca en una potente historia reproducida con mayor fuerza en la máquina que aceita el mundo: el mundo construido por los sujetos a partir de la simbiosis de la imagen como simbolismo absoluto. Un fenómeno que emergerá de la temprana modernidad. El mundo como cuestión de imagen postula el núcleo íntimo de la constitución de la espacialidad. Significa replantear todos los alcances universales de las imágenes en la experiencia del habitar común y, así mismo, la afectación ontológica de la espacialidad. La premisa ontológica que se desempeña en función al problema por el sentido del espacio, lejos de ser un problema puro de recepción heideggeriano, representa una huella para la conexión moderna hombre/mundo (cfr. Martínez, 2010: 97-112).

De ello se desprende, que el tema de la relación imagen/mundo aparezca como fundamento para el tratamiento de la noción de espacialidad. Sloterdijk propone una fase de conformación del mundo, especialmente en *Esferas II, Globos. Macroesferología*, (Sloterdijk, 2004b) desde la cual la totalidad y la universalidad del mundo se construyen en imágenes morfológicas que representan la esencialidad conceptual del *Todo*.

Para Sloterdijk las circunstancias en que hoy aceptamos la Tierra como un cuerpo dotado de sentido entran en escena aproximadamente hace quinientos años con las

secuencias de las conquistas a las Américas. El éxodo náutico europeo de las primeras expediciones a océano abierto puso en marcha el proyecto de exploración y producción de imágenes, mapas, bocetos, planos, diseños y rutas como primeros diseños del mundo moderno. Allí se construyó la representación *globo* o la estética del alcance global moderno bajo la unificación de una forma rectora, que mejoró en este período los traslados, movimientos y acciones eurocéntricas hacia las colonias y colonias hacía las corona. (cfr. Sloterdijk, 2004b, 725). La idea del mundo como expansión del espacio extendido hasta los límites que se marcaban en el punto central que lo construía, formalizaría bajo el diseño estético moderno del mundo. Efecto resultante, fue el modo en que el eurocentrismo se revelaba para la temprana modernidad. Otro sentido del espacio del mundo para los europeos modernos, articulado no solamente al dominio del imperio sobre las tierras y las riquezas, sino sobre la mejora de sí mismos en términos técnicos, geográficos, políticos y culturales que darían lugar a la composición del mundo como imagen. Todas esas otras fuerzas que robustecieron el sentido de localización/ubicación del espacio moderno, se subsumirían a la fuerza de la imagen, era entonces cuando emergían los prodigios de la cartografía que traducía la espacialidad bajo la potencia estética formulados en *mapamundis*, *globos terráqueos* y *atlas* (Sloterdijk, 2004b, 45).

Para Sloterdijk, una revisión del proceso en que la Tierra nueva de las Américas aparece ante la sociedad europea, conlleva los signos de una plétora de figuras que coaccionaron el gravamen de la totalidad del espacio como imagen fundante del espacio del sujeto que se vuelca, por primera vez, en el poder de un super-objeto, *una* Tierra completamente cartografiada en el globo terráqueo. Nace la imagen del planeta donde se habita todo. Como se puede empezar a vislumbrar, de acá en adelante el autor empezará a contar un estado de la era global terrestre que terminará en la sincronía del fenómeno que más o menos hoy es más familiar, donde el tiempo y las distancias se deshacen y donde todo queda resuelto por imágenes.

2. Arquitecturas

No hay que perder de vista que la caracterización del globo terráqueo en la temprana modernidad ya conllevaba el ímpetu de atrapar la espesa y variada trama de relaciones locales en el signo de la organización espacial mediante una forma unívoca. Pues bien, las huellas de este animismo se recogerán en pleno siglo XIX potenciado por los avances de la ingeniería y la arquitectura y dotará de mayor fuerza la imagen del mundo sostenida en un sólo signo.

De hecho, este episodio llega a través de un doble acceso que permite acotar los alcances del siglo XIX para nuestro autor. Por un lado, la plataforma del mundo compactado en una imagen moderna llega como el fundamento de la sincronía, donde toda la extensión de tierra y océano del Planeta aparece de alguna manera conectada o ubicada en el croquis del mundo moderno que se proporciona a partir del eje del dominio o centro europeo. De acá en adelante, durante la historia la sincronía hará solamente las veces de mejorarse y revolucionarse a sí misma constituyéndose como núcleo organizador de la compactación del mundo. De otro lado, la eficacia de la sincronía originalmente en siglo XIX permitirá rotundamente una serie de nuevas experiencias subjetivas alrededor de los espacios comunes que darán pie en el siglo XX a concretar un sistema de experiencias de ánimos compartidos entre los usuarios, al tiempo que las mismas arquitecturas se abstraen y desmaterializan para optimizar el rendimiento de la experiencia subjetiva. De ello se seguirá, el bosquejo de un *sistema de descargas* del ánimo personal entre los sujetos que se encontrará tensionado sistémicamente por el fácil acceso a los contenidos del mundo y la velocidad en que las informaciones se amortiguan en la subjetividad de las personas.

Así pues, estas dos proyecciones que se abren como pliegues propios del siglo XIX, son la cristalización de la unificación del mundo bajo una misma forma (Sloterdijk, 2010: 169-173, 253-267). Un diseño que encuentra su consecuencia más aguda en el devenir de la seguridad que confía el tiempo y las distancias en los globos terráneos desde la temprana modernidad. Desde allí empezaría una lenta marcha hasta el siglo XIX que ve cómo este fenómeno no solamente se receptiona, sino que mejora y, por tanto, complejiza para potenciarlo en el subsiguiente siglo XX. Sobre cómo suceden

estas dos vías de acceso a este período de la modernidad tardía y cómo se intensifica la valoración espacial del mundo como imagen se trata este apartado.

2.1 Sincronía

La sincronía es el presupuesto del mundo interconectado. Prueba de ello, es la edad global actual altamente interconectada que elimina las distancias mediante conexiones virtuales y telecomunicativas que compactan el tiempo y el espacio en la representación de un eterno ahora. Sin embargo, en el siglo XIX la sincronía no está todavía en la fase actual sino en la compactación devenida desde la temprana modernidad. No deja de llamar la atención, que la compactación de la red sincrónica sea un presupuesto demostrable a partir de una teoría del presente (Sloterdijk, 2010: 169). En la modernidad, las lejanías eran un *factum*, en cuanto fenómeno problemático para la accesibilidad, la movilidad y la unificación. Las separaciones eran claras, los exteriores o extranjeros determinadamente distintos, y los pueblos que en algunos casos estaban diseminados, todavía gozaban de un nicho lingüístico cerrado, como su mundo clausurado paredes adentro exclusivo a los moradores. La expresión mundo, era un sentido que latía en grados diferenciados acorde a cada circunstancia singular y concreta en la superficie de la Tierra.

Tras este escenario, no obstante, marchaban las disposiciones de redes que los europeos modernos desplegaban conectando ciudades portuarias y centros de acopio. La conexión del viejo y nuevo mundo tendería a la ampliación del sistema de expansiones de capitales, mercancías y culturas que tejerían los engranajes de la nueva era. Este eje coyuntural de la aparición moderna de la interconexión mundial pone al mundo como imagen de modo comparable con un *axioma*, suponiendo al descubrimiento de la accesibilidad por la forma como revolucionario para aquello que no solamente era lejano sino más bien inexistente. Así, dentro del tráfico mundial de la aparición de nuevos sujetos habitantes del mundo, los receptáculos étnicos participarían junto a otras unidades de identidades dentro del entorno del mundo moderno. Desde entonces, contar con los otros lejanos significa saber que hasta lo que

se creía inexistente o extraño, puede aparecer bajo cierto nivel incluido en el tráfico del orden del mundo (cfr. Sloterdijk, 2004b: 721)

La sincronía del mundo se encontraba, aunque más débilmente que hoy, en las reactualizaciones y revoluciones de las redes que conectan entre sí todo, y que permitían mantener todas las identidades emergentes al interior de una imagen. Bajo las actualizaciones del mundo sincrónico se podría afirmar que se tensa la red global haciéndola uno en todos los emplazamientos de la Tierra, dando a conocer que no hay nada afuera, que el mundo global contiene todas las oportunidades de encuentro y de contacto. El mundo en reunión, compactado y en circulación, se ha dado como resultado no solamente por la fuerza expansionista sino fundamentalmente por su autodeterminación. La sincronía ha mantenido todo semejante y ha creado un tráfico de inclusión sobre todos (cfr. Sloterdijk, 2004b: 808).

Empero, este fenómeno de la *sincronía* se puede atender mejor en la forma más evidente por la cual se materializa en el siglo XIX: la *arquitectura* (Sloterdijk, 2010:203). Pero más precisamente, en las construcciones con hierro fundido y cristal. Efectivamente, hay una relación que aguarda un problema filosófico entre la vivienda y el pertenecer, esto es como se sabe, la cuestión del habitar el mundo. No obstante, este mismo problema observado con otra lente, supone también la ejemplificación al fenómeno de la sincronía: en lo que sigue ello se mostrará.

Desde mediados del siglo XIX aparecería un tipo de construcción completamente innovadora hasta la fecha: el invernadero de cristal. Esta edificación constituyó el aporte arquitectónico más innovador desde la antigüedad, quizá por una razón; por intervenir con éxito la regulación de las condiciones explícitas del clima bajo una construcción. El tema de la *aclimatación*, desde este período, llevó a nuevas prácticas de la botánica y de la relación de las plantas y su ecosistema, especialmente, plantas exóticas. De ahí también, que los invernaderos fueran temáticos acorde a las plantaciones especiales. Las condiciones de los primeros invernaderos suponían que la asociación de todos los elementos para sostener la vida, podrían dar lugar a las exportaciones de otras formas de vida a un sólo lugar. Así, por ejemplo, con la organización del agua, la tierra, el aire, y la temperatura bajo un armazón de cristal,

se podía amortiguar la vida de plantas traídas desde América Latina a Europa (Sloterdijk, 2010:108).

Los invernaderos se constituyeron rápidamente en un principio coyuntural no sólo de la avanzada técnico-científica de la botánica y las expediciones de naturalistas por el mundo recabando nuevos formatos de vida, sino que fueron el símbolo proclama de la sociedad burguesa europea que veía ante sí, cómo las condiciones naturales del mundo entero se contenían al interior de una estructura de hierro y cristal. Esta misma lógica de la conservación de especies rápidamente se desplazaría por toda Europa. La moda expansiva del cristal y la climatización por el prodigio ingeniero y arquitectónico, avanzaba en el boom del clima artificial que se había convertido en motivo y costumbre de signo e innovación social. Los inicios del invernadero, estas grandes superestructuras arquitectónicas fundidas de hierro o mejoradas en polietileno y encastradas en cristal, fueron los primeros indicios que recorren el movimiento de la conciencia humana del aire artificial.

Ejemplo de ello es el primer invernadero, El palacio de Cristal (*Crystal Palace*) (1851) en Londres, que se repetiría en el Palacio de Laeken (1876) en Bruselas y así subsiguientemente, se haría patente la “forma-arquitectónica-invernadero” como exitosa de la época, como signo de la cultura dominante, que ciertamente ganaría un estatus de implicaciones politizadas. El signo claramente más distintivo de estos espacios era la forma de la cúpula. Daba la apariencia de que no hay división de la superficie al interior y viceversa. La sensación de cristallidad, translucidez y transparencia intervenía la experiencia de los usuarios hacia la sensación de un “estar adentro al tiempo que afuera”. El techo acristalado desvirtuaba el encierro y daba la apariencia de abrir el espacio sin límites en las zonas superiores. No obstante, el significado de la condición de los invernaderos lejos de reducirse a un mero cobertor de resguardo acristalado proporcionó por primera vez con absoluta claridad el signo eficaz de la conciencia social, que habilitaba espacios artificiales como signo del alcance técnico que reproducía, mantenía y mejoraba cualquier condición externa haciéndola propia. Justamente de ahí que nociones como *inmunidad o autoprotección*

para Sloterdijk describan y enfatizen el significado de los procesos de subjetivación entre los usuarios de los invernaderos durante el siglo XIX (cfr. Sloterdijk, 2010:203).

Por supuesto, el significado de los invernaderos de cristal sobrepasa la relación exclusivamente con la botánica de la época. Las consecuencias de la realización de las estructuras de cristal junto con el acondicionamiento climático, lejos de ser un mero uso de conservación de especies exóticas para la ostentación burgués de jardines o para la agricultura de frutos y especias extranjeras, supuso el eje principal donde proyección de la imagen del mundo se robustecería y ampliaría. En este sentido Sloterdijk se cuestiona si “no se puede afirmar que la sociedad multicultural fue ensayada en los invernaderos” (Sloterdijk, 2009: 263).

La cuestión de mantener artificialmente aclimatada las condiciones para la vida, se vinculó rápidamente con la urbanística de corte monumental bajo la figura del arquitecto inglés Joseph Paxton. El monumentalismo de las estructuras de cristal, en principio, trataba de mantener la exitosa experiencia al interior del invernadero. De unir múltiples paisajes bajo el efecto de aislamiento y de fascinación, provocando así una simbiosis entre la exclusividad de la vista y la experiencia al interior del invernadero. Para ello Paxton logró edificar el Palacio de Cristal en el Hyde Park de Londres, construido entre 1850 a 1851 y donde las dimensiones de la construcción indicaban que cabían en su interior cuatro basílicas de San Pedro de Roma. Esta edificación que conservaba la lógica de los invernaderos serviría como el “megapalacio” de Exposición Universal de Londres donde se albergaría a más 17.000 mil expositores junto con 6 millones de visitantes de todas partes del mundo y donde este tipo de galería comercializaba todo tipo de productos. La Exposición Universal se había convertido en el centro comercial del mundo. (cfr. Sloterdijk, 2009: 264-265)

Tal fue el éxito del evento y de la plataforma arquitectónica predispuesta, que cuando la *Exposición Universal* llegó a su fin, el Palacio de Cristal pudo ser desmontado y vuelto a instalar entre 1853 a 1854 en Sydenham, mejoradamente. No obstante, el funcionamiento del mega-armazón serviría para el propósito de convertirse en una especie de parque temático y popular para la educación y esparcimiento de las grandes masas del pueblo. El monumental edificio mejorado, simulaba el clima deseado por

los visitantes en cualquier momento del año, introduciendo cualquier modelo de paisaje entre sus pabellones que junto al interior de sus superficies acristaladas, daba la sensación de paisajes abiertos y lejanos. Técnicamente la edificación no sólo significaba un punto de quiebre en la historia de la arquitectura, sino la directriz para la modelación de espacios comunes de contención y esparcimiento para visitantes. El logro de la recreación artificial de las condiciones para la vida fue una empresa que perduró hasta 1936 a causa de un gran incendio que destruyó el edificio, no obstante, el establecimiento de la lógica del invernadero durante los siguientes períodos históricos se potenciaría (cfr. Sloterdijk, 2009: 152)

3. Venir al fenómeno palacio de cristal.

La lógica promovida por el fenómeno del palacio de cristal durante el siglo XIX se propagaría por toda Europa. Por supuesto, no solamente hacemos referencia al alcance de las condiciones materiales de dicha clase de arquitectura monumental recién expuesta, sino como dijimos atrás, a la expansión de las condiciones de posibilidad que promovía el acto de albergar a una masa considerable de usuarios bajo el mismo techo traslúcido de estos sitios donde, especialmente, se intervenían las capacidades perceptivo-sensoriales entre los sujetos. Estos tipos de arquitecturas no solamente posibilitaron los contenidos de los mensajes comunicados en su interior para tal o cual fin político, sino que la arquitectura misma era el signo por el cual se enviaba con alta contundencia un mensaje a los sujetos-participantes. Estas arquitecturas eran el mensaje mismo, su contenido era potente: la masificación en un acontecimiento de sujetos semejantes bajo condiciones compartidas. Más allá de cualquier contenido, el verdadero mensaje era la forma que masificaba.

Por eso, el palacio de cristal no solamente opera como una vieja metáfora arquitectónica sobre la grandilocuencia del desarrollo industrial propio de la época, sino que articuló el movimiento de presentar al mundo como imagen antes que como concepto, devenido desde la conquista de las Américas a través del globo terráqueo entre otros signos devenidos modernos. Nuevamente a través de los invernaderos y los palacios de cristal, Sloterdijk ve que el poder se concentra en el problema de la

forma y los modos en los cuales las formas representativas de poder se desfiguran y multiplican, abriendo nuevos espacios mientras conservan la misma lógica productiva (cfr. Sloterdijk, 2009: 383)

Y es que el fenómeno palacio de cristal opera como una fábrica de producción de subjetividades una vez instalado como condición necesaria donde, como dice Sloterdijk, “el formato es el mensaje” (Sloterdijk, 2009: 633). El monumentalismo de esta especie de arquitecturas pareciera corporizarse entre los usuarios. Más allá de una mera cuestión del carácter identitario que puede suponer la estética entre los sujetos, Sloterdijk arguye que la vinculación entre arquitectura y sujetos anuda los procesos de subjetivación que modelarían tardíamente en la fase neoliberal del capital (cfr. Sloterdijk, 2010: 231).

Retrospectivamente, en primera medida, esta concepción emergería justamente en las arquitecturas de los invernaderos y los palacios de cristal través del desvanecimiento de la frontera del estar afuera/adentro en esta clase de espacios transitados por los usuarios. Básicamente, la idea que allí se potenció considera a la ilusión como el motor que arma el pertenecer a un espacio principal como supuesto, al tiempo, que el sujeto no pertenece a tal espacio directamente. En otras palabras, que estas clases de arquitecturas brindan la apariencia de efectivamente la pertenencia del usuario, cuando en realidad justamente lo que está operando allí es cierta clase de fantasía de la participación directa. Esta sensación de participar directamente estaba vinculada por supuesto al poder adquisitivo y de compra promovido por el consumo de las mercancías impulsado en estos espacios, donde en realidad el usuario sólo llegaba a participar como observador. El usuario de esta clase de arquitecturas no era un comprador con capacidad económica determinante, era más bien un paseante asombrado por los formatos. Para Sloterdijk es claro que “la exclusividad es inherente al proyecto palacio de cristal como tal” (Sloterdijk, 2010: 234).

Claramente, allí la metáfora de la translucidez o de la cristalización de las fronteras del afuera/adentro que se desvanecían en los diseños de paredes y techos de los invernaderos y los palacios de cristal, en realidad, traducía el desvanecimiento como supuesto de la frontera de las clases sociales en tanto que todos los sujetos acontecían

de una forma semejante bajo el signo monumental de estos tipos de arquitecturas, mientras subterráneamente se mejoraba la diferencia de las clases sociales a través del poder del consumo y la adquisición, aunque ello apareciera invisibilizado de manera directa entre los usuarios. Estos serían pues los cimientos de los sistemas de exclusión vigentes en el mundo para nuestro autor.

Ahora bien, esta dimensión de la exclusión mediante la metáfora del signo de la cristallidad en los palacios se puede ver mejor en aquello que significa la cuestión del *acceso* para Sloterdijk. Acceso aquí quiere decir la íntima relación que vincula a las personas con las cosas en dos sentidos. El primero, de la asequibilidad de los objetos. Y el segundo, de la experimentación del usuario en correspondencia con tal poder adquisitivo. De hecho, para Sloterdijk, la relación persona y cosa, puede correr el riesgo del análisis al que se viera influenciado Benjamin estimulado por el marxismo clásico, de interpretar el modo de ser general de las personas en su relación con las cosas desde “el dinero como medio de consecución de objetos de deseo” (Sloterdijk, 2010: 249). Esta lectura de Benjamin provocaba todavía el espíritu de las superficies mesiánicas en que el valor de las cosas se restringe al puro valor de uso, atendiendo así la interpretación de que las cosas son el resultado reflejo enmarcado en la estructura de las relaciones de producción.²³

Ciertamente distanciado de esta lectura sobre el dinero, la relación persona y cosa para Sloterdijk se corresponde al asunto de la accesibilidad, esto es, la característica psicosocial de los grupos al interior de invernaderos; que consiste en el cambio de las pertenencias o cosas a opciones disponibles. Es decir, el estado de las cosas que bajo el techo del mercado mundial aparecen programadas no solamente por el dinero y su convertibilidad como herramienta de uso, sino a la dimensión que el acceso en sí mismo conlleva de cierto estatus ontológico, de cuando las cosas como pertenencias para una persona se reforman dando así lugar a la apertura de nuevas opciones de cosas y a la problemática de la transvaloración de la cosa tenida.

²³ Sobre la ampliación de este tema, véase el primer apartado del tercer capítulo de esta tesis “¿Sloterdijk un benjaminiano? ¿Benjamin un marxista?”.

Con ello, para Sloterdijk las cosas adquiribles gozarían del valor de su estatus según el efecto de sentimiento de correspondencia que con el usuario causen. El mundo bajo la “lógica del invernadero” tiñe la eficacia de la cosa puesta en cuestión en cuanto a su valor ontológico, y en efecto, las pertenencias se transvaloran más allá de su uso y valor de producción mediante el modo de opciones para la vida del cliente. Pareciera que la cosa transvalora su valor en tanto que resignifica un *amor fati* en el usuario. Estas compensaciones más flexibles en la relación entre personas y cosas confortadas en el espacio interior del mundo son para Sloterdijk la profecía de las transvaloraciones de los valores nietzscheanos ajustadas a la moral y metafísica del mercado del capital mundial que designa los alcances del consumidor cosmopolita. Desde que los ciudadanos de Estados modernos acomodados ya no se asientan a sí mismos como súbditos, sino como votantes y libres gastadores de dinero, la obligación de participar en el “todo” se desplaza del altruismo en favor del señor y de las normas divinas a la apertura a mercancías y temas públicos. Con el efecto colateral inevitable de que se extiende entre los sujetos una tendencia a tomar-se-en-serio-a-sí mismo como clientes, como poseedores de opinión y como portadores de propiedades personales (cfr. Sloterdijk, 2010: 251).

Las cosas, entonces, no solamente pasan por la apertura de opciones a la que parecían estar prescritas, sino que también se apoyaban en la autoreferencialidad humana como punto de inflexión para transvalora su valor. El usuario que presenta Sloterdijk es efectivamente uno de carácter flexibilizado por la cosa. Uno en el cual su estado de ánimo consumista no pasa solamente por el poder de adquisición a través del capital sino fundamentalmente por el animismo y apego producido por la cosa misma. En este tipo de sujeto hay una flexibilización del estado de ánimo consumista, que será el eje de rotación de las formas de cría de subjetivaciones que se logran sincronizar al tiempo que la mercadotécnica y las arquitecturas para el consumo se expanden durante todo el siglo XX.

3.1 Mimética. Reflejo del ánimo colectivo o sistema de descargas

Ahora bien, si la conversión de las cosas tiende a transformarse en su posibilidad de transvaloración o de factor de apertura y acceso, ello sólo es posible por lo que Sloterdijk determina que hay: “un cambio profundo en el pensamiento de las tradiciones de los conceptos de necesidad y carencia hacia un pensamiento de opciones todavía ampliamente inusual” (Sloterdijk, 2010: 253). Esto se traduce en una suerte de transformación de la conciencia colectiva generalizada a partir de los usuarios del palacio de cristal moderno, que acrecienta el consentimiento de que las condiciones de posibilidad para la vida de las poblaciones están articuladas inexorablemente al incremento exponencial de las zonas de bienestar y confort como espacios de descarga ampliados.

Se trata de espacios de “lógicas de invernaderos” simbólicos que tonifican al colectivo fijando la dirección del ánimo sostenible y descargable para lograr estancias sociales de “amansamiento”. Podemos considerar, que radicalizar la comodidad es una fuerza animosamente afectiva que constituye un espacio de inmersión para los usuarios de estos espacios, que desarrollan un nuevo peldaño de sensibilización en la expectativa fundamental de la descarga del ánimo privado en el colectivo.

A esta existencia de ánimo sincrónico generalizado o estado de bienestar, que opera como espacio para descargas de las subjetividades en la lógica de los palacios de cristal, Sloterdijk la denomina *mimo* ciertamente en el sentido más clásico del término de la antigua Grecia de la estética como imitación²⁴. *Mimo* designaría el temple de ánimo colectivo entre los usuarios al interior de las metáforas de los palacios de cristal o del simbolismo de los grandes invernaderos actuales que experimentan una economía del bienestar altamente eficaz donde siempre quedan “ampliadas” las oportunidades existenciales de cada usuario. Al respecto Sloterdijk dice que:

Mimo como término de la antropología histórica, designa los reflejos psicofísicos y semánticos del proceso de alivio o descarga que resulta inherentes al desarrollo de la civilización desde su origen [...] La teoría del mimo antropológicamente orientada – sea dicho precavidamente-no tiene en mientes la invalidación de efectos de descarga

²⁴ Sobre la ampliación de este tema, véase el segundo apartado del tercer capítulo de esta tesis “Arte: entre historia y técnica. Trasfondo comunitario de un disenso”

posibilitados civilizatoriamente; quiere optimizar la capacidad cultural de navegación de los sujetos en su medio arriesgado y ampliamente incomprendido, ofreciendo orientaciones conceptuales para la existencia en situaciones fuertemente caracterizadas por la descarga (Sloterdijk, 2010: 254).

Así pues, *mimo* significa antes que nada la ubicación de un objeto de análisis en que la relevancia del temple anímico ampliado que, constituye la fuente para cercar el espacio de contención para las descargas personales sobre la base del confort y la comodidad. Si bien esta ubicación reinaría en un territorio desde unas coordenadas gigantescas, a saber, el “*interior del mundo del capital*” (Sloterdijk, 2010) como invernadero global productor de subjetividades semejantes: en realidad, la tarea de su explicación pertenecería al tono fundamental en que la descarga coacciona una tendencia grupal tornándose como medida y coordinada para el alivio generalizado que coadyuva una fuerza común entre los sujetos, o viceversa. El tinte esencial por el cual aparece la carga como eje de irritación ampliado por el cual se activa el sistema de producción de descargas.

En esta ambivalencia del uso conceptual del *mimo* se centra, entonces, el imprescindible desarrollo de las subjetividades orientadas en clave del ánimo existencial compartido en el invernadero o en esas especies de fábricas de subjetivaciones del presente. Dicho de otra manera, el *mimo* de uno mismo trasciende a todos los habitantes al interior del simbolismo del palacio porque gozan de un estatuto compartido anímicamente vincular.

Para desplegar el mejor desarrollo de esta noción, Sloterdijk nos ofrece metafóricamente una imagen arquitectónica puesta en niveles que edificaría tal presuposición del cuidado o *mimo* de uno mismo en resonancias esparcidas entre el colectivo de usuarios del invernadero. Ecos que escalan en cinco enormes bases el espacio para la producción de la existencia personal en la universalidad de una sociedad altamente conectada y sincrónica bajo la apariencia del bienestar. En estas cinco plantas globales de valores para la descarga personal, se cifran los peldaños de la existencia del mimo que devienen de los habitantes de la promesa del palacio de cristal moderno. En efecto, habitar cada planta de descarga significará,

fundamentalmente, estar en conexión con el ánimo universal que amplía sus valores en uno mismo, donde uno como usuario es nodo de la amplificación de resonancias de dichos ánimos. Al respecto, Sloterdijk precisa que “con el tiempo, la mayoría de los habitantes del palacio pasan por todas las plantas, aunque no todos hacen las mismas experiencias” (Sloterdijk, 2010: 256). Brevemente miremos.

3.1.1 Mimo del dinero fácil

Hoy en día se habla de la Bolsa de Valores con cierto grado de normalización, para referirse a la institución donde puján las acciones del mercado abierto del capital mundial por valorizarse y no perder su peso y rédito económico. Sin embargo, la Bolsa como establecimiento clave del capitalismo global o metáfora de un palacio de cristal altamente abstraído y atravesado por los valores del capital, deviene su marcha triunfal desde una fábula económica moderna que generalizaría el uso de la fortuna. Esta fábula según Sloterdijk tiene que ver con Fortunatus, héroe que lleva por nombre también un texto que apareció anónimo en 1509 en Ausburgo. La aparición de la fábula de la creación del valor ancla su origen básicamente a los signos de la acumulación por peso y el derecho de acceso vertical de la riqueza, como funciones primarias para el beneficiario de la fortuna.

Así sobre esa doble acepción, la Bolsa, por un lado, remite al vago imaginario de la fortuna como acceso de trans-acción, es decir, a la posibilidad discrecional de un individuo por fantasear en la posesión de riqueza y adquisición de fortuna. De otro lado, la Bolsa se encuentra como efecto de imitación de la forma moderna de la imagen imperial, donde el Estado vincula su erario público al recaudo de las riquezas de los habitantes tributarios. De este modo, entre la hacienda pública y la distribución de ingresos aparece un sistema de repartición de la economía moderna que anuda el lazo del estado con la seguridad fiscal.

No obstante, es sobre la primera línea, que la ensoñación del beneficiario del signo de la acumulación por peso denota al mimo del dinero fácil. Su contenido significativo radica en que bajo el contexto monetario actual, la abundancia de accesos presentados en formas de mercancías y objetos para la disponibilidad del poder adquisitivo se articula, en consecuencia, con aquello que cumpla el deseo de proveer abundancia sin

par. Es aquí cuando el dinero en fase acumulativa procede del medio de descarga extendido sobre fácil acceso a lo deseado. Dice Sloterdijk: “el valor de mimo proviene, con ello, de la posesión inmerecida de dinero, en la que la conexión entre esfuerzo propio y riqueza parece completamente desecha” (Sloterdijk, 2010: 256).

3.1.2 Mimo de la seguridad sin lucha

Se trata de la generalización de un sistema de bienestar ampliado, que excluiría como efecto, todos los factores de riesgo y excepción que atentan contra la reorientación de la actividad social como protegida y resguardada. Los palacios de cristal modernos devinieron como mecanismos de protección o, para ser más exactos, de inmunización ante amenazas externas, de tal manera que las zonas de confort también se constituyeron como espacios de inmunidad generalizados.

Esta concepción rápidamente fue actualizada en el presente por el funcionamiento de las redes sociales, donde efectivamente, más allá de los contenidos, se participa en disputas y disensos constantes. En ese sentido, la disputa no se presenta directamente en términos físicos, justamente porque el carácter de inmunidad se mimetiza en la dimensión virtual de las redes. En las redes sociales, la comodidad para disentir y el confort para ser beligerante, parecieran ser las banderas de un palacio de cristal postmoderno, donde hasta el sentido de inconformismo, la protesta y hasta la apatía siguen inmunizados en zonas de seguridad y protección (cfr. Sloterdijk, 2010: 260).

3.1.3 Mimo del asegurado sin riesgo

Sin embargo, bajo la tercera planta de descarga, el factor de riesgo se individualiza haciendo que las expectativas de seguridad extendidas desde el interior de las paredes acristaladas de la figura del palacio hacia niveles universales, que se conviertan en trastornos de peligro y catástrofes personales. Si el mundo representa un peligro para cada usuario del palacio, el sentido de confortabilidad aparece en el presente con el mercado de aseguradoras para riesgos de todo tipo. La vida privada, por ejemplo, se asegura con pólizas contra la muerte, enfermedades y accidentes que, también, cuidan el riesgo de la pérdida de casa, auto, trabajo, familias, mascotas y todo lo considerable de riesgo. El significativo hecho de este modo de ser asegurado consiste no solamente

en el acto de la previsión personal, sino que el efecto del posicionamiento de la seguridad ampliada siempre lleva de por sí la instalación de un enemigo latente, la disminución del riesgo como objeto de adquisición. Al respecto Sloterdijk dice que:

La previsión del sistema tiene como consecuencia que los individuos gozan de espacios de juego ampliados de inmunidad. Así pues, la precaución anónima estabilizada libera despreocupación privada: un efecto clásico del mismo (cfr. Sloterdijk, 2010: 261).

3.1.4 Mímo del formado sin esfuerzo

En el núcleo de la cuarta planta del sistema de descargas o del ánimo colectivo, se encuentra la noción de formación y su giro técnico cuando irrumpe en escena la plataforma de los medios de comunicación. Se trata del movimiento de la formación, que como expresión de valor moral y la experiencia personal presuponía el alcance de metas y logros que convalidaran dicho proceso, se reduce esta preconcepción a una economía cognitiva por la técnica de los nuevos medios. Esta reducción, está íntimamente relacionada a la facilitación del acceso y la multiplicidad de contenidos ampliados y discrecionales. Al respecto Sloterdijk afirma que:

La irrupción de los nuevos medios en la esfera de confort es un acontecimiento eminentemente relevante para el mímo, no sólo porque gracias a ellos la así llamada mundialmente reedificación se vuelve practicable también para usuarios individuales en rutinas de técnicas simples, sino más aún, porque en el uso de los medios digitales se instaura una relación fundamentalmente nueva entre los contenidos y sus usuarios (cfr. Sloterdijk, 2010: 262).

De ello se sugiere, que se ha desvirtuado el significado básico de ser formado, donde la formación ya no remite a la reunión de experiencias punzantes que enmarcan la aprehensión del saber para la vida, sino más bien, al redireccionamiento de contenidos informáticos que se auto-revolucionan sin límite. En este giro, la formación y el medio de acceso han dejado de ser la fuente para el ámbito cognitivo y subjetivo, para dar lugar; a la subjetividad configurada como una mera disposición de enlace y conexión entre acontecimientos virales.

El mimo del usuario sin esfuerzo se puede ver mejor si atendemos que este borramiento de la noción de formación clásica se transforma en la noción de usuario contemporáneo. Allí habita más cercanamente el vaciamiento de contenidos significativos donde se liberan las cargas de la exigencia de la acumulación del saber, para dar lugar al efecto de descarga en el consumo de contenidos dispersos o virales.

3.15 Mimo del famoso sin obra

De acá se sigue la última y quinta planta del sistema de descargas o ánimo colectivo, y se trata de la configuración de la opinión pública construida mediáticamente que tiende a seleccionar referentes de fama. Los medios de comunicación como amplio sistema de participación por los usuarios o de descarga para los mismos, posicionan el fenómeno de las figuras prominentes como un hecho clave en su rendimiento. Así la orientación del establecimiento de la prominencia hacia un selecto grupo de elegidos que se destacan por sobre los expectantes, parece ser el afincamiento de la autorrealización privada que se proyecta en la corporización desde la vida de otros. Ello en la cultura de masas es un registro ampliamente esparcido que, de hecho, si pensamos en los famosos del espectáculo local o mundial inmediatamente vendrán a nuestro imaginario las representaciones más comunes con nombre y apellido, y de ello, quizá, se seguiría la máxima: ¡me hubiese gustado ser así!

Para Sloterdijk este mimo ha compensado el fenómeno de la prominencia que trata de la eficacia del rendimiento y el prestigio socialmente suscitado al fenómeno actual de la fama. No obstante, el tema contemporáneo del reconocimiento a un individuo por parte de la sociedad afirma Sloterdijk, encuentra su raíz más cercana en la clásica meritocracia burguesa que concedía premios prominentes a personas o grupos distinguidos (cfr. Sloterdijk, 2010: 264). No obstante, el vertiginoso ritmo de las comunicaciones y esparcimiento de información a partir de la industrialización de los medios conllevó a que la meritocracia como herramienta de elección de los prominentes, quedara a destiempo sobre el destacamento del rendimiento. Y con ello todo el regodeo de la vida y obra como vara del rendimiento, en consecuencia, quedó subsumido más bien a la prisa de una prominencia fácil. Bajo este temple general, las disposiciones para un nuevo mercado de selección de prominentes empalmarían con

la lógica de los medios. Así pues, el corto plazo, la vida sin obra, el rendimiento por la opinión masificada o el constante olvido de figuras y la renovación de otras, serían algunos de los signos que establecieron que el equivalente tradicional de la obra como modelamiento apremiante de la vida de uno mismo, quedara impelida al auge del famoso de un día para otro.

Capítulo 2.

Walter Benjamin: corporizar el capitalismo industrial del objeto

El siglo XIX es un espacio de encanto e ilusión. Fulgen allí por primera vez en la historia una serie de fuerzas históricas que desembocarán en aquello que podemos considerar como *estetización del capitalismo*²⁵. Ciertamente, la estetización del

²⁵ Hacemos referencia a la expresión “estetización del capitalismo” inspirados en la designación que el propio Walter Benjamin hace cuando habla de la *estetización de la política*. Al respecto, uno de sus

capitalismo hace referencia al peculiar modo en el que los objetos del capital acontecen y son representados ante el sujeto que los observa. El desarrollo industrial tuvo mucho que ver en eso. Resignificó otras direcciones en que la belleza y el arte estaban al servicio de los objetos resultados de la industria, o sea, de las mercancías. A tal punto, que el acto de *refuncionalizar* el devenir histórico de la estética por la industria durante el siglo XIX, ampliaría el radio de difusión del juicio estético materializado en una especie de razón común a la belleza. La belleza del arte por el ingenio industrial se demostraba fácilmente en el tamaño descomunal de las nuevas arquitecturas como los pasajes en París, sus diseños e inclusión de nuevos materiales, que construirían una nueva experiencia de habitar espacios públicos, sitios que concentraban el poder de la masificación del comercio y la publicitación de las mercancías entre los sujetos.

Sin embargo, la estetización del capitalismo no solamente hace referencia a la innovación en los modos representacionales y constructivos de los objetos mercantiles ante el sujeto, además de esto, la experiencia estética del sujeto con la mercancía moldearía otra especie de sujeto y grado de la mercancía misma. La mercancía marcaría los límites de la experiencia en el sujeto, límites que emergían como nuevos, articulados a los modos de deseos frente a las mercancías y respecto a su estar con otros semejantes en la esfera pública. En adelante, operaría cierto grado de psicologismo compartido por todos los transeúntes de los pasajes respecto a las mercancías. Todo esto fue lo que observo con gran agudeza el filósofo y crítico cultural Walter Benjamin especialmente en *El libro de los pasajes*. A desembrollar la vinculación de los sujetos con las mercancías a través de las nacientes arquitecturas monumentales como los pasajes se dedica este capítulo.

1. Sujetos. Fisionomía de los *flâneurs*

grandes interpretes como Jacques Rancière dice que Benjamin designó con esta expresión “la escena del poder y de movilización de masas” (cfr. Rancière, 2016:35).

“La calle como *interior* (la cursiva es mía)” (Benjamin, 2016: 427). La cita parece un principio regulador. Cuando pensamos en la imagen “la calle” automáticamente consideramos un afuera. Una externalidad a nosotros. Pero, para Benjamin, en esta interesante cita los parisinos particularmente hacen de la calle *su interior*. ¿Qué significa que exterior e interior anuden en el mismo lazo extensivo a un parisino? ¿Por qué el exterior al que se refiere Benjamin es la calle? ¿Cómo puede ser posible el movimiento de afuera hacia adentro en el sujeto parisino, más aún, por qué es en un parisino y no en otro ciudadano? Para responder estos cuestionamientos disparadores es necesario trasladarnos a la París del siglo XIX. Una ciudad en proceso de ebullición. Tensionada entre las revoluciones precedentes y las transformaciones técnicas. Una época determinante como consecuencia y causa de los desarrollos históricos, políticos, sociales y económicos en las subsiguientes décadas.

Para Benjamin, París del siglo XIX representa un terreno donde confluyen radicalmente una serie de fuerzas históricas que revolucionan el proceso de experiencia en el sujeto que dará origen a otras vías por las cuales el sujeto es en buena medida producido (cfr. Benjamin, 2016:37-63). La experiencia de sentir, observar, estar, calcular, ubicarse, en resumen: de ser en (la) ciudad; se transforma completamente, y con ello, se define una especie de nuevo sujeto moderno, un *homo urbano cosmopolita*. El siglo XIX parisino de Benjamin, observará la transformación sensorial de los sentidos entre los sujetos.

Hasta el siglo XIX había una clara distinción entre afuera y adentro o externo e interno. Esta clásica distinción en la cual se habían anclados los cimientos de la modernidad europea rezaba la concepción del sujeto escindido del afuera como diferente. Se trataban del canon cartesiano que dividía al sujeto del objeto donde el primero en última instancia no podía acceder definitivamente al segundo. Mientras que el sujeto para la modernidad hasta el siglo XIX estaba claramente apartado de su afuera, inclusive dudosamente podría llegar acceder a ése otro estadio, esta idea se mantendría hasta la concepción de la paisajística moderna. De hecho, la imagen del afuera por antonomasia durante la modernidad se trató del paisaje. Fue así como la paisajística romántica fue asociada a una concepción del afuera con el estado natural

de las cosas. El paisaje era el retrato del bosquejo de la naturaleza, era lo que representaba para el canon cartesiano al sujeto escindido respecto al objeto externo. La paisajística romántica del paisaje contemplada como el afuera de un objeto, devino de los principios filosóficos moderno-cartesianos que harían meollo en todos los estamentos de la sociedad como el arte, la economía o la política: entonces, el sujeto era concebido por separado en cuanto al objeto.

No sería sino hasta Baudelaire y Proust que esta situación germinalmente cambiaría. Benjamin empieza a notar con gran agudeza que desde Baudelaire la experiencia que describe al sujeto moderno obedece a otro orden, un orden fluctuante y efímero. Sin lugar a duda, para Benjamin es Baudelaire quien detalla por primera vez una experiencia otra en el sujeto más allá de la influencia cartesiana, aunque fuese en sentido literario, articulada a la ciudad y su estética junto con la transformación de los afectos y los sentidos que suceden en el nuevo ciudadano moderno del siglo XIX (cfr. Benjamin, 2016: 247-392). Fue a través de Baudelaire que la descripción del afuera como retrato del paisaje cambia rotundamente en el siglo XIX. La visión paisajística del afuera naturalista y romántico giró hacia el diseño y la urbanística. En consecuencia, el sujeto por venir será otro. Las significaciones con su afuera, y las relaciones del sujeto con su espacio inmediato, junto con las relaciones de otros sujetos en su misma condición de habitar, rápidamente sufren cambios. Digámoslo así: el siglo XIX materializa unos procesos de transformación que componen *otras* nuevas experiencias entre los sujetos que pasan de una concepción romántica del afuera realmente como afuera, hacia un sujeto insertado en el afuera, sin distingo y arraigo en una diferencia, donde se encuentra con *otros* sujetos en un condicionamiento semejante.

El afuera en el siglo XIX gira para adentro en el sujeto. Para decirlo con mayor precisión, en adelante, el afuera no volverá hacer tal, sino más bien, el afuera se convertirá en una *interiorización* del sujeto, que lo atraviesa, lo constituye, lo vincula: y lo intima en otras coordenadas y registros a los cuales anteriormente no había estado expuesto, tal como dijimos con la cita de Benjamin al inicio de este apartado. El

afuera como medida interior del sujeto agudizará el desarrollo psicosocial de un sujeto por venir al tiempo que ensanchará los límites de su propia subjetividad.

1.1 De Baudelaire

Baudelaire literariamente resume la emergente aparición de este sujeto en la concepción del *flâneur* (Baudelaire, 1964), aunque valga advertir que no se trata del mismo *flâneur* tal como lo concibe Benjamin. Por supuesto, Benjamin parte del trabajo poético baudelaireano que sintetiza al *flâneur* según su interpretación a partir de dos ejes: primero, la relación adentro y afuera, y segundo, la relación uno y multitud (cfr. Benjamin, 2016: 436-442)

La primera relación baudelaireana, el movimiento adentro y afuera del *flâneur*, la habíamos anticipado líneas atrás. El sujeto moderno se ha transformado. Afirmemos: ha pasado de concebirse cartesiano a baudelaireno. De verse afuera y dubitable ante los contenidos externos de su conciencia, a través de la concepción de Baudelaire hay un borramiento del afuera. Afuera y adentro son apenas medidas de un habitar común, de un estar permanente en su interioridad. Este anudamiento de interior/afuera en nuestro “nuevo” sujeto, se puede observar mejor si seguimos la siguiente descripción que podemos hacer de la lectura de Benjamin sobre la experiencia nueva en el *flâneur* de Baudelaire: esta clase de sujeto en medio de multitudes semejantes es un paseante, un espectador asombrado de lo emergente. De caminar lento y parsimonioso, da paso tras paso por el nuevo asfalto de las calles que embellece el orden de la ciudad, mientras percibe luces de neón obnubilado, los sonidos y las miradas de los otros penetran su callejear. Suele andar embebido y vive ensoñado con las maravillas de la tecnología. Práctica el acto de ser transeúnte, se ejercita en ello. Vive visitando espacios de encuentro, espacios públicos nuevos como galerías, cafés, bulevares, exposiciones y pasajes. Admira asombrado los resultados de la industria y se encuentra a sí mismo conmovido por el fulgor del nuevo orden estético, de las formas y la belleza que tiene ante sí (cfr. Benjamin, 2016: 449). El *flâneur* de Baudelaire que sigue hasta buena parte Benjamin, en esta primera relación, efectivamente es un practicante del nuevo orden social.

La segunda relación del *flâneur*, el uno y la multitud, que Benjamin retoma de Baudelaire hace referencia a la experiencia del *flâneur* vinculándose con otros *flâneurs* (colectivamente) en la ciudad. El *flâneur* no es uno solo, es multitud. Si bien el *flâneur* en la primera relación se muestra como una tipología de un sujeto, esta tipología se enrostra en multitudes de personas. No hay un *flâneur*, hay *flâneur* en plural. Que no son idénticos entre sí pero que gozan de un estatus caracterizado por semejanzas atribuidas desde los espacios que frecuentan particularmente diseñados para su entretenimiento.

La calle parisina ofrece la ficción de igualdad. En el espacio público se disfrazan las diferencias y desigualdades sociales para el *flâneur* a partir de la estandarización de la imagen. El *flâneur* se conoce no solamente por su actitud y voluntad pasiva – descrita en la relación anterior- sino por su aspecto e imagen. Todos visten parecido, en buena medida uniformes, y entre tantos semejantes cuando el *flâneur* sale a la calle se mimetiza entre los otros que ante él también se encuentran como pares. En efecto, el *flâneur* se pierde entre los mismos colores y cortes de sus con semejantes. Sale a la calle, a los espacios públicos para engrosar una masa uniforme de participantes que se mimetizan entre sí. Unos y otros se funden demarcados por los límites de su propia individualidad envuelta por ropajes semejantes en espacios comunes. Presuntamente, la experiencia *flâneur* tiende a agudizarse en el tiempo cuando el *flâneur* hace parte de la multitud. Cuando el *flâneur* -uno hace parte de los bulevares, los pasajes, las calles o las exposiciones se convierte en masa, parte del todo, en imagen extendida y conformada de *flâneur*. En efecto, el *flâneur* posee una condición de posibilidad peculiar, de estar en el todo como anonimato desde la óptica de la masa, que, entre tantos otros semejantes, reduce la singularidad y desfigura al individuo maximizando la condición del grupo como imagen de masa multitudinaria. Al tiempo puede suceder que el *flâneur* constituya una relación uno-multiplicidad de forma *dialéctica*. Cuando el *flâneur* es uno se abren ciertos modos de ser diferentes a cuando el *flâneur* es multitud. En el uno el *flâneur* es resueltamente un paseante observador exhorto de los diseños y formas emergentes del desarrollo industrial, quizá esta es la versión baudelaireana del mismo, y en el *flâneur* cuando es multitud por ahora según lo dicho, el mismo ha quedado subsumido en la masa, entregado a los registros estéticos de sus pares

abriendo de paso la posibilidad del anonimato singular y mejorando la posibilidad de la imagen generalizada de las nuevas ciudadanías (cfr. Benjamin, 2016: 453).

Hasta aquí entonces queda solventado el apoyo que Benjamin toma de Baudelaire para explicar cómo se relaciona el *flâneur* con su exterioridad, reiteramos de dos modos: con cierta concepción del afuera asociada a un giro de la imagen del paisaje hacia la urbe y con un modo de ser anónimo del *flâneur* desde la vinculación con la multitud. Sin embargo, todavía no queda tratado el cómo esa exterioridad espesa y revolucionada que hace parte del siglo XIX y que se amarra al desarrollo de las industrias, gira hacia la subjetividad del *flâneur*. Es decir, si bien sabemos hasta acá que el exterior al que se refiere Benjamin es la ciudad de París junto a sus calles, ¿cómo puede ser posible el movimiento de un afuera que se interioriza en el *flâneur*? ¿cómo anuda la experiencia de un sujeto que al estar afuera siente como estar dentro de sí mismo? En lo que sigue trataremos este problema.

1.2 De Proust

Para el *flâneur* la ciudad, su exterioridad en principio, se habitúa como su propio hogar. El *flâneur* que anda por ahí entre calles, abre la ciudad a él mismo. En su andar despabilado el *flâneur* forma *imágenes mentales* de la ciudad. Su paseo opera en el armado de imágenes propias, reformulando para sí mismo fotografías mentales de cómo observa la ciudad. Se retrata imágenes de la ciudad a partir de su asombro, de su *ensoñación*. Reformula tamaños, espacios y formas, pasando por materiales, plasticidades y colores, hasta las cercanías y letanías en que parece vivir la experiencia de habitar nuevos espacios urbanos. El paseo por la ciudad más allá de una mera trivialidad del andar por el andar empieza a significar para la experiencia moderna del sujeto una definición del espaciamiento y la ubicación en la urbe a partir del armado propio de la ciudad en imágenes recortadas.

Benjamin se da cuenta que la nueva experiencia moderna de habitar la ciudad trae consigo un cambio sensorial fundamental, que afecta la percepción del paisaje urbano a partir de la vinculación del *flâneur* con tal paisaje. El *flâneur* distorsiona las medidas

reales de la ciudad en imágenes mentales que retiene. Que memoriza. Posee a las imágenes como ciertas y asume que su percepción es directamente proporcionalidad al paisaje urbano que transita (Benjamin, 2016: 457).

Para analizar mejor porqué se produce y cuáles son las consecuencias de este nuevo fenómeno en la experiencia, Benjamin se apoya en la noción del *callejeo* de Proust (Benjamin, 2016: 425). El *callejeo* enfatiza la relación del *flâneur* con la venta ambulante, con la oferta de objetos al “menudeo” en la calle, que el *flâneur* consume y de los cuales se siente atraído. Desde cierta óptica, las transformaciones de la ciudad que supusieron nuevas construcciones y reformulaciones del espacio público donde se producían atascos, congestiones y desorden peatonal suponían el retrato de una ciudad prometidora y alineada con los prodigios de las industrias. En ese marco, el *callejeo*: ésa forma primaria de vincularse del *flâneur* con la oferta de mercadería en la ciudad, da origen a lo que más adelante durante el mismo siglo XIX se fortalecerá bajo la lógica del comercio directo del consumo de mercancías de toda clase en palacios de exposiciones, pasajes y bulevares de paso al interior de edificios.

En el *callejeo* se posibilita esta nueva capacidad sensorial en la experiencia del sujeto moderno, que termina por desacralizar el orden natural del paisaje romántico para abrir una nueva interpretación del afuera, un territorio que instituirá la ciudad a partir de una nueva relación con lo sagrado. En adelante, el *flâneur* ya no solamente se materializará en el hecho cándido de ser mero paseante urbano, sino más complejamente, se desprenderán a través de él una serie de problemas articulados en cómo se produce el afuera mediante la memoria de las imágenes personales, además del desfase existente entre las imágenes del sujeto y la realidad junto con la proyecciones y consecuencias de dichas imágenes en el imaginario de ciudad apropiado por el sujeto moderno, esto es lo que Benjamin llama “dialéctica del callejeo” (Benjamin, 2016: 425).

En este punto, no hay que perder de vista que el afuera es una producción del sujeto. Esta noción será una vector transversal en toda la labor benjaminiana por venir. Si el afuera es una producción del sujeto, en consecuencia, el afuera es un estado exteriorizado del sujeto. Sujeto y afuera, no son pues estados separados, sino más

bien, el resultado de uno sobre otro. Para Benjamin el sujeto produce su realidad. Esto que hemos denominado el afuera bajo cierto matiz ontológico y que se materializa durante su obra en los conceptos de ciudad, calle o arquitecturas, se sintetiza cuando el autor dice en repetidas ocasiones que el *flâneur* hace de la ciudad su *interior*.

1.3 De Benjamin

Sin embargo, esta aseveración aún hay que precisarla. Porque si bien el *flâneur* constituye y produce en buena medida su realidad externa, toda su comprensión del afuera no radica en un determinismo producido exclusivamente por él. Miremos pues hasta dónde llega la frontera del afuera como producción del sujeto. Además del *callejeo* como técnica primaria de comercio a pequeña escala en medio de las calles parisinas, en términos de experiencias y habitares de nuevos espacios para el *flâneur* el interior del sujeto se abre a la ciudad bajo lo que Benjamin denomina *razón* (Benjamin, 2016: 421). Básicamente, en el *flâneur* hay un tipo de raciocinio asociativo a partir de la empatía que éste mismo produce entre los recuerdos e imágenes de, por ejemplo, su propio hogar con los umbrales y distribuciones que afloran en la ciudad junto con las renovaciones a partir de la mejora por el ordenamiento territorial logrado con la industrialización. En términos más sencillos: dice Benjamin “La calle como interior” (Benjamin, 2016: 421).

La ciudad se abre al paseante bajo umbrales que éste mismo resignifica. Pareciera que en cada paseo o cada nuevo pasear entre calles, bulevares y pasajes, el *flâneur* de Benjamin descubriera nuevos detalles, rincones antes no vistos, formas recientemente asumidas. Pareciera que su experiencia es constantemente nutrida mediante la asociación atrapada entre alegorías y proyecciones personales. Sumido, debajo de esta especie de experiencia mediatizada de la calle, surge la *ensoñación* del *flâneur* como una profunda tendencia a la absorción de la proeza arquitectónica recientemente lograda, que disloca la conciencia efectiva y clara en el sujeto para fungir una suerte de estado apreciativo de la obra de arte que no es tal, sino que en realidad raya los límites del establecimiento por otras vías donde se encontrará con las vanguardias estéticas emergentes.

Por ejemplo, esta idea explica ciertamente porqué Benjamin se encontraba interesado en rastrear todas esas formas de descubrimiento o de “Teorías del conocimiento o del progreso” (Benjamin, 2016: 459) en las cuales el *flâneur* se ve así mismo en la ciudad. Se trata de las metáforas en que aparece durante el siglo XIX el *flâneur* mediante la ensoñación que hace con la ciudad, con el espacio común. Para citar dos ejemplos claros, podemos comentar que el autor plantea cómo las posibilidades en las que una y otras vez el *flâneur* puede descubrir la ciudad, se materializan en la obsesión por construir las calles como laberintos que después se llevarán a cabo más exitosamente en el creación de grandes jardines burgueses, hasta por cómo el descubrimiento del *flâneur* bajo la cantidad de posibilidades de transitar la ciudad también se vincula al nacimiento de la novela detectivesca, donde toda pista abre un abanico de posibilidades por descubrir (Benjamin, 2016: 442)

En este sentido, el planteo de fondo de Benjamin no solamente quiere instalar cierto tipo de psicologismo en el *flâneur* articulado a una ensoñación con la ciudad. Valga reiterar, que esta ensoñación es la capacidad de resignificar en posibilidades múltiples el espacio de la ciudad a partir de una experiencia íntima (Benjamin, 2016: 231). Lo interesante en este punto, es aterrizar en qué momento coyuntural se producen estas ensoñaciones entre los *flâneurs*. Recordemos que el siglo XIX parisino se encuentra en medio del cambio radical en todas sus esferas, como al tiempo, en la consolidación de otras.

Este período disolverá en la figura del *flâneur* de Benjamin todas las fuerzas que abundan que acontecen a la vez. Cuando se consolide el “clima de época” en que la *calle es un interior* como producción y ensoñación del sujeto –según se ha explicado atrás- no queda entonces alguna diferencia entre estar adentro y afuera, por lo menos, como capacidad sensorial para el *flâneur*. Dice Benjamin: “El aire se convierte en el factor constitutivo! ¡No vale para ello ni el espacio ni la plástica, sólo la relación y la interpenetración! Hay un único espacio indivisible. Entre el interior y el exterior, caen las envolturas” (Benjamin, 2016: 428).

En la cita, *interpenetración* y *aire* parecen dar pistas de cómo se intrinca interior y exterior, más allá de lo ya interpretado a partir de Baudelaire. En buena medida en el

siglo XIX ya se había consolidado un clima de época en el cual era posible el borramiento de esta frontera. De ello, parece dar cuenta la clase y tipo de arquitecturas construidas y mejoradas en la época que como principio renovador del diseño que daban la apariencia de que estar dentro o fuera de ellas, podría considerarse una experiencia extendida sobre lo mismo. Nos referimos específicamente a los diseños de espacios abiertos públicos, desde bulevares, a los monumentos rodeados por grandes extensiones de jardines, a los techos acristalados de los palacios de exposiciones, junto con el pasadizo de los pasajes que conectaban entrecalles. Estas nuevas formas arquitectónicas, bulevares, monumentos de medidas considerables, palacios de exposiciones y pasajes, emergen como materialización de esta idea que “flotaba” -al decir de Benjamin- en el aire del siglo XIX, y que inclinaba al desvanecimiento de los límites del sujeto entre su interior y exterior. Así, el diseño y formación de estas clases nuevas arquitectónicas operaron simbólicamente para que el *flâneur* terminara de significar aquella idea que otrora en él ya se había concebido: que el espacio público, la ciudad y las calles, todo su afuera era ensoñado como exteriorización de su propia interioridad.

2. Cristalización del capitalismo

Esta tipología del sujeto que Benjamin apoyado en Baudelaire y Proust -según se explicó atrás- denomina *flâneur* se encuentra atravesada por el desarrollo y la potencia del capitalismo industrial. La maquinaria de la industrialización culminaría en un proyecto civilizatorio devenido del *continuum* histórico entre los siglos XVIII y XIX, que entraría en la cultura bajo los registros de novedad y originalidad de los objetos. El capitalismo despertaba en aquella época, por encima de cualquier otra experiencia antes de no vista, el deseo de “ser parte de”, el sujeto era deseo de pertinencia. transformaba a los sujetos en *flâneurs*, y con ello, además de *alienarlos* instalándolos por fuera de la cadena de producción; componía por primera vez una relación innovadora de vinculación entre sujetos y objetos. El siglo XIX veía cómo el capitalismo transformaba a objetos en mercancías a todas las escalas que iban desde las grandes edificaciones arquitectónicas con fines comerciales hasta mercancías de

consumo para decoración, y a los sujetos en *flâneurs* o futuros consumidores. Al tiempo que el capitalismo atravesaba la vinculación de los consumidores con las mercancías construía una estética que innovaba el territorio en el cual se llevaría este intercambio, reformulaba los principios de la estética arquitectónica.

Las mercancías aparecían alucinantes a los sentidos de los *flâneurs*. Efectivamente, el trabajo estético sobre el acontecimiento de las mercancías fue eficaz en la industrialización y reproducción de estas. Una labor que serviría para socavar la subjetividad de los sujetos que se “flâneurizaban”. En adelante, el capital entamará una serie de nuevos rasgos vinculados para reformar la experiencia y subjetivación de las *multitudes* de sujetos. Para observar con mayor detalle cómo el capital se cristaliza atravesando la figura del *flâneur*, construimos la siguiente ruta de interpretación sobre la obra de Benjamin, la cual expondremos en cinco puntos claves.

Primero, ‘Multitudes-*flâneurs*’: trata de cómo la experiencia de individuación del sujeto será un reflejo entre sus semejantes, y de cuál es el significado para las multitudes verse constituidas a partir de ese reflejo. Segundo, ‘*Capacidad mimética y ensueños oníricos*’: allí se realiza una definición conceptual del alcance de la mimética en la experiencia del sujeto moderno junto al sueño colectivo, es decir, a la *ensoñación onírica* como capa de la realidad en la cual se ha construido la cultura propuesta por el capitalismo industrial. Tercero, ‘Ver el capital con otros ojos. Transición metodológica’: aquí se muestra cómo se origina la intromisión de Marx en la obra de Benjamin en relación con la cuestión del capital, además se muestra bajo qué coordenadas se hace esta absorción del marxismo referido a la obra de Lukács, y se apunta hacia preparar el terreno para lo que serán el armado de dos categorías claves en Benjamin, *fantasmagoría* e *imágenes dialécticas*. Cuarto, ‘*Fantasmagoría y fetichismo de la mercancía*’: aquí se ve la apropiación que Benjamin hace de las nociones de *fetichismo* de Marx para personalizar su concepción de *fantasmagoría*, que ciertamente comprende el retorno subjetivado de la mercancía en la conformación del sujeto como consumidor. Por último, quinto, ‘*imágenes dialécticas*’: muestra cómo hay una condición de posibilidad de emancipar el presente a partir de la

tematización de las *imágenes oníricas* en *imágenes dialécticas*, síntesis en la que el *flâneur* construye una visión de su propia realidad atravesada por el capital.

2.1 Multitudes-*flâneurs*

El *flâneur* por supuesto no es un sujeto en específico. Es la descripción de un *tipo* social en particular. Al interior de esta tipificación se encuentran multitudes de sujetos semejantes. De ahí que –como decíamos líneas atrás- en sentido estricto no hay *flâneur* sino *flâneurs* (en plural). Es necesario subrayarlo en conjunto y resaltar la masa que transita y moviliza por la ciudad y las calles. Imaginar la clase de sujetos y desde qué experiencias son motivados a moverse hacia estas nuevas formas de peregrinaje moderno propuesto por el ingenio industrial, pareciera ser la clave para develar qué especie de fenómeno social pasa tras bambalinas al interior de las paredes de estos nuevos espacios sagrados del capital como las grandes arquitecturas comerciales, que determinaron nuevos roles para la vida moderna y que ciertamente se encuentran aclamados por las mayorías de visitantes.

Benjamin se da cuenta que la fisionomía del *flâneurs* es mejorada y potenciada a partir de la experiencia que le sucede a cada sujeto en las nuevas arquitecturas parisinas (Benjamin, 2016: 865) Es como si un *flâneur* pasando por la máquina de las arquitecturas industriales saliera mejorado. O sea, como si pudiéramos advertir que los pasajes producen en los sujetos una caracterización o “*flâneurización*” que moldea y de paso define la experiencia moderna del sujeto. Vamos a decir, que el sujeto que pasa al interior especialmente de los *pasajes parisinos* sale no siendo el mismo: ha quedado encantado, ilusionado, maravillado o “*flâneurizado*” por la propuesta de vida que tiene en frente ante sus ojos. El sujeto del siglo XIX ha entrado en el proceso de subjetivación del capital industrial. Y este hecho, es aquel que sucederá a multitudes, a millones de cuerpos en el subsiguiente siglo.

Entonces, Benjamin pensará en mostrar ya no *un* sujeto sino *sujetos* de cuerpos, para señalar cuáles son aquellas experiencias nuevas que le suceden a los *flâneurs* estando en *comunidad* (Benjamin, 2016: 61). Una comunidad que fundamentalmente se

encuentra atravesada por la experiencia estética que propone el desarrollismo industrial de la época. El germen de la sospecha de Benjamin en este punto, radica básicamente en que hay un reflejo patente entre la experiencia del *flâneurs* como uno y como multitud. Sin embargo, este reflejo pareciera dividirse al tiempo en el refuerzo del *flâneur* como uno a partir de su relación externa con los objetos y mercancías, al tiempo que el *flâneurs* se encuentra constituido por el acto de relacionarse necesariamente con sus otros pares. La premisa de Benjamin en términos más claros apunta hacia que la caracterización del se potencia estando en comunidad (Benjamin, 2016: 872).

Por ejemplo, la concepción que Benjamin sigue de Edgar Allan Poe (Poe, 1886: 89), denota una observación clásica a la multitud donde los *flâneurs* andan por el espacio público con actitud decidida abriéndose paso entre los otros como ellos²⁶. Al tiempo que mostrándose inquietos por la multitud que los rodea, cada uno de los *flâneurs* parece sentirse borrado o distraído, sin dejar aún lado los ademanes de cortesía a veces forzada y expresada con cierta vehemencia (Benjamin, 2016: 448). Agudizando esta perspectiva, Benjamin se apoya en Proust para caracterizar a la multitud de paseantes desde el factor de la individuación. Pareciera que la preocupación por los demás que a su vez tiene cada uno, opera entre los *flâneurs* de modo tal que cada sujeto intenta esquivar, o huir de la interacción, del saludo, del roce, de la mirada, de la fricción que puede haber cuando la mayoría acontece junta (Benjamin, 2016: 456). Benjamin siempre vuelve a Baudelaire. De allí, parte para radicalizar esta postura y hacer un abordaje del borrado del individuo. En Baudelaire, no solamente hay descripciones de las multitudes a través de su poesía en términos románticos donde constantemente se hacen referencias a imágenes de los *flâneurs* como masa o sea como entidad uniforme, sino que a través de ésta se instala la idea de la *soledad* en la que, curiosamente, se explora al *flâneur* estando en multitud. La multitud o, mejor dicho, para Baudelaire la masa, absorbe al sujeto dejándolo confinado no solamente a un estado individual como en Proust sino casi a la desfiguración singular (Benjamin, 2016: 449).

²⁶ El propio Benjamin cita a Edgar Allan Poe en *Nouvelles histoires extraordinaires (Nuevas historias extraordinarias)*. Al respecto, véase Benjamin, 2016: 448.

Entonces, la experiencia del sujeto moderno estando entre la multitud se tensa bajo cierto desvanecimiento del otro sujeto. Es decir que, entre los *flâneurs*, el *flâneur* tiende a volver sobre sí mismo, a replegarse. Al tiempo que, y acá está lo crucial del acontecer en multitud: todos los sujetos modernos tienden a hacer este mismo gesto, también se repliegan sobre sí mismos, también ése otro *flâneur* sin distinguo quiere evitar a aquel que con indiferencia en medio del paseo tuvo un contacto involuntario. En medio de la masa crece la individuación del sujeto moderno como principio del acontecer en multitud. A la vez que, desde la individuación como experiencia o proceso de la subjetivación del sujeto la masa parece verse uniforme.

2.2 Capacidad mimética y ensueños oníricos.

La multitud o los *flâneurs* acontecían con regularidad bajo el mismo techo. Había un marco que posibilitaba su estar en conjunto. Como dijimos, ese marco obedecía a las *formas* de la arquitectura que emergieron del desarrollismo industrial. Ahora bien, fue especialmente para el que se podría catalogar como el “primer Benjamin”, es decir, el que aún no había tenido un contacto definitorio con el marxismo y con el llamado círculo de Berlín donde sobresalían nombres de la talla del mismo Theodor Adorno y Bertolt Brecht, sino para el joven Benjamin, aquel que todavía se encontraba cercano a las lecturas de Europa a partir del misticismo y judaísmo entabladas en diálogo con su amigo Gershom Scholem, quien apoyado en las experiencias de los surrealistas franceses introduciría una concepción de las formas aunada a la búsqueda de un nuevo concepto de experiencia.

Esta exploración hacia otras nociones de la experiencia se deslindaba de la opción kantiana que reducía a la experiencia como objeto de las comprobaciones de los *a priori* de los juicios del entendimiento, camino que ciertamente estaba en auge a través de los neokantianos como Hans Cornelius (Buck-Morss, 2001: 31). Benjamin, de otro lado, intentaba reponer un concepto de *experiencia* que avanzará al tiempo en dos fuerzas que veía desplegarse con insistencia en la historia: *lo onírico* y las formas en que eso onírico se concretaba (Buck-Morss, 2001: 218). No hay que perder de vista que este es el momento de la obra de Benjamin, en que está mayormente influido por

el surrealismo particularmente de Louis Aragon (*Le paysan de Paris*), porque le provee un giro en el análisis de los objetos como concreción histórica, o sea, no se busca un esencialismo escondido detrás de los objetos, sino que es la forma concreta del objeto la que empíricamente abre una dimensión de lo abstracto cuando se le interroga por su propia historia. Este giro que básicamente se concentra en la capa material del objeto, posibilita otros modos de la experiencia en que el sujeto puede relacionarse con los objetos (Buck-Morss, 2001: 305).

Estos otros modos de indagación de la experiencia afincada en la relación con los objetos también provendrían del surrealismo y su concepción sobre los sueños de corte psicoanalítico. Se suponía que la realidad empírica debía tratarse en su conjunto a partir de contenidos oníricos, es decir, que la traducción de los significados del mundo objetual del siglo XIX en algún punto consistía en una suerte de sueño colectivo. En medidas generales, Benjamin transporta el carácter aplicativo de esta idea onírica del surrealismo al mundo icónico, del cual había empezado a tomar notas y apuntes en el primer proyecto del *Libro de los Pasajes* (Buck-Morss, 2001: 308). De hecho, fue de este modo que el libro, aun en las posteriores ediciones y mejoras, tomaría y conservaría este matiz de lo onírico. Como afirma el famoso especialista de la obra de Benjamin Rolf Tiedemann: “Benjamin quería llevar esta iluminación profana a la historia, ocupándose, como *intérprete* de sueños, del mundo objetual del siglo XIX” (Benjamin, 2016:15).

El sueño proporcionaba un plexo de significaciones distinto a la lógica moderna de la vinculación sujeto y objeto donde ambos aparecían directamente relacionados. En el sueño, como en otras vías exploratorias de la experiencia como los efectos del consumo de alcohol y alucinógenos, se tenían en cuenta otros posibles instrumentos analíticos de la realidad. Benjamin no descartaba conceptualizar la experiencia con otros modos de vincular al sujeto con los objetos de forma indirecta (cfr. Buck-Morss, 2001: 307). Este otro nuevo camino de inspiración, que representaba una intención cognoscitiva de vincular la experiencia del yo con otras capas de su propia sensibilidad, constituyó la piedra angular de una teoría de la experiencia basada en la capacidad *mimética* del sujeto. La mimesis para Benjamin era la capacidad sensorial

de distinguir las formas semejantes entre los objetos y cómo estas distinciones producían series de correspondencias y parecidos entre las formas a lo largo de la historia.

La capacidad mimética señalaba el tipo de experiencia en el sujeto que Benjamin, en principio, observaba como un fenómeno propio del siglo XIX. Por eso, la experiencia sensible, el involucrarse sensorialmente a veces directamente con los objetos y otras veces no, en última instancia desembocaba en la corporización de íconos, signos o imágenes que, emergían como elementos nuevos e innovadores en la vida del sujeto. Digamos que, la capacidad mimética del sujeto se presentaba ante él como la disposición deductiva de hallar regularidades y parecidos entre todas las supuestas nuevas formas que ante su experiencia emergían como lenguaje de su realidad (cfr. Buck-Morss, 2001: 218).

De ahí, que el propio Benjamin intentará intervenir la posibilidad de recepción pasiva de las formas e imágenes del mundo moderno al sujeto, o buscará descifrar cómo se corporizaban los signos culturales en el *flâneur*, y buscará interrumpir la lógica del consumo de íconos a través de la figura del historiador como traductor, que intentará hallar el significado mimético de los objetos más sobresalientes de la época como las vitrinas, las luces, la moda, la publicidad, la prostitución y el juego, e inclusive hasta de los pasajes; que en ése primer momento el propio Benjamin los veía aún como una pieza de la misma relevancia como todas las otras anteriores piezas enumeradas. Elementos en los cuales se sintetizaban la tensión de los sueños aún no hechos realidad en que se envolvían las multitudinarias masas parisinas (Benjamin, 2016: 412).

Sin embargo, el cordón que mantenía a Benjamin atado el surrealismo empezaría a desatarse desde la *concepción de la historia*, un nudo que significaba diferente para uno y otros. Mientras que para los surrealistas la dimensión de la praxis servía solamente para sustraerla o concebirla como una realidad ensoñada, donde el ámbito onírico que traspasaba la razón se acercaba más al arte en cuanto conector de la belleza con la vida y mantenía el predominio de las formas poéticas, esto es, conservaba el plano onírico por encima de las condiciones existentes en el presente; Benjamin veía la necesidad de hacer un siguiente movimiento posterior a la crítica ejercida del

surrealismo al kantismo: se trataba de retrotraer los niveles oníricos del pasado al presente. Dice Tiedemann: “El siglo XIX es el sueño del que hay que despertar, una pesadilla que pesará sobre el presente en tanto no se deshaga su hechizo” (Benjamin, 2016: 16).

Para despertar del sueño colectivo, o sea retrotraer las capas oníricas del sueño colectivo al presente y terminar desatando la separación con el surrealismo; Benjamin insistirá en traducir el siglo XIX como la cultura de un lenguaje escrito en formas y signos que sólo la interpretación *mimética* del presente podrá disolver o “deshacer el hechizo, despertar de la pesadilla”. Los contenidos oníricos se incorporaron como una metodología en la traducción de los íconos más potentes de la cultura (cfr. Benjamin, 2016: 870-876).

El nudo del desencuentro con su antigua influencia había sido la noción de historia. Benjamin encuentra que el movimiento *holista* que deseaba para su concepción de la historia a través de la obra del filósofo idealista Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Volver al presente desde el pasado y advertir el futuro desde el presente, son los movimientos en las formas de los objetos que ahora cruzará Benjamin a través de Hegel. De ahí que, en sentido amplio, la concepción *dialéctica* hegeliana *se* mantendrá en un registro aplicativo durante toda su obra, aunque por supuesto, desde algunas adaptaciones que conllevaron a por ejemplo personalizar la idea de *imágenes dialécticas*. El famoso especialista de la obra de Benjamin dice, “Benjamin encontró el nombre *imágenes dialécticas* para esas configuraciones de lo que ha sido y del ahora” (Benjamin, 2016: 27). Por ahora, *dialéctica* significará rebasar los contenidos oníricos del pasado para hacer despertar el presente, hacer mover la frontera del ensueño del ahora desde un momento de reflexión concreta de los objetos hallados en las correspondencias del pasado con el presente y viceversa. La “maquina dialéctica” deberá en adelante activar su capacidad interpretativa para alumbrar tensiones y opacidades en las experiencias de los *flâneurs* y la cultura para advertir el futuro.

2.3 Ver el capital con otros ojos. Transición metodológica.

Ahora bien, la *mímesis*, esa capacidad sensitiva de corporizar correspondencias y semejanzas entre las formas de los objetos que aparecen delante del *flâneur*, una vez

se encuentra atravesada e incrustada en el marco del capital aparecerá adormecida. El capital marcará las fronteras de traductibilidad de lenguaje de las imágenes que le son posibles potencialmente al sujeto por medio de la mimesis. Pareciera que mientras el capital desactiva la *capacidad mimética* en el *flâneur*, propone más bien, la activación de una serie de zonas en las que la capa más sensible del capital, el consumo, tapa otras posibles experiencias asociadas a cualquier forma de interpretación que pueda ir en contravía del capitalismo o de alguna forma de emancipación.

La crítica al capitalismo en el primer proyecto del *Libro de los pasajes* se enmarca en el sentido onírico anteriormente expuesto. Para Benjamin, los efectos del capital y la industria provocados en la cultura lejos de ser un fenómeno radicalmente nuevo, en realidad responden a la consumación de una especie de ordenamiento natural. Aún, vinculado a cierta lectura metafísico-teológica de la realidad a través del judaísmo, Benjamin veía formas naturales materializadas en el presente, formas que ciertamente se repetían con cierta correspondencia e intermitencia histórica, pero que en alguna medida conservaban su estatus “natural” (cfr. Buck-Morss, 2001: 75-94). Esta idea del naturalismo no era para Benjamin problemática en tanto que entraba justificadamente por una concepción teológica de la realidad. Más bien, aquello que sí se presentaba como cuestionable era el modo en el cual el capitalismo llegaba a la historia del siglo XIX como una consumación de dicho ordenamiento natural, como deseo colectivo de un ensueño europeo. Un ensueño concebido casi desde los orígenes de la historia occidental. En efecto, para Benjamin el capitalismo antes de ser una realidad, era más bien la consumación prácticamente religiosa de un mito histórico del ordenamiento natural, una ensoñación onírica promulgada por las narrativas europeas.

Frente a esta concepción, la tarea del *historiador como traductor* para Benjamin consistía en interpretar el vínculo del capitalismo como mito con una serie de objetos de la cultura que emergían engañosamente como nuevos, guardando de todos ellos registros y dimensiones de la repetición. La tarea del traductor o del historiador era desempolvar las capas más viejas que habitaban ocultas en las más nuevas de los objetos para señalar su correlación con el pasado desde el presente concreto. Así, creía

Benjamin, se podía sacudir la andanada capitalista al mostrarla como mítica y de reciente pasado (cfr. Benjamin, 2007b: 77). Y es que esta aclaración es fundamental porque aquí radica el segundo rompimiento intelectual que Benjamin tiene y, quizá, el de mayor implicancia en sus investigaciones venideras. Al enfatizar el trabajo del historiador como traductor en los objetos más concretos intentando sacudir a las imágenes y los objetos del realismo espeso del presente, Benjamin nota la necesidad de potenciar en los objetos y las imágenes el materialismo que los conforma, dejando progresivamente aún lado la mediación teológica como explicación al capitalismo de los objetos.

De la metafísica de Scholem cercana al judaísmo hacia al materialismo de Brecht próximo al marxismo, Benjamin terminará reescribiendo una hoja de ruta que renovará su metodología de investigación manteniendo y ensanchando los objetos de estudio. En este punto, a mediados de la década del veinte del siglo pasado, Benjamin ya tiene plenamente constituido un propósito en lo que será su modo investigativo que bordea tres elementos claves: *lo onírico*, *la mimética* y *la dialéctica*, así lo resume Tiedemann apoyado en el mismo Benjamin:

El libro de los pasajes fue concebido como restitución mística: el pensamiento dialectico, tal como lo entendía Benjamin, tiene que separar en la historia el elemento cargado de futuro o “positivo” del “negativo” o regresivo para, acto seguido, volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión [...] salga de nuevo a la luz del día, también aquí algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así *in infinitum*, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente. (Tiedemann, 1995:18).

Sin embargo, este primer esfuerzo quedaría definitivamente inconcluso, quizá porque el encuentro de Benjamin con el *Capital* de Marx. A finales del veinte, Benjamin se reúne con Horkheimer y Adorno en Königstein quienes al parecer insisten en que un estudio de la cultura del siglo XIX sin pasar por el prisma del *Capital* con relación al carácter fetichista de la *mercancía* no puede tomarse en consideración (Buck-Morss,

1981: 19). Benjamin vuelve entonces con un segundo proyecto de *Los Pasajes* desde 1934 hasta 1939. Allí, valga precisar, no se encontraba totalmente imbuido por la lectura marxiana, sino que había adoptado los elementos marxianos de su mayor consideración a su antiguo proyecto, a tal punto de proponer una personalización de la concepción *fetichista* de la mercancía de Marx. Sin lugar a duda, para Benjamin la inclusión del marxismo había solidificado su propuesta abriendo el espectro de análisis hacia otros elementos de la cultura que en la versión anterior no aparecían: los ferrocarriles, la Bolsa, la Comuna, la economía y su historia, las barricadas y las citas sobre Marx y Fourier, fueron incluidos dentro de los nuevos objetos de estudio de la cultura al tiempo que se seguía refinando el enfoque teórico.

Esta segunda fase tenía una óptica interpretativa mayormente sociológica. De entrada, Benjamin supone en el sentido de Marx una *superestructura* que identifica rápidamente con la cultura francesa del siglo XIX, y el carácter fetichista de la *mercancía* que asumirá con ciertos recaudos –que veremos más adelante– identificados con los objetos, las imágenes y las piezas icónicas que había incluido desde el primero de sus proyectos como objetos de análisis. Por supuesto, en este punto Benjamin considera que “el camino de abajo”, o sea el de la base de la estructura, es la mercancía y a su alrededor se teje la superestructura de la cultura del capital industrial. De hecho, en este segundo emprendimiento, el carácter fetichizado de la mercancía es el eslabón primordial de toda su obra, claro está, desde una lectura personalista de la concepción marxista.

En realidad, esta llamada “personalización” del marxismo, no era solamente de Benjamin. Desde su vinculación al círculo literario de Berlín del cual también hacían parte sus amigos Adorno y Brecht, la influencia de Georg Lukács había sido determinante. Fue la influencia de Lukács y fundamentalmente su interpretación sobre la mercancía de Marx expuesta en el capítulo primero en el *Capital*, la que en realidad determinaría la concepción de la mercancía que apropiarían autores como Benjamin e inclusive el mismo Adorno. Aunque por supuesto ni Adorno ni Benjamin adoptaron totalmente los presupuestos de Lukács especialmente referidos con la vinculación partidista del comunismo, pese a ello sí fue su famosa obra *Historia y conciencia de*

clase especialmente el capítulo sobre “La cosificación y la conciencia del proletariado” la que se convertiría en una carta de navegación para reinterpretar la cultura usando instrumentos marxistas sin casarse ortodoxamente con Marx (cfr. Buck-Morss, 1981: 53-56).

La concepción de Lukács que influía en el círculo de Berlín afirmaba que la mercancía era el concepto central en la sociedad capitalista, era aquel por cual se articulaban las relaciones entre superestructura y la base, cuestión que Benjamin asumía como central en el desarrollo de fondo para *El libro de los pasajes*. Lukács sostenía que la tradición de la filosofía burguesa que identificaba con el kantismo alemán, al haber escindido al sujeto del objeto había posibilitado el marco referencial por el cual los trabajadores aparecían divorciados de las relaciones con la producción de las mercancías. El viejo problema dualista entre sujeto y objeto que devenía inclusive desde el platonismo y que se había colado en distintas versiones modernas que iban desde el cartesianismo pasando por el neokantismo, marcaba el límite de la conciencia burguesa respecto a la mercancía. Para Lukács era claro que entre dicha conciencia burguesa y la separación del sujeto y el objeto a nivel epistémico, se justificaba el por qué la clase trabajadora aparecía también separada de la mercancía. Para la lógica burguesa, la mercancía aparecía para el trabajador bajo la forme de fetiche, esto era porque la mercancía era seducción, ya que estaba por fuera del valor de cambio al concebirse justamente por fuera de la cadena de producción, de la secuencia de la cual había emergido como posible. Al no concebirse la mercancía como producción para el trabajador, no solamente la mercancía misma sino su valor, se escapaba de toda apropiación posible. Todo ello desembocaba en la cuestión de la conciencia de clase, que para entonces también aparecería bloqueada en tanto no se superara el viejo dualismo del sujeto y el objeto. Sin embargo, Lukács no era pesimista en ningún sentido, sino que promulgaba por una reescritura de la cultura, pensaba que la cuestión de la *reificación* circunscribía una herramienta capaz para superar esos grados de ontologización del objeto, o sea donde la mercancía aparecía exhibida como dada por supuesto, la clase revolucionaría tendría la capacidad de derrumbar esas barreras supuestas en el objeto y adecuarse a esta mediante el proceso socio histórico. Para Lukács el proletariado tenía una tarea por venir, del mismo modo, que la tarea de los

intelectuales como él mismo, debía estar en pro de este “despertar” junto a la fuerza laboral (cfr. Buck-Morss, 1981: 86)

2.4 Fantasmagorías y fetichismo de la mercancía.

Sin embargo, aunque Lukács efectivamente significó un puente vital entre una visión estructural de la mercancía en la sociedad capitalista y la cultura, Benjamin e inclusive Adorno no incorporarían a cabalidad todos los presupuestos de la obra lukásiana. Benjamin, como haría con Marx, adaptaría y personalizaría una concepción reificada de la cultura sostenida en que la transmisión de la historia y las posibilidades emancipadoras para la clase trabajadora, se debían a la traductibilidad de la mercancía entendida como signos y formas, partes de un lenguaje fundante del siglo XIX. La concepción de la reificación de la cultura terminaría de derrumbar para Benjamin las ideas judaicas sobre la historia de cuño metafísico devenidas desde Scholem, para abrirle paso a la concepción materialista e histórica de los objetos.

Siguiendo a Marx, para Benjamin efectivamente aquello detrás de la mercancía era el trabajo y, con ello, aquello que no se veía de la mercancía era justamente el valor de uso y de cambio. Sin embargo, para Marx esta invisibilidad del trabajo en la mercancía repercutía exclusivamente en términos económicos, en cubrir el valor de uso del objeto abriendo paso a los intereses privados y gamonales que procuraban instalar un valor de cambio acorde a la imposición del mercado. Para Benjamin los encubrimientos del trabajo en la mercancía, como más cercanamente para Lukács, incluían las afectaciones que estas podían tener en el sujeto, aunque no de la misma forma bajo la conciencia burguesa. En lugar de ello, Benjamin explotaría la concepción *fetichista* de la mercancía de Marx para explicar el movimiento de regreso que la mercancía hacía en el sujeto.

Por supuesto, tanto Marx como Lukács insisten en denunciar que, una vez puesta la mercancía como dada ahí, expuesta, oculta capas históricas de producción, económicas y laborales, que relegan al olvido la vinculación sociohistórica con el sujeto. Marx considera que cuando la mercancía se le aparece al sujeto en su carácter

fetichizado, esto significa como diferente y al tiempo encantador, se dimensiona a la mercancía en todo su esplendor diferente (cfr. Marx, 2018: 55) Es el momento del sujeto que ha contemplado al objeto convertido en mercancía, el cual, de paso, transforma al sujeto en otra clase de sujeto. Emerge el deseo de ser consumidor. Esta concepción del carácter fetichista de la mercancía de Marx será explotada y personalizada por Benjamin, ensanchando cómo justamente regresa el objeto fetichizado al sujeto o, precisamente, al consumidor en el marco de la proliferación de las mercancías y sus posibles traducciones históricas.

Benjamin amplía la aplicación del concepto mercancía hacia todas las formas de producción y escalas del capital industrial. Para Benjamin, la mercancía será puesta a consideración en micro objetos como maniquís, vestidos y luces, hasta macro objetos como arquitecturas y los pasajes mismos, pasando por los roles nuevos de sujetos convertidos en mercancía como jugadores y prostitutas. Benjamin tiene, a diferencia de Marx y Lukács, una concepción ampliada y aplicativa de la noción de mercancía.

La mercancía acontece engañosamente para la capacidad sensorial del *flâneur*, apareciendo exhibida como bien cultural, la dimensión engañosa del objeto se presenta en el registro del bien. Para Benjamin, los bienes culturales son *fantasmagorías* y no solamente fetiches. O como dijimos, engaños o ilusiones en que la realidad es representada y construida. Esto seguramente se vincula con la decisión de separarse de cierto grado de exclusivismo con el que Marx asume la explicación de la mercancía como económica. Y aunque Marx supuso el carácter fetichista de la mercancía en el libro primero del *Capital*, Benjamin observa que esta concepción cosifica y reduce las posibilidades de comprensión del sujeto en cuanto a la interacción con la mercancía.

Por eso, en lugar de fetichismo como noción marxiana, Benjamin propone la *fantasmagoría*, desplazando con ello, el análisis hacia la mercancía como productora de mercancías y productora de experiencias y procesos de subjetivaciones en los sujetos. Es decir, mientras que para Marx el corazón del análisis es el capital, para Benjamin es la mercancía en sentido original, y con ello, la pregunta fundamental se desplaza hacia ya no la mercancía como resultado del capital o de cómo la mercancía

aparece por fuera de la cadena de producción imposibilitando para el trabajador formas de emancipación, sino que la pregunta interpela aquello que la mercancía provoca y los efectos que ejerce, es decir, Benjamin interroga a la mercancía como principio y no como consecuencia. Cuando Benjamin retrotrae la mercancía como principio –cuestión que había visto en Lukács–, supone innovadoramente los movimientos que la mercancía ejecuta en el sujeto, esto es, la incorporación que el sujeto hace de la mercancía cuando esta acontece ante él como diferente, o sea las subjetivaciones de la mercancía en el sujeto que apuntaran a teorizar la proliferación de los roles del consumidor.

Sumado a este giro, Benjamin seguiría separándose e independizando su postura cuando también rechaza la teoría del arte propuesta por el marxismo. La teoría del arte marxista sostenía al pie de la letra lo que decía Marx, o sea, que el arte era un reflejo literal de las desigualdades provenientes de las producciones del capital. El arte era considerado como un reflejo de la superestructura económica en la base. Benjamin lejos de esta idea, piensa que el arte ni siquiera es un reflejo de la superestructura, sino que en principio el arte es una reproducción que determina a la base. El arte como expresión por supuesto no de la alta cultura, sino de aquellas formas que circulaban y consumían los *flâneurs*, como determinaciones del acontecimiento de la belleza a las cuales asistían en multitudes. Benjamin, por supuesto, no veía que el arte fuera un reflejo de la estructura de arriba hacia abajo, al contrario, hubiese estado más cercano al movimiento inverso, de abajo hacia arriba, a cómo el arte en sus expresiones y reproducciones en la base cultural determinaba ciertas formas de la superestructura económica. Esta idea no sería explotada o desarrollada directamente en el segundo manuscrito de *El libro de los pasajes*, aunque ciertamente operaría como telón de fondo al desarrollo de los objetos culturales como mercancías.

2.5 Imágenes dialécticas.

Para Benjamin, la mercancía como nudo central de la cultura del siglo XIX había acaparado los objetos y bienes de la cultura. Los objetos culturales eran mercancía. Además, los objetos culturales eran en un principio, mercancía de alta cultura, hasta

que en la temprana industrialización la *reproductibilidad técnica* provocaría la multiplicación de mercancías y formas que replicarían entre sí la creación de muchas otras copias de un objeto instalando un nuevo escenario cultural para el acceso y adquisición. No se adquiriría la mercancía original, se adquiriría la copia; pero una copia que guardaba en sí misma un *aura* de original. Benjamin insistía en el *régimen aurático* como aquel modo técnico donde la producción en masa de mercancías posibilitaba entre las copias, la conservación de grados de originalidad (cfr. Benjamin, 1994); por lo menos, así parecía concebirlo la nueva conciencia emergente de consumidores o ensoñadores *flâneurs*.

No hay que perder de vista que el capitalismo para Benjamin era la culminación de un sueño colectivo, un sueño que para los *flâneurs* acontecía en realidad de encanto y fantasía. El aura de las copias reproducidas por la técnica industrial testimoniaba una dimensión del ensueño que habitaba la experiencia del *flâneur*. El *flâneur* bajo la ilusión de la mercancía parecía construirse a sí mismo en una especie de *imagen onírica* de la realidad (cfr. Buck.Morss, 2005, 86). La imagen onírica de la realidad hace referencia al estado fantasmagórico en el que se encuentra el *flâneur* por la mercancía, o sea, al estado de ensueño e ilusión que desvirtúa toda capacidad emancipatoria en el sujeto. La imagen onírica provocaba un estado de vigilia en el sujeto por el cual éste se asumía como *flâneur*, aquel que veía en la mercancía solamente el deseo de consumirla. La experiencia del sujeto bajo la imagen onírica era justamente la falsa conciencia colectiva sobre el paisaje mercantil, que provocaba el olvido sobre los valores reales de la mercancía como cambio y uso. De tal manera, la imagen onírica retrataba el encandilamiento provocado al sujeto al interior de estas “casas de ensueño” llamados pasajes, era el significado de la realidad que habitaba desvirtuado entre las multitudes.

Benjamin se da cuenta que los sujetos permanecen profundamente adormecidos siendo *flâneurs*, viven en un mundo concreto interpretado a partir de aquello denominado como imágenes oníricas. Ahora bien, para abrir la capacidad emancipatoria y hasta política de los sujetos, a la *imagen onírica* había que anteponer la *imagen dialéctica*. Como habíamos dicho, de Hegel, Benjamin ya había retomado

la concepción dialéctica de la historia. Habiendo pasado ya por el filtro de Marx y Engels, la imagen dialéctica como concepción propiamente benjaminiana tomaría cierto matiz revolucionario.

A nivel epistemológico, al haber Benjamin explorado otras concepciones de la experiencia en el sujeto desvirtúa que la relación de éste sea con los objetos tal como la proponía Kant (cfr. Buck-Morss, 1981: 39). Es decir, que el objeto al sujeto no se le presenta bajo una forma de juicio binario del entendimiento. Así, por ejemplo, para Benjamin la experiencia del sujeto no se comprende en términos dualistas en la alta cultura o en la concepción del producto original del arte. Recordemos que este asunto fue tratado en el apartado dos de esta sección, y de hecho es clave traerlo de nuevo, porque la imagen dialéctica busca justamente superar esta concepción moderna de la experiencia del arte, rompiendo con las estructuras particularmente binarias de la relación sujeto y objeto. Para Benjamin, los objetos mercantiles se presentan ante el sujeto *flaneurizado* bajo una especie de “hechizo”, de aura que vincula de otro modo la experiencia del sujeto, valga precisar, del orden de la subjetivación. La imagen dialéctica debe proponer el quiebre con las posiciones modernas cognoscitivas del entendimiento para, posteriormente, reconstruir el desperdigamiento de fragmentos y piezas del análisis de la mercancía en el presente desde una *constelación*, que permita articular y ver con claridad cuando la mercancía hace parte de la red que la articula. La imagen dialéctica en términos metodológicos debe proveer el paisaje en la cual la mercancía es un nodo referente y al tiempo es un trazo histórico. Parafraseando a Benjamin en *Dialécticas del suspenso* a propósito de las imágenes: “se tratan del grupo de contados hilos que representan la trama de un pasado en el tejido del presente” (Benjamin, 1998: 121). Al mismo tiempo, a nivel político, la imagen dialéctica deberá emancipar al sujeto una vez haya logrado instalar a la mercancía en la constelación de la cual hace parte, para así desarmar la falsa innovación con la que se le presenta al *flâneur*, mostrar sus capas históricas, y alienantes en cuanto a máquina deseante que constituye un modo de ser en el sujeto *flâneur* como consumidor.

3. Arquitecturas del siglo XIX.

Los pasajes de París tienen su antecedente más inmediato en las *exposiciones universales*. Las exposiciones universales que datan entre las últimas décadas del siglo XVIII hacia principios del siglo XIX también tienen un antecesor inmediato en las *exposiciones nacionales* de la industria que se hicieran antes de 1798 en Londres. Ambos tipos de exposiciones estaban destinadas a recibir a la clase trabajadora. Allí básicamente se mostraban avances y resultados de la producción de los trabajadores a los trabajadores. Por supuesto, no era una feria de exposición formal de la industria, al contrario, tenía más bien un clima festivo de entretenimiento y distracción para quienes asistieran. Hacer divertirse y desconstruir el formalismo de la industria, constituían los valores propios de estos lugares. Las exposiciones estaban organizadas para hacer de la muestra de resultados un evento recreativo, donde inclusive los trabajadores mismos participaban de las actividades de estos sitios.

Para Benjamin esta clase de exposiciones no solamente matizan el devenir de los pasajes en París, sino que, universalizan los principios valorativos de los grandes espacios que allí afincaron. La idea de universalismo es uno de estos baluartes. Se trata de la intención de concentrar al mundo entero bajo la misma exposición. Se suponía que toda la industria universal de la época aparecía exhibida entre las paredes de la exposición universal, al tiempo se formalizaba la creencia que lo que no estaba allí contenido implícitamente no existía.

De hecho, las exposiciones universales al posicionar la idea de universalismo representan el marco justo para medir el valor de todo aquello que hay en su interior. Las exposiciones universales serán, y acá aparece la historia de la metáfora del presente de la “bolsa de valores”, aquel espacio que ampara la medición del valor del mercado y las mercancías, creando un marco en el cual el valor de uso es dejado en segundo plano. De ahí se seguirá que este poderoso marco posibilita la influencia fantasmagórica alrededor de la mercancía.

A propósito de la fantasmagoría en la cual se hunde el valor real de la mercancía en la que se encuentran todas las multitudes de asistentes, dice Benjamin “está prohibido tocar los productos expuestos” (Benjamin, 2012: 339). El sujeto entra al lugar para

dejarse distraer, en una actitud aparentemente voluntaria, el sujeto se deja imbuir por el placer de los mecanismos distractores del sitio, abandonándose a sí mismo quedando arrastrado por la propaganda del desarrollo industrial como futuro moderno.

Benjamin considera que todo esto anterior se identifica con lo que Marx llama *antojos teológicos de la mercancía*, que coincide con la idea de Grandville de entronizar el espectáculo de la mercancía en tanto que el objeto inanimado encuentra una expresión de vida por parte del sujeto que la legitima. El sujeto revive a la mercancía desde su deseo, la convierte en un bien único. Así, la mercancía encuentra en las exposiciones universales un mundo donde su valor se mide por el grado de especialidad atribuida a partir de la eficacia lograda ante el sujeto.

Los proyectos de las exposiciones universales se traslapan rápidamente bajo las mismas ideas y formas idénticas a las construcciones de las arquitecturas de los pasajes en París. A nivel arquitectónico, cuando el hierro revoluciona la industria como material de construcción principal, emergerán edificaciones que cambiarán la lógica de habitar el mundo funcionalmente en un aspecto clave: construir espacios de carácter transitorio. El riel de hierro es la primera pieza precursora en este sentido dando origen al transporte ferroviario. Al tiempo, además de estaciones ferroviarias, se construyeron pabellones de exposiciones, bulevares, monumentos e invernaderos. Arquitecturas transitorias, que conservan el ánimo de concentrar al tiempo de hacer mover a las multitudes en masa. Por supuesto, el signo popular de esta clase de construcciones bajo hierro fue el montaje de la Torre Eiffel en París.

El hierro junto al cristal, reemplazarían materiales tradicionales como el mármol que se había mantenido desde la imitación pompeyana de la arquitectura. A finales del siglo XVIII tomaba fuerza el concepto ingeniero del diseño que abogaba por la construcción con nuevos materiales, por esta época todo parecía resumirse en lo que dice Benjamin “la construcción cumple el papel del subconsciente” (Benjamin, 2012: 287).

La hipótesis investigativa de Benjamin por supuesto intentaba ver que en los pasajes se había agudizado el proyecto de las exposiciones universales. Allí había entrado una representación cosista de la civilización a partir de la vinculación de la mercancía con

los sujetos. Una relación que se estrecharía al interior de los pasajes. Benjamin veía que en la arquitectura de los pasajes se registraba una crisis producida en la historia del arte. Las transformaciones de la arquitectura en su historia que habían culminado en los pasajes, refuncionalizaban no solamente al arte sino a la vinculación del sujeto con ésta. En los pasajes emergía una vinculación con el arte desde las transformaciones en el campo de la sensibilidad de los sujetos. Aquello que sucedía al interior de los pasajes intervenía la capacidad sensorial, por ahí aparecía la clave del entramado entre los sujetos y la imagen de la mercancía como arte.

Los pasajes atravesaban de una cuadra los edificios conectando entre calles paralelas. Los dueños de los edificios se habían puesto de acuerdo para construir un pasaje que más allá de permitir el paso entre calles a transeúntes, abriera lugar a un pasadizo en forma de galería con potencia de exposición comercial. Así se habría paso a la formación de un breve espacio público, pero con una administración privada de los dueños de las edificaciones. Se mantenía el dominio y control del lugar mientras se ofertaba el espacio abierto para el comercio. Las construcciones de estos pasajes fueron entre 1822 a 1837 en París. Allí se daba lugar para que por lo menos a partir de un mínimo de ocho factores se determinara qué podía ser un pasaje entre tantos otros que proliferaban con éxito en la ciudad. Los pasajes debían tener: 1. Comercios de tejidos y ropa. 2. Tiendas de novedades. 3. Mercancías de lujo. 4. Arte al servicio del comerciante. 5. Atracción a turistas (techos de vidrio, cornisas de mármol, lujos industriales). 6. Tiendas elegantes de fragancias y modas. 7. Teatros y cafés. 8. Debía dar la sensación de encontrarlo todo en un solo lugar de “ciudad miniatura”. 9. Iluminación a gas con proyecciones coloridas. Y, 10. La administración del lugar debía depender de la propiedad privada de los dueños de los edificios. Estas condiciones mínimas eran las que constituían a un pasaje como tal, el lugar por excelencia donde ocurría la relación de los *flâneurs* con las mercancías.

Como hemos sugerido hasta acá, para Benjamin la mercancía es el eje central de su investigación especialmente porque es allí donde ensancha, modifica y personaliza, esta concepción que había tomado por partes de Marx y Lukács. Si bien explicamos atrás porqué la mercancía para Benjamin produce mercancías otras y experiencias de

subjetivación en el sujeto (2.4), ahora podemos determinar que para Benjamin la relación del sujeto con la mercancía se amplía en tanto que la mercancía es toda fuente de refuncionalización del capital en el sujeto. Así, como mercancías en el sujeto, operan por ejemplo las arquitecturas de distintas clases y las experiencias que transforman a los sujetos en *flâneurs*. Podríamos resumir que la mercancía en su potencia se podría dividir en:

1. La mercancía como espacio de movimiento en masa, ejemplificado en las construcciones de hierro como rieles y estaciones de transporte.
2. La mercancía como espacio de comercio en masa, ejemplificado en los pasajes y las exposiciones.
3. La mercancía como espacio de experiencia del *flâneur*.

Este entramado tripartito de la mercancía para Benjamin constituirá la fantasmagoría del mercado en la cual se basará la composición del sujeto del siglo XIX. Este entramado es aquel que Benjamin dice cuando se refiere al capitalismo como ensoñación europea, pues a través de estas tres *fuerzas míticas* se entreteje la vinculación de los sujetos con el capital. En consecuencia, a partir de los modos en que la mercancía es expuesta por el capitalismo industrial y su articulación con el sujeto, no solamente desaparecerá el valor real de la mercancía para el sujeto, esto es, el valor del uso respecto al valor del mercado como para Marx, sino que se desplegará una oportunidad emancipatoria para el sujeto en tanto que éste pueda sacudirse del condicionamiento *flâneur* que el clima de época le propone. Serán las *imágenes dialécticas* las que harán devenir la plasticidad del materialismo histórico para demostrar que todo aquello que emergía en el brillo y esplendor de la mercancía, era más bien el recuento y privatización de la historia de los objetos y las formas comunes.

Parte II.

De camino a lo común: mostrar el reverso del capitalismo industrial

Capítulo 3.

Trenzar: límites y alcances entre Sloterdijk y Benjamin.

Este capítulo intenta construir un debate y un diálogo entre dos autores que no coincidieron en su tiempo y que tampoco han sido convocados por algún intérprete. En buena medida intenta responder a la pregunta qué tienen en común Walter Benjamin y Peter Sloterdijk, pero no solamente desde el encuentro de dos posturas, sino principalmente desde el espacio que ocupa un posible desencuentro.

En adelante, veremos cuáles son los límites y alcances de Sloterdijk hacia Benjamin. Entonces allí nos cuestionaremos en qué medida Sloterdijk es lector de Benjamin, qué retoma y qué no, qué refuncionaliza y por qué lo hace. Es decir, trataremos de señalar la recepción de la obra de Benjamin en Sloterdijk demarcando los límites y los alcances de esta. Más aún, mostraremos cómo Sloterdijk resulta siendo en gran medida un benjaminiano.

Para eso, debemos acotar exactamente cuáles son los aspectos por los cuales Sloterdijk se ve influido de Benjamin. Por tal razón, profundizaremos en el supuesto marxismo de Benjamin, o cómo las influencias del misticismo, del kantismo y del marxismo de Lukács desvirtúan en buena medida una lectura de un Benjamin estrictamente marxista. De igual manera, mostraremos cómo la cuestión de la reproducción técnica en el arte dialogará con la concepción de la repetición y la herencia como engranaje clave en la obra de Sloterdijk, para luego mostrar de qué manera el análisis crítico sobre los pasajes parisinos de Benjamin terminarán de aunar las concepciones hecha por Sloterdijk sobre el fenómeno denominado *invernaderos*, que fue expuesto en el capítulo primero de este trabajo. Si llegamos a buen puerto al finalizar de este capítulo tendremos a un Peter Sloterdijk mucho más cercano a Walter Benjamin.

1. Sloterdijk y la crítica a la Escuela de Frankfurt. ¿Benjamin un marxista?
¿Sloterdijk un benjaminiano?

En la década de 1920 Berlín era la nueva París. El ascenso económico y la concentración de la cultura junto al auge de las artes daban lugar a la explosión de nuevas generaciones de artistas y pensadores. En este ambiente aparecía el círculo de Berlín, un grupo de estudio donde confluían investigadores entre quienes destacaban Siegfried Kracauer, Otto Klemperer, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Theodor Adorno y Walter Benjamin. El grupo se caracterizaba porque convergían teorías políticas de izquierdas a la luz de teorías estéticas de vanguardia.

Berlín era un taller experimental. Allí confluían las distintas voces del Círculo en torno a las potencialidades y alcances de la estética en el mundo social. Todos sus miembros consideraban fundamental, aunque con matices distintos, el arte. Coincidían a su vez, con la postura devenida del marxismo que trataba al arte no solamente como un reflejo determinado por la estructura económica, sino más bien, al arte en tanto capacidad dialécticamente transformadora de las condiciones sociales, políticas y proletarias. Básicamente, para el Círculo el arte tendría la capacidad de refuncionalizar la sociedad no solamente bajo cierto grado de flexibilidad, sino en restituir la capacidad transformadora de las condiciones para la vida de los trabajadores (cfr. Buck-Morss, 1981: 53-56). Por supuesto, estas concepciones del rol emancipador de la estética y el arte en la sociedad habían sido influidas por la obra de Lukács, que para 1923 en su texto *Historia y conciencia de clase* habían marcado fundamentalmente los horizontes en general de la interpretación social del Círculo.

Sin embargo, la conformación del Círculo no era del todo homogénea y constante. En medio de su conformación, pasaban artistas e intelectuales que interactuaban con los miembros directos. Uno de estos intelectuales que asistía intermitentemente cuando estaba de visita por Berlín era Max Horkheimer. El encuentro de Horkheimer con el círculo había sucedido mucho antes que éste asumiera en 1931 la dirección del Institut für Sozialforschung de Frankfurt (Instituto de investigaciones sociales), justo en el

momento cuando el Círculo había adaptado la obra de Lukács como eje de sus propias investigaciones (cfr. Buck-Morss, 1981: 97). Tal como sucedió con los otros miembros del círculo, Horkheimer también fue influenciado por la obra de Lukács. El entonces futuro director de la Escuela de Frankfurt asumía la hipótesis lukácsiana de un marxismo hegelianizado que veía en el materialismo dialectico no un paradigma radical como lo consideraban los marxistas ortodoxos, sino un método de indagación de la realidad social, aunado a un fuerte psicologismo social freudiano. En Horkheimer aparece la mezcla del marxismo de Lukács y del psicoanálisis de Freud, línea de trabajo que aterriza en las puertas del Instituto de investigaciones una vez éste asumiera como director (cfr. Buck-Morss, 1981: 129-137). Sin embargo, esta ruta de trabajo no fue compartida plenamente por los miembros del círculo, porque no coincidía con el lugar preponderante que se esperaba ocupara la estética como eje de análisis capital en el campo problemático de la investigación social. Para autores como Brecht, Benjamin y Adorno, a diferencia de Horkheimer, el método del materialismo dialectico efectivamente era un método de análisis social que permitía cruzar y anudar puntos de encuentro entre la estética, el capital y la sociedad.

Fue especialmente en el caso de Benjamin, alrededor de la década de los veinte donde empezaría un viraje con mayor fuerza hacia la concepción de la investigación estética atravesada por la formación marxista especialmente a través de la influencia de Lukács. En 1925 Benjamin presentaba a Hans Cornelius su *Trauerspiel (El origen del drama barroco alemán)* para obtener la habilitación como profesor universitario la cual fue rechazada. Benjamin en esa obra defendía la tesis de que el barroco de los dramaturgos alemanes del siglo XVII apuntaba directamente al drama contemporáneo, y que por medio de un análisis crítico de la estética de las obras de teatro podría mostrar cómo detrás de las tragedias hay un conocimiento profundo del arte de gobernar materializado en las figuras de los reyes. Años antes en la construcción del *Trauerspiel*, el análisis de Benjamin estaba determinantemente influenciado por el misticismo del judaísmo. Desde el capítulo introductorio, su obra proponía conceptualizar la experiencia sensorial que prometía el arte, combinando religión con kantismo. Esto significaba, que Benjamin insistía en el misticismo de la

cábala que había compartido con las lecturas de su íntimo amigo Scholem junto a una mirada materialista de la dramaturgia alemana. En esa obra, misticismo y kantismo parecían converger en una sola herramienta. Y, aunque el famoso kantiano Cornelius rechazó la obra de habilitación (*habilitationsschrift*) de Benjamin, en 1928 el *Trauerspiel* vería la luz y sería Adorno quien notaría la potencia de guardaba la investigación sobre la tragedia que había escrito Benjamin (cfr. Buck-Morss, 1981: 53).

Para 1929 ya había transcurrido prácticamente una década del trabajo en el círculo de Berlín, en ese año Adorno y Benjamin convivieron durante dos meses en Königstein, una región a las afueras de Frankfurt. Allí, Benjamin por primera vez le revela a Adorno fragmentos de lo que será su obra futura y principal *El proyecto de los pasajes*. Una obra en la cual, cruzaba a la estética por el misticismo y el materialismo. La revelación de estas primeras notas, fragmentos, citas y apuntes a Adorno, proponían un texto construido desde *montajes* de imágenes logradas a partir de un material recopilado proveniente de distintas fuentes y momentos históricos. En los pasajes, Benjamin veía la potencia estética del *Trauerspiel*, veía volcadas las filosofías que lo habían influido principalmente en su vida académica devenidas del misticismo de Scholem y el materialismo del Círculo de Berlín. Hacer coincidir el materialismo con el misticismo, significaba reconciliar y refuncionalizar las vertientes en las cuales el propio Benjamin se había formado. Su herencia judía junto a su militancia marxista determinó su análisis estético (cfr. Buck-Morss, 1981: 53-56). Por supuesto, un dilema semejante era el que enfrentaban sus compañeros del círculo de Berlín. Así lo sintetiza Buck-Morss cuando se pregunta por Adorno y por “¿cómo reconciliar el compromiso marxista y su esfuerzo filosófico kantiano, en especial cuando además consideraba una sola la experiencia filosófica y la místico-religiosa?” (Buck-Morss, 1981:56).

Para Benjamin, la construcción de un campo de indagación propio como los pasajes hechos en París, era la clave para aterrizar y anudar las tres concepciones que lo habían marcado fundamentalmente como pensador: el cabalismo de Scholem, el kantismo de

Kracauer y el marxismo de Lukács. Fue desde las *Primeras anotaciones* a los pasajes, que Benjamin empezó a refinar la práctica de un tipo de método propio y original, que a veces rozaba los límites del surrealismo onírico, y a veces, los alcances de las imágenes dialécticas. Se trataba de una posición singular y única, mediada por la tensión de dos modelos epistémicos que todavía hoy parecen contraponerse. Pero que, desde dicha oposición, el propio Benjamin parecía encontrar una gramática que intentaba desarmar las ortodoxias de los mismos místicos, kantianos y marxistas. Así parecía haberlo visto Adorno quien se refería a las conversaciones en Königstein con Benjamin en la carta del 10 de septiembre de 1938 como “inolvidables” (Buck-Morss, 1981:79).

Podríamos considerar la denominación del “método Benjamin”, al tramado de por lo menos las tres vertientes fundamentales que acabamos de mencionar que originaron el modo peculiar de investigación vinculado al esfuerzo por direccionar otro estilo de escritura, otro modo de recopilar la información y las fuentes, otro canon de validación de la verdad y sus juicios, otros modos de historiar los objetos de estudio, en definitiva, otros modos de emitir resultados y presunciones sobre el diagnóstico social. De tal manera, queda claro que Benjamin no era un marxista en sentido estricto, que su obra devenida desde el misticismo judío, pasando por la comprensión de los juicios del entendimiento kantiano, hasta encontrarse con el marxismo lukácsiano, en realidad resultaron en una suerte de metodología de la investigación innovadora y personal, tal como lo propone la inmensa casa de citas intertextuales y producción prolífica que se encuentra en su proyecto principal *Das Passagen-Werk (Libro de los pasajes)*.

Herederero de esta línea de búsqueda y conversión metodológica se encuentra Peter Sloterdijk. Sucesor del benjaminismo, Sloterdijk retoma buena parte de los objetos de estudio legados por su compatriota alemán como las edificaciones de hierro y cristal en el siglo XIX entre otros aspectos²⁷.

²⁷ Otro punto de encuentro entre Sloterdijk y Benjamin por considerar que, por motivos de extensión no abordaremos en esta tesis, es la cuestión de la *repetición* y la *escritura* como *técnicas*. Al respecto

Para Sloterdijk el significado de las edificaciones de cristal haría mella en los escritores del XIX como reservorio de la colonización y transformación del mundo que en ese siglo sucedía. De hecho, así como Benjamin retomaba a Baudelaire para comprender cómo empezaban a dinamizarse las transiciones comportamentales en el sujeto de este período, Sloterdijk hace el mismo movimiento hacia Dostoyevski. Desde *Memorias del subsuelo* de 1864, Sloterdijk considera que por primera vez se predice el estado de excepción que se materializará durante este siglo, en la red de procesos y transferencias preestablecidas desde la modernidad por todo el planeta bajo la fundación conceptual del *Crystal-Palace* (Palacio de Cristal).

Según Sloterdijk, Dostoyevski durante 1862 visita Londres. En ese viaje asiste al reconocido palacio de Exposición Universal en Sout-Kensigton, donde las dimensiones estéticas que la arquitectura monumental ofrecía le habían causado gran impresión. Parecía que el interior del palacio ofrecía una atmosfera de inmersión a un programa de poderío simbólico sobre los transeúntes. En efecto, para Sloterdijk en Dostoyevski se podrían reconocer las bases de la transferencia del mundo externo hacia un gran invernadero cosmopolita de lujo, que sometía en su espléndida estética la transfiguración de transeúntes mediante la experiencia basada en el confort y la inmanencia de la comodidad. Sloterdijk, dice que:

Y aunque, en principio, el *Crystal-Palace* no estaba pensado para audiciones musicales, se convirtió en escenario de conciertos singulares y, con clásicos programas de música ante un público gigantesco, anticipó la era de los conciertos-pop en estadios (Sloterdijk, 2010: 204).

Las nociones del Palacio de cristal de Dostoyevsky que recupera Sloterdijk son una imagen de mudanza en la que se encuentra la sociedad burguesa. Para Sloterdijk, Dostoyevski presenta la convicción de que la infraestructura de cristalización del palacio se solapa al estado anímico de los usuarios, y desde ese lugar se emprende un

ver la comparación entre *Reglas para el parque humano* de Sloterdijk y *La obra del arte en la era de la reproductibilidad técnica* de Benjamin.

estadio de la conciencia colectiva hacia el confort. Desde allí, Sloterdijk reconocerá cierta simbiosis entre estructura material de masas y estado anímico colectivo mediante la cristalización como símbolo de habitar un solo espacio universal.

Una ecuación con resultado semejante, Sloterdijk la encontrará en los análisis propuestos por Benjamin. Para Sloterdijk las indagaciones de Benjamin sobre los pasajes en París revelan la noción de infraestructura que se vuelve clave a la hora de analizar el estado emergente del paso del capital industrial hacia el nuevo consumo del capital comercial entre los ciudadanos. En este orden de ideas, la traducción de la arquitectura al análisis crítico se convierte en el principio explicativo económico, urbanístico y estético para descifrar las expresiones del contexto moderno del capital.

Para Sloterdijk, la hipótesis benjaminiana manifiesta que el valor de cambio se somete a valoración de las mercancías que se revelan de manera fecunda al interior de la arquitectura de los pasajes parisinos. De ello también se desprende que la superficie de la estructura de cristal, abarrotada de luz y brillantez que trasluce desde el exterior sugiere a los transeúntes en los *Pasajes* hacia el fervor del consumo. Dicho de modo literario, el contexto del mundo capitalista aparece casi como una suerte de infierno dantesco, donde los condenados aparecen habituados por su conducta y destinados a sumergirse más en ella. Los pasajes para Sloterdijk como también significaron para Benjamin, son el testimonio de la matriz del capitalismo. Dice Sloterdijk,

Si las propuestas significativas de Benjamin para el siglo XX, así como para el XXI incipiente, hubieran de continuar escribiéndose, además de algunos retoques imprescindibles para librarles de distorsiones metódicas, tendrían que reorientarse también por lo que se refiere al contenido mismo; deberían tomar ejemplo de los modelos arquitectónicos de la actualidad; sobre todo de los *Shoppings malls* [...] de los centros feriales, los grandes hoteles, los estadios deportivos y los parques-*indoors* de vivencias. Entonces tales estudios podrían titularse, más bien, “la obra de los palacios de cristal” o la “Obra de los invernaderos” (Sloterdijk, 2010: 209).

Sloterdijk reconoce en la obra de Benjamin el potencial crítico morfológico que encarnan los pasajes en el síntoma de consumismo estimulante para clientes, un

análisis que trasciende la mera crítica al mundo burgués y se amplía a las instalaciones de grandes estructuras bajo un signo comunal, en que como señala Sloterdijk: “el formato es el mensaje” (Sloterdijk, 2010: 210).

Tal formato, aparece albergando un dominio semejante al del palacio de Exposición Universal de Londres al que se refería Dostoyevski y a los pasajes de París como se refería Benjamin. Es decir, que el elemento aglutinante entre estas dos clases de arquitecturas tiene que ver con la absorción del mundo exterior bajo un espacio interior especialmente dosificado para el consumo, en que el cálculo de la infraestructura cobija la apariencia de monumental transparencia, mientras el cercado de la construcción de paredes acristaladas delimita los albores de la vivencia excéntrica y programada para un fin específico.

Esta etapa del camino del consumismo, que sólo puede ser posible por la plataforma emblema que la soporta donde el capitalismo reinventa las arquitecturas, es la simetría en la que el capital moderno encuentra el receptáculo ideal para rellenar el vaciamiento del formato. En consecuencia, entre arquitectura y capitalismo, se erigirá una etapa en los flujos del capital global que van más allá de las relaciones de producción y del mercado mundial, y que más bien, se trasladan al ordenamiento de espacios ampliados bajo la simbolización de la inmanencia de la experiencia personal y colectiva. Sobre este fenómeno posan sus ojos Benjamin y Sloterdijk.

2. Arte: entre historia y técnica. Trasfondo comunitario de un disenso

El arte en Occidente ha tenido dos prácticas generales. Una, considerada autónoma en relación con el uso de sus prácticas y reglas institucionales y, otra, que podría denominarse como no autónoma en tanto que funcionó en dependencia de la religión y del entretenimiento. Este último, el arte que podría considerarse como no autónomo, en realidad funcionó como mecanismo de muestra o exhibición de distintos órdenes y establecimientos, por ejemplo, de nacionalismos o cultos, al tiempo que como mecanismo de muestra servía de entretenimiento como forma de descarga para

quienes lo contemplaban. Esta concepción del arte no autónomo hundiría sus raíces desde la historia misma del arte occidental contemplada por Platón y Aristóteles.

Los principios de la teoría del arte, por lo menos los occidentales, entroncan desde las concepciones platónicas y aristotélicas sobre el concepto de *mímesis*. Para Platón la *mimetike* (mímesis) es una *téchne* (arte). Es decir, la mímesis o lo que es lo mismo el arte, es fundamentalmente, un saber hacer, un saber producir. En Platón la mímesis es pensada como una *imitatio*, esto es, como un sentido reflejo del estado natural de las cosas. De ahí, que la mímesis o el arte, sea considerado justamente una *téchne*, raíz de la cual se desprende la traducción más evidente para esta palabra en nuestros tiempos: una técnica. De esta manera, podríamos decir que las artes para Platón son una técnica de la imitación. Por eso, justamente en tiempos de Platón se podría hablar del arte bajo cierto sentido aplicativo como técnica de la imitación, el arte debía ser para todas las esferas. De ahí también que por ejemplo se pensara en el arte de la guerra, el arte de navegar o el arte de gobernar, como formas de imitación de un estado de conservación natural de las cosas (cfr. *Fedro*, 266b).

Por otro lado, para Aristóteles la *mímesis* (*mimetike*) no debe conducir hacia una pregunta en sentido esencialista como para Platón. Al contrario, la mímesis debe hacer referencia a las cualidades y propiedades como a las condiciones necesarias y suficientes de los objetos. En Aristóteles, la mímesis deriva en dos sentidos posibles acorde a la visión singular y plural de la raíz griega *mimoi/os*. El primer sentido, es asociado a los *coribantes*, o sea, a los actores de las comedias que anuncian la llegada de Dionisios a Tracias. Este gesto de los actores, Aristóteles lo analiza en su *Poética* donde muestra que los antecedentes de los géneros como la tragedia y la comedia se encuentran en los rituales dionisiacos de la música, danza y canto junto a las artes performativas. En el segundo sentido, desarrolla la *mímesis* bajo el sentido que hasta nuestros días ha llegado de modo familiar, en unidades plásticas como la arquitectura, la pintura y la escultura. (cfr. Alsina, 1986: 225-234).

Básicamente, los principios de la teoría del arte desenvueltos a partir de dos concepciones de la mimesis marcarían el rumbo de dos sentidos de la estética expuestos en el presente. El sentido del arte o de la mimesis del platonismo más cercano a la representación y el sentido del arte o de la mimesis del aristotelismo más cercano a la expresión. La representación en Platón comprende al arte como una exterioridad del sujeto en un objeto, que básicamente replica una idea preconcebida perfectamente. Mientras que la expresión de Aristóteles interpreta al arte como una catarsis o un acto performativo que se constituye a medida que se hace. Sin embargo, Aristóteles no discreparía del todo de Platón. Si bien el sentido y el alcance de las concepciones de arte son distintos, la concepción que tienen frente a la belleza sí es semejante. La belleza es fundamental para el arte porque justamente, o bien el arte sea considerado como imitación o bien como expresión, éste responde a la relación directa entre un sujeto y un objeto. A mayor uso adecuado de la direccionalidad entre sujeto y objeto mayor pureza entre la relación de las partes. Lo bello resulta siendo una simetría.

El concepto belleza tiene su raíz griega en la concepción de *bellum*. Pero en la Antigua Grecia, *bellum* declinaba también en *bonellum* y *bonum* raíces directas del concepto bueno. Desde esta época ya se concebía que lo bello fuera directamente proporcional a lo bueno. Para los griegos antiguos la estética y la moral eran aptitudes con las cuales las cosas acontecían en la realidad. El arte lo que hacía era mostrar esas aptitudes. Platón y Aristóteles no parecían tener mayores reparos con esta concepción. El motivo era porque habían heredado del pitagorismo que la belleza era fundamentalmente ordenamiento o, mejor dicho, simetría y armonía donde las partes concordaban entre sí, en, por ejemplo, finalidad, medida y número. La visión pitagórica que sostenían Platón y Aristóteles básicamente amplificaba a la belleza a partir de la demostración de propiedades objetivas que se podían encontrar fundamentalmente en la arquitectura. Es por eso que las ideas pitagóricas de proporción, regularidad y simetría rigen la noción de belleza que se exponen con mayor claridad bajo cierto sentido material, cuestión que se mantendrá durante la historia occidental por lo menos hasta el siglo XVIII. Hasta antes de esta época la concepción estética de la simetría

devenida del pitagorismo, indica la relación justa entre las medidas de las partes con el todo como fuente de la belleza, fue el fundamento y significado de la construcción de las arquitecturas griegas, medievales y modernas.

Sólo fue hasta bien entrado el siglo XVIII que los sentidos y la subjetivación de la experiencia estética por parte del sujeto declinarían el valor objetual de las propiedades estéticas. Pareciera que por estas épocas la fuerte influencia de la corriente empirista de filósofos como Locke y Hume que abogaron por el conocimiento a través de los sentidos y la experiencia considera de modo crítico la concepción que apuntaba a la belleza simétrica. Básicamente, con la corriente empirista se sostendría cierto relativismo en la belleza donde ésta depende de un sentido interno del sujeto que tendría la capacidad de reconocer fundamentalmente el gusto. Esta acción de reconocimiento virtuoso en última instancia es una relación de discernimiento entre la evidente simetría y objetividad de la obra de arte o de la pieza arquitectónica con el conocimiento práctico por la experiencia del sujeto. Es decir, la emisión de cierto juicio estético en el sujeto nace cuando anuda la simetría del arte de la época con la asimetría en la cual se fundaba la experiencia para los empiristas. Sin lugar a duda, el siglo XVIII abre la puerta de entrada a la posibilidad subjetiva de la estética y con ello, trae como protagonista el debate por el sujeto desde su experiencia propia articulada con la objetividad.

2.1 Benjamin. De arte a Técnica.

Ahora bien, las consecuencias sobre este debate que además de Locke y Hume involucraría a buena parte la historia del siglo XVIII bajo las corrientes del idealismo alemán de Hamman, Kant, Goethe, Herder, el joven Schelling, Novalis y Holderlin, desembocaría en el siglo XIX en buena medida a partir de lo que Benjamin sintetizó bajo la noción de *aura*.

Para Benjamin, en sentido amplio, la historia del arte está expuesta entre dos polos. Uno, es el arte arcaico o del *régimen aurático*, y el otro, es el arte de masas o del

régimen *de la técnica*. (cfr. Benjamin, 2011: 49). El régimen aurático hace referencia al valor del aura que posee toda pieza de arte antes de la revolución industrial. Una pieza de arte en el grado de originalidad, es decir, de elemento único e irrepetible emana una especie de aura o energía que la constituye justamente desde su grado de excepcionalidad como única e irrepetible. El aura para el sujeto funciona como una categoría de la recepción. Pues en cuanto objeto percibido, el aura inmediateza la relación entre sujetos y objetos haciéndola directa y no reproducible. Así, el aura de la obra de arte ejerce el efecto de unicidad en la experiencia del sujeto, donde se podría afirmar que toda mirada que observa el aura de la pieza de arte no regresa al sujeto. Tomando palabras prestadas de Buck-Morss, no habría una *dialéctica de la mirada* en el aura, pues el registro aurático queda anclado a la pieza misma de arte. No hay pues, un grado de flexibilidad o alienación en el sujeto que participa de esta experiencia.

Para Benjamin todo esto sucedería hasta antes de la aparición de la técnica que es una capacidad de reproductividad en los objetos lograda por la industrialización. La innovación de la técnica permitiría otro tipo de mediación en la experiencia del sujeto. Ya no se trataba de la vinculación aurática o directa con el objeto, al cual por cierto pocos podían accederlo dado que su legitimidad dependía del alto estatus de su ser único, esto significaba que la experiencia estética estaba conservada para una elite social, y entonces, ya no se trataba de la inspiración natural sino de la artificialidad o del naturalismo como provocación. Es decir, cuando el aura pierde su capacidad explicativa de la experiencia del lado del arte, la *técnica* será una categoría mayormente productiva para considerar cómo sucede la mediación entre la experiencia y los objetos. Este es el rasgo fundamental que Benjamin observa en Baudelaire donde la figura del romanticismo del poeta aurático desaparece por el *shock* de la metrópolis que entre revoluciones y cambios urbanos ve cómo París del siglo XIX posibilita la transformación de otros personajes que andan por las calles. La técnica mediará en la experiencia de los *flâneurs*.

Por supuesto que con la tecnificación y reproductibilidad de los objetos se abrirían otros modos de relacionarse. Uno de ellos supondrá otras reglas de juego y condiciones de ordenamiento de las relaciones de los sujetos con el arte. El régimen técnico proporcionará la creación de nuevos espacios, condiciones, límites, y experiencias en los cuales el arte circula de otros modos.

Para Benjamin, el ejemplo más claro de esta nueva circulación técnica del arte aparece expuesto en la fotografía. En 1931 circula el *Pequeño ensayo de la historia de la fotografía* (Benjamin, 2007b: 187) en este texto el tema fundamental es el aura. Benjamin nota que la ciudad posee un lenguaje propio a través de imágenes. Pero no en el sentido de una colección de imágenes de álbum, o sea, no es que la fotografía para la ciudad signifique un medio para resumirla y contarla; sino que la fotografía permitiría, cree Benjamin, captar un nuevo lenguaje de la desintegración de la experiencia producido por la técnica en las transformaciones urbanas. Benjamin apunta a que la fotografía lograría reescribir una crisis de la percepción en la experiencia en el sujeto, una desintegración en la proyección visual natural, donde la proyección visual aparece justamente mediada por el aparato técnico de la cámara fotográfica. La mecánica que mejora la visual del ojo humano por el lente fotográfico permitiría confiar buena parte de la percepción del espacio público a las imágenes técnicas (cfr. Benjamin, 2007b: 187-190).

Esta preocupación de la técnica como mediadora de la experiencia en el sujeto no cesará y continuará en los siguientes años. Cuatro años más tarde de la cuestión fotográfica en 1935 surge publicado su famoso ensayo sobre *La obra del arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Allí, como se indicó más atrás, la división entre régimen aurático y técnico definirá el lugar de producción de la experiencia. Habría que añadir, que la reproductibilidad de los objetos técnicos es el motivo justamente que permite que la experiencia sea otra. Una vez la obra de arte es multiplicada, ya no hay una pieza original en sentido estricto. Hay copias que conservan cierta inmanencia de original para el sujeto, pero no es el original en sí mismo. Este fenómeno, digamos de “cascada” respecto de las multiplicaciones por debajo del original, configura un

reflejo que amplifica no solamente el radio de acceso de los sujetos al arte, sino de una nueva vinculación con los objetos a través de una experiencia mediada por la técnica.

A partir de ahí, la articulación del problema de la técnica como mediación entre sujetos y obras de arte se robustecería como el motivo fundamental de la labor investigativa de Benjamin. Hacia 1939 en *Algunos motivos sobre Baudelaire* este propósito queda claro. La pregunta allí orbita hacia cuál es el régimen aurático del *flâneur*. Es decir, en este texto que aparece enmarcado por la persecución nazi justo un año antes del fallecimiento de Benjamin el cual recoge buena parte de los últimos ensayos y ampliaciones de textos anteriores, el autor intenta reponer a la mediación técnica desde un punto de vista todavía más agudo. Se pregunta por el *flâneur* bajo su constitución de sujeto consumista en el marco de los nuevos espacios urbanos como los pasajes y cómo allí se vincula la técnica como mediadora de su propia experiencia. Si desde la fotografía Benjamin ya advertía una crisis de la percepción, la percepción en el *flâneur* terminada de desfigurarse en el consumo de las mercancías propuestos al interior de los pasajes (Benjamin, 2012: 267).

En este período, Benjamin terminará de ampliar el *flâneur* propuesto por Baudelaire, y dirá que la proyección relacional del sujeto quedará profundamente supeditada a la mediación técnica pero no solamente por la reproductibilidad de los objetos, sino por la relación que el *flâneur* tranza con las mercancías. Una relación donde efectivamente hay un retorno de la mercancía al sujeto, hay una mirada que resignifica al sujeto que ha posado sus ojos en la mercancía ofertada bajo la arquitectura de los pasajes. Este retorno de la mercancía al sujeto, terminará de borrar la relación del aura con el mundo natural. La tecnificación que todavía en la fotografía operaba como mediadora del mundo relacional del sujeto y el espacio de la ciudad, en el *flâneur* del último período benjaminiano, será la medida irreversible de la producción y refuncionalización del capitalismo moderno.

El viejo *flâneur* decimonónico de Baudelaire y la concepción del aura quedarán empolvados en los registros naturales y románticos, para dar lugar a una nueva formación de sujetos y experiencias. Todo ese conjunto de sujetos, experiencias y obras, surgirán como hecho puntual en un espacio determinado. Se anuncia así, una transformación en las arquitecturas. Pero no solamente desde el lugar del cambio del diseño y los materiales de construcción, sino fundamentalmente desde el significado y la traductibilidad de los pasajes para este fenómeno. Estos espacios marcarán los límites físicos y materiales de las nuevas experiencias sensoriales y perceptivas de los sujetos atravesados por el consumo del capital industrial que se encuentra altamente tecnificado y que expone con rapidez la capacidad de reproducirse y multiplicarse a través de la exposición de la numeración de mercancías. Por este motivo, las arquitecturas significarán la síntesis en que la mediación técnica es posible, al tiempo, que refuncionalizan el espacio público como vivienda colectiva donde los pasajes parisinos aspiran a ser pequeñas ciudades a la mano de los flâneurs.

2.2 Sloterdijk. De Técnica a Antropotécnica²⁸

Otra perspectiva sobre la técnica nos ofrece Sloterdijk. Otra perspectiva que no quiere decir distinta a la concepción recién comentada sobre Benjamin, sino que podría pensarse como complementaria. Una óptica sobre la base también de la historia que ya no versará a la técnica en relación con el arte sino a la técnica en relación consigo misma. A partir de su famosa conferencia *Normas para el parque humano* Sloterdijk desarrollará una concepción de la técnica vinculada al despliegue del humanismo durante la historia de Occidente.

²⁸ En Peter Sloterdijk hay dos acepciones fundamentales de “antropotécnica”. La primera como “mejora del mundo” y desde esta perspectiva se desarrolla su famosa conferencia “Reglas para el parque humano y, la segunda; como “mejora de uno mismo” y en este ángulo se aborda su obra *Has de cambiar tu vida*. Valga precisar, que sobre esta segunda acepción de “antropotécnica” este trabajo no avanza específicamente. Para una mayor ampliación sobre este tema ver: Castro-Gómez, S. “Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk”. Revista de Estudios Sociales, UniAndes, p 63-73, agosto, 2012, Bogotá.

Mediante una composición histórica en el que humanismo traza su fuerza en la historia Occidental por medio de la idea de canon como piedra angular de la cultura letrada, Sloterdijk considera que la cuestión de la transmisión de la herencia está en el corazón que rige la cultura en Occidente (cfr. Sloterdijk, 2006: 31-36). Esta hipótesis, se construye sobre en análisis de una antigua y férrea tradición de la herencia y la repetición que parece estar detrás de las prácticas más evidentes y cotidianas entre los ciudadanos, que supone la formación de los jóvenes más hábiles y aptos en la sociedad para acceder a los puestos de gobierno. Esta idea deviene desde las sociedades en la antigua Grecia llegando a su ápice con mayor fuerza en el siglo XIX. Esta clave de lectura sobre la transmisión de los saberes se materializa con absoluta claridad en la práctica de la escritura. Alrededor del origen de la escritura y de su enseñanza, se narra un modelo del mundo, de las sociedades, de los valores, de las creencias, en última instancia, de la cosmovisión que justamente será heredada entre la escritura misma de nuevos textos y libros que, a su vez, servirán como faro para otras futuras generaciones que heredarán y repetirán la misma práctica.

El ejercicio de transmitir y heredar para volver a heredar a otros conservará en la escritura cierto grado de la memoria del mundo tal como se le conoce. De hecho, en su ensayo *En el mismo barco*, Sloterdijk defiende la tesis que las estructuras políticas y sociales contemporáneas hacen parte de una vieja gramática anclada en los inicios de la humanidad que con el transcurso del tiempo solamente refuerzan se composición morfológica. En este texto defiende la tesis de que la política surge como un “arte de lo posible” (Sloterdijk, 2008: 32) que se organiza en torno no a la presuposición del sujeto y la comunidad, sino que la política estaría aunada a la generación de la herencia cultural conservada fundamentalmente en la escritura.

La escritura conserva la memoria, o aquello que hay que memorizar en una sociedad. Sloterdijk narra cómo alrededor de la escritura se han formado el puesto de los hombres virtuosos o elegidos, que, por otro lado, sostendrán sobre la práctica de sí mismos las huellas de una historia colectiva formadora posteriormente de otros hombres en conjunto. Sloterdijk recuerda que, sobre esta práctica en apariencia

normal y obvia representada inocentemente en la formación de discípulos por parte de maestros se fundamenta la base de la adopción a la conciencia del mundo. Para decirlo usando la metáfora con la que titula el autor en esta conferencia, históricamente se acepta bajo una práctica cándida como la escritura, un alto grado de reconocimiento a la verdad, de pasividad del sujeto y de agradecimiento a la fuente que emana el saber; las normas que rigen al mundo.

Para Sloterdijk, en cierta medida, esto parece corresponderse con una vieja idea de la filosofía política aparecida en el *Político* de Platón (cfr. Platón, 2015: 277a-279a) en que la enseñanza del alfabeto a los niños es un método de crianza y tal actividad se homologa en el cuidado de la *polis* en la vida política. El hombre es un animal capaz de desarrollarse políticamente *–zoon politikon–* pero, en tanto que ha sido domesticado previamente por un *logos* que lo ha constituido para reproducir el *ethos* o el adiestramiento de ser ciudadano. Así pues, a partir del *Político*, Sloterdijk muestra que la política es, en primera instancia, una técnica, un asunto de vida, de ejercitación desde la niñez sobre unas reglas de lenguaje establecidas que se conforman en cada Estado o Nación con mayor o menor fuerza.

Para Sloterdijk, política y *logos*, son dos fuerzas que tensionan la estructura que da forma a ciertos discursos que normalizan el estado del canon legitimista de las creencias comunes, la religión heredada, la lengua y costumbres recibidas. Es decir, la adopción al canon cultural general. Esta lógica de la acumulación de normas o reglas repetidas en el tiempo son gran en parte la herencia que constituyen capa tras capa la lógica del canon que funda el Occidente cultural y da forma a sujetos que participan en dicha culturización política. En consecuencia, el sujeto es, en términos de Sloterdijk, domesticador de sujetos. Sobre esta base para Sloterdijk se lee la historia de la política occidental que va a contrapelo con el proyecto civilizatorio de la raza, en el sentido que la política avanza hacia la domesticación de la especie por vía de la selección de los más capaces o los más aptos, de la crianza como ejemplificación, y la práctica de la ejercitación de uno mismo para asemejarse a los virtuosos y corresponder así con el deber moral de la herencia de la conciencia del mundo legada.

Desde las lecturas griegas de la política aparece la selección y la domesticación de hombres para tal o cual fin, así como se nombró anteriormente, lo ejemplifica Platón en boca de Sócrates en la necesidad de “alfabetizar a los niños”. En realidad, lo que sucede allí es la lógica misma que hasta hoy impera en la educación infantil y juvenil que seguirá su recorrido hasta la selección de los más aptos en la esfera adulta y pública para ocupar el sillón del protector o pastor del rebaño humano como decía Platón.

En todo esto, Sloterdijk nos propone observar cómo opera la lógica reproductiva de la cultura como fundamentación técnica. Con la formación de los Estados modernos, la réplica de la educación cada vez más se convierte funcional en pro de las demandas de la Nación. En este sentido, la educación, la política y el lenguaje: encuentran su acomodamiento en el proyecto positivista de mejorar la humanidad.

Sin embargo, hasta *Reglas para el parque humano* Sloterdijk no había conceptualizado con suficiente fuerza las nociones que hasta ese entonces había tratado. No fue sino hasta *Has de cambiar de tu vida* (2012), que propuso con conceptualizó el término de *antropotécnica* como el conjunto de técnicas de adiestramiento que unos hombres sobre otros experimentan en un cambio de vida fundamental (cfr. Castro-Gómez, 2012: 69). Y es justamente este territorio en el cual se instalan esas lógicas de formación y reproducción de la cultura entre los sujetos que veníamos hasta ahora exponiendo, donde la escritura es una antropotécnica entre otras.

Retrospectivamente, el momento de la repetición de las reglas, las temáticas, o las zonas en común preestablecidas como formador elemental en la marcha histórica de la herencia política y cultural, forjan determinadas técnicas en que los hombres se ejercitan y entrenan para interiorizar un proceso formativo que a la postre, coincidirá con el proyecto de humanización de época y que de paso sostendrá en un registro de acopio o *mimo* las individualidades humanas más conectadas y sincronizadas entre sí.

En efecto, la antropotécnica supone un doble movimiento al tiempo, el de ejercitarse a uno mismo en técnicas de mejora que vienen dadas por la selección que otros han hecho de uno, y el de sostener por la mejora de uno la transferencia y sincronización reproductiva de las reglas en que el conjunto de individuos se asienta o producen sucesos de domesticación propios. Dicho de otra manera, la antropotécnica analíticamente tiene una doble acepción en sí. De un lado, selecciona en el sentido de incentivar técnicamente la mejora de uno mismo y con ello, al tiempo, domestica mediante las reproducciones de esta lógica el círculo alrededor al que cada individuo pertenece. Para Sloterdijk, esta es la base de la cultura Occidental por lo menos hasta finales del siglo XIX cuando todavía la legitimidad del canon cultural se nota con claridad en la transmisión de la alta cultura letrada de las elites, de las grandes obras de escritores que concebían el mundo entero en sus textos, de las obras de arte que eran únicas en su especie y hasta de las grandes edificaciones de hierro y cristal que emergían como signos de universalidad comercial. En resumen, la antropotécnica es la configuración de técnicas de adiestramiento desplegadas en la historia mediante las cuales los sujetos suponen un cambio de vida fundamental sobre sí mismos, y resultado inmediato de ello, se ejerce un poder de transformación sobre otros (Sloterdijk, 2012:506).

3. La traducción de la Arquitectura de Hierro y Cristal al análisis crítico. Volver a Benjamin seguir a Sloterdijk.

No es casualidad sino rotundamente emergencia que en el siglo XIX se produjeran unas series de cambios sustanciales en la sociedad y en la constitución de los sujetos. Desde las ópticas de nuestros autores podríamos afirmar que dichas transformaciones se deben no solamente a los efectos provocados por el capitalismo industrial entre las prácticas de consumo a la que se veían expuestas determinadas clases sociales, sino fundamentalmente a la nueva gramática de signos que el capitalismo proponía. Un nuevo lenguaje que transfiguraba las lógicas del capital en términos económicos hacia

formas estéticas que harían de la vinculación del sujeto con el capital un problema con un grado mayor de complejidad. Más aún, porque esta nueva escritura del capital quizá por primera vez no apelaba a la sujeción y la fuerza de la producción, sino más bien incitaba a la seducción, a la belleza, y las formas del arte para alcanzar un rendimiento mucho más cualificado.

Benjamin fue pionero en descifrar esta configuración que se organizó en el siglo XIX, luego Sloterdijk refuncionaliza y actualiza los objetos de estudios benjaminianos. Así se puede ampliar la matriz de la relación capital y estética materializada en las arquitecturas de hierro y cristal. En efecto, en adelante trataremos de mostrar cuál es el significado que los pasajes de París tienen para Benjamin como análisis crítico de la coyuntura del siglo XIX, para señalar de qué manera dicho análisis es recogido por Sloterdijk para ampliarlo y continuarlo en la concepción de los invernaderos durante el mismo período.

3.1 Benjamin y los pasajes

Benjamin vio en la arquitectura una sospecha. La necesidad de posicionar un objeto de estudio dejado atrás por la tradición filosófica. No hay que perder de vista que la arquitectura poseía cierto grado de relevancia como ejemplificación al problema de la belleza que pasaba desde los Pitagóricos, a Platón y Aristóteles, para remontar la historia de su debate hasta parte del empirismo inglés, idealismo y romanticismo alemán, según se dijo en la primera parte de este capítulo. No obstante, más allá de la cuestión de la belleza, la arquitectura como centro de discusión donde todos los otros elementos orbitan a su alrededor se encuentra con claridad en el trabajo pionero de Benjamin. Labor hecha en su famoso proyecto *Das Passagen-Werk (El libro de los pasajes)*, que quedara inconcluso por la repentina muerte del filósofo alemán mientras intentaba escapar de la ocupación nazi en Francia en la limítrofe región española de Portbou.

La arquitectura para Benjamin se centra completamente en el estudio de los pasajes parisinos, un proyecto que según indica en la Carta a Adorno del 31 de mayo de 1935, había empezado por lo menos desde 1927 con la lectura de la novela surrealista de Louis Aragon *Le paysan de París* y las conversaciones que sostenía en Berlín con su amigo Franz Hessel, de donde también datan las primeras anotaciones entorno a la moda, el kitsch, las figuras de cera, la luz, la fotografía, el acero, los espejos, los interiores, los climas, Marx, Saint-Simon, Baudelaire, etc; y que de hecho, serían retomadas y ampliadas en 1934 bajo una impronta de carácter más sociológica y menos personalizadas y surrealista como en el primer período.

En el entremedio del primer al segundo período de la escritura de *Los Pasajes*, para Benjamin es claro que debe volcar su proyecto investigativo a desmitificar el resultado del presente histórico, o sea, del éxito del fascismo que había ocupado a Europa, mediante un andamiaje más firme de la pedagogía de una autoreflexión histórica-política de la conciencia de su generación. En efecto, a ello se debía la urgencia mayormente sociológica de su investigación que básicamente consistía en acceder a zonas de un pasado fosilizado e interpretar cómo había sido posible que dicha historia se transformara en sueños colectivos, en imágenes comunes y signos compartidos.

Las reliquias del siglo pasado del siglo XIX representado en la moderna arquitectura de los pasajes, era para Benjamin el reverbero de ideas e imágenes centrales que daban origen a la burguesía de inicios del siglo XX. Por eso, la urgencia de entender los pasajes como materialización de una conciencia común que de alguna manera habita internamente en los sueños utópicos de los sujetos modernos y del naciente siglo de las grandes guerras. Llama la atención sobre la fuerza de los pasajes como un fenómeno de potencia mundial Susan Buck-Morss cuando dice que:

Los pasajes fueron el primer estilo internacional de la arquitectura moderna, y por tanto, parte de la experiencia vivida por una generación a escala mundial, metropolitana. Para finales del siglo XIX los pasajes habían llegado a ser signos de metrópolis modernas, y habían sido imitados por todo el mundo, desde Clevelan hasta

Estambul, de Glasgow hasta Johannesburgo, de Buenos Aires hasta Melbourne (Buck-Morss, 2001: 58).

Pero la urgencia de la creación del *Libro de los pasajes* para Benjamin no solamente obedecía al horror del fascismo motivado por su propia experiencia personal, sino que en el siglo XIX encuentra la coyuntura moderna que permite emerger y coincidir por primera vez en el curso de la historia los elementos que determinarán una nueva configuración de la experiencia del sujeto social. La experiencia del sueño colectivo que Benjamin veía enraizada y repetirse en el curso de la historia. Los pasajes para Benjamin fueron un proyecto en *Geschichtsphilosophie*, es decir, de una especie de Historia-filosófica.

Esta historia filosófica emprendida en el proyecto de *Los Pasajes* partía del material histórico en sentido amplio desde su origen, para traducirlo bajo una secuencia en que la verdad del presente se había instalado como indubitable. La historia filosófica que trataba de proveernos buscaba reconstruir el material histórico de imágenes y representaciones a la luz de las mismas fuerzas conceptuales en las que históricamente emergían dichos instrumentos. En efecto, la construcción histórica de la filosofía lejos de rastrear algún tipo de origen esencialista en abstracto debía vérselas con una reconstrucción dialéctica, entre cómo la imagen y su historia daba origen al concepto y su verdad. Una verdad, que, dicho sea de paso, Benjamin asumía como cambiante y contingente, en tanto que los conceptos expresaban verdades de las mismas imágenes discontinuas y cambiantes de la historia.

Este asunto se puede atender mejor si seguimos el rastro de lo que parece haber entendido Adorno sobre el proyecto de trabajo de su becario, tal como se lo expresa a Horkheimer en la Carta del 9 de mayo de 1949, a propósito de la idea de montaje que Benjamin usa como citas y notas en *Los Pasajes*. Básicamente, Adorno dice que la obra posee una riqueza en extractos de citas y notas, que Benjamin pretende yuxtaponer esperando que la teoría emerja de ella, antes de formular explícitamente algún tipo de pensamiento teórico (cfr. Buck-Morss, 2001: 91).

Por supuesto, la lectura de Benjamin lejos de reducirse a un mausoleo de citas, en realidad, trataba a la cita o nota misma como la materialidad de un proceso que llevaba a cuestras un resultado que era la síntesis histórica expuesta en imagen. Es decir, para Benjamin era claro que había cierta transposición del mundo de los objetos al dominio de la historia. Por ejemplo, cuando se refería a los objetos del siglo XIX exhibidos en los pasajes, como espejos, mercancías, reflectores o vitrinas; los consideraba como un fenómeno que significaban el concepto de la síntesis anclada a un proceso histórico que sobrepasaba los límites económicos que veía el marxismo. Estas representaciones en concreto que proveía por doquier los pasajes avasallaban la lectura en términos de alienación o lucha de clases que hacía el marxismo de la desigualdad económica atravesada por la revolución industrial, y viraba su análisis hacia un tipo de estetización de la historia capaz de reemplazar el argumento económico por la representación del goce de los sujetos mediante la participación de las imágenes que se hacían de los productos en exhibición.

Al tiempo que las citas y notas se homologaban al engranaje de partes en que se construyeron las arquitecturas en hierro y cristal, la investigación de Benjamin compagina y arma un signo estético que se revela en sincronía con los pasajes mismos; construyendo desde las luces encandilantes nuevos preceptos, y del recoveco de los pasillos revestidos de cristal hacia los caminos propios de cada nota que hacen y dan cuenta de la nueva mella de la experiencia del transeúnte o de un emergente proceso de subjetivación moderno. Las citas debían aparecer en un lenguaje tan detalladamente acomodado y coherente, que el principio del montaje benjaminiano era justamente el constructivismo como potencial armador de la verdad evidente, una metodología usada parecidamente por la ingeniera de la época. De hecho, esta correspondencia la atestigua el origen de la primera forma arquitectónica por montaje: la Torre Eiffel. Al respect, Buck-Morss dice que:

En el *Passagen-Werk*, cada uno de estos pequeños momentos particualres sería identificado como una *ur-forma* [forma originaria] del presente. El comentario de

Benjamin, en el que esos hechos se insertaban, proporcionaba las juntas que unían coherentemente los fragmentos en una representación filosófica de la historia como acontecimiento total (Buck-Morss, 2001: 94).

Vamos ahora a abordar un elemento crucial de *Los Pasajes* –que servirá para más adelante entablar un diálogo prospero con Sloterdijk–. En el apartado “F [Construcción en Hierro]”, Benjamin destaca esta forma arquitectónica como el resultado de otras predecesoras. Pero no se trata de una mera historia de la construcción desde la piedra griega, que pasa por la construcción abovedada medieval, sino según dice el propio Benjamin como una construcción de la Deducción dialéctica. Esto quiere decir, que el filósofo nota que el sistema de cubiertas arquitectónicas que caracterizaba los pasajes como nuevo y desconocido, en realidad se enmarca en un proceso que podemos denominar de arquitectura venidera, esto es, del sostenimiento de la forma abovedada y de cubiertas como exitosa en cuanto había pertenecido al mundo helénico y medieval. Es decir, el principio arquitectónico de la forma se sostiene con la intromisión de nuevos materiales.

Esta aparición Benjamin la destaca como “Las dos grandes conquistas de la técnica” (Benjamin, 2016:174). El hierro y el cristal que revolucionaron las construcciones de movilidad y habitabilidad en las naciones como las construcciones de vías ferrocarriles, la creación de edificaciones para exposiciones universales, o el levantamiento de puentes como el de Austerlitz una de las primeras construcciones en hierro de París. En efecto, mientras la revolución de los materiales de construcción instalaba el exponencial aumento de las obras y las edificaciones, a contrapelo la economía moderna se recostaba en esta nueva empresa para maximizar su rendimiento y estabilizar su funcionamiento. La historia de la arquitectura aparecía íntimamente ligada al crecimiento de la producción y del capitalismo industrial.

Sin embargo, el factor crucial para Benjamin sobre la interpretación de la arquitectura de los pasajes, no parece estar determinado por la vinculación de la economía en la construcción, sino capitalmente por el valor de la técnica y sus implicaciones en los

niveles de transformación de las formas históricas predecesoras en el presente. A esto se refiere cuando habla que las variaciones en las formas de producción de antiguas a nuevas. Por ejemplo, en la forma rueda y el movimiento rectilíneo donde lejos de obedecer a cambios profundamente radicales, la forma rueda ha obtenido mejoras que emancipan a su forma misma de su carácter más primario y rústico. El ejemplo más básico resulta verse en que los principios mecánicos que desarrollan un sistema de tracciones en la locomotora que encuentra en la construcción de la rueda por hierro una maquinaria que permite que el proyecto locomotor sea posible. No hace falta entrar en el debate si Benjamín es un positivista de la técnica o no, porque aquello que interesa en este punto es solamente resaltar que las formas se mantienen procurando mejorarse mediante la revolución técnica, en este caso, de los materiales de construcción.

De hecho, Benjamin llama la atención en este punto por el modo en que la experiencia del sujeto que habita dichos espacios puede verse intervenida mediante la modificación de los espacios por medio de la aparición de los nuevos materiales como el hierro y el cristal. Aunque aparentemente esto entraría en contradicción con la idea que hemos venido sosteniendo, dicha hipótesis el mismo Benjamin se encarga de disolverla cuando ejemplifica justamente este tema a través de los pasajes parisinos.

Un vidrio parecido al cristal que data del siglo XV ya incentivaba la búsqueda de transparentar los espacios y conseguir más luz al interior de viviendas. Pero sólo es hasta el siglo XVII, cuenta Benjamin, que las mansiones holandesas logran el efecto de invisibilidad del afuera y el adentro con la aparición de ventanales de cristal. Una vez el cristal se integra al hierro formando una unidad de construcción, aparece la arquitectura de hierro y cristal avanzando especialmente en el frente de las edificaciones de exposiciones universales y pasajes de comercio. De ahí en adelante la experiencia de habitar espacios públicos de este tipo, suscitaría experiencias del tipo donde las paredes parecen, dice Benjamin “ocultarse” en el Palacio de Cristal (1851) y las cubiertas desaparecen con la entrada de los rayos solares. Esto es, en concreto, el desarrollo de una experiencia de inmersión en el espacio que logra diluir

la demarcación del adentro y el afuera para el participante de esta arquitectura. Así pues, la tecnificación del cristal y el hierro, intervenían en una nueva experiencia del sujeto que al tiempo enmarcaba el sostenimiento de formas antiguas (cfr. Benjamin, 2016:180-185).

3.2 Sloterdijk y los invernaderos.

Ya Benjamin advertía la fuerza que contiene el fenómeno invernadero: “El origen de toda la moderna arquitectura de hierro y cristal es el invernadero” (Benjamin, 2016:181). Sin embargo, como hemos explicitado el trabajo de Benjamin consistió en descifrar las relaciones tejidas con el capital alrededor de los pasajes en París –tema del cual se trató el capítulo dos–. No obstante, es Sloterdijk quien conceptualiza y, en consecuencia, amplía los alcances de esta configuración que podríamos afirmar avanza por toda la Europa del siglo XIX hacia una escala global durante el siglo XX.

Sloterdijk ve que aquello que se amplía a escalas globales es el formato y no el mensaje. El formato multiplicado de las arquitecturas de hierro y cristal que, por supuesto, con el paso del tiempo y las transformaciones tecnológicas se irán mejorando, conservarán los principios descubiertos por Benjamin. Principios que se sostendrán a través de la obra de Sloterdijk, por los cuales es posible trazar una genealogía o lectura histórica entre los pasajes de París del siglo XIX y los últimos y más actuales *Shopping-Mall* en cualquier ciudad del mundo o en cualquier otro espacio *indoor*²⁹. Fundamentalmente, porque el principio de sustitución de la realidad por vías del borramiento de la realidad misma desde las arquitecturas expuestas para el consumo y placer para grandes masas, muestra que después del siglo XIX el capitalismo en todas sus fases posteriores tendió a agudizarse y a maximizar el rendimiento de las mercancías y de la acumulación del capital.

²⁹ Al respecto ver “C. Foam City” sobre las multiplicaciones modernas de los espacios interiores durante el siglo XX en: Sloterdijk, 2009: 450-496.

El principio del reemplazamiento de la realidad por la artificialidad de la realidad al interior de las arquitecturas que proponen los capitales deviene desde los Invernaderos –según se expuso en el capítulo primero–. En el siglo XIX ya había un registro de la conciencia de la sustitución de la realidad por vías de la artificialidad técnica. Sloterdijk recuerda que el propósito de los invernaderos por esta época es la instalación del monocultivo de flora traída desde las Américas, especies oriundas de climas y pisos términos inexistentes en los territorios europeos. De tal manera, acondicionar las implicaciones botánicas conllevarían no solamente a la apertura de una conciencia artificial que se imponía sobre el dominio de la realidad, sino al alojamiento de una variedad cultural predispuesta desde el control y confinación de la vida. Este primer acercamiento daría otra nueva conciencia sobre la realidad colectiva.

Tal asunto, quedaría completamente formalizado con los significados de Benjamin sobre los techos acristalados en las arquitecturas de hierro y cristal. El borramiento del adentro y el afuera estando al interior de las construcciones, ofrecía a esta clase de transeúntes la apariencia de la modificación del espacio compartido, habilitando la capacidad entre los sujetos de sentirse afuera estando al interior del capital. Desde ahí la sustitución de la realidad ha sido un principio fundamental en el devenir *Shopping* durante la historia.

Quizá la idea mayor que recoge Sloterdijk de su lectura sobre Benjamin consista en la siguiente síntesis: en cierta medida *Los Pasajes* representan la convicción de que la infraestructura de cristalización de las construcciones de hierro y cristal como *Crystal-Palace*, los invernaderos o los pasajes parisinos, se solapan al estado anímico de los usuarios y enmascaran la marcha hacia el confort subjetivado como una nueva práctica de vida durante el siglo XX. Con ello, pareciera reconocerse cierta simbiosis entre estructura y estado anímico.

Este orden de ideas es que Sloterdijk parece encontrar en *Los Pasajes* de Benjamin, especialmente cuando la noción técnica de infraestructura arquitectónica se vuelve clave a la hora de analizar el estado emergente y trasgresor del mundo moderno del

capital. En efecto, la hipótesis benjaminiana manifestaría para Sloterdijk que el valor de cambio se somete a la valoración de las mercancías que se revela de manera particularmente distinta y fecunda al interior de los pasajes. Es decir, para Sloterdijk es claro que Benjamin si bien iba tras algún tipo de personalización de la lectura marxista, ello no había sido impedimento para reconocer la fuerza del fenómeno que trataría de la motivación ejercida por las superficies transparentadas por el cristal que traspasa y provoca cierta experiencia del consumo de objetos en los usuarios.

Esta cita esclarece la zona que Benjamin ocupa en Sloterdijk:

Si las propuestas significativas de Benjamin para el siglo XX, así como para el siglo XXI incipiente, hubieran de continuar escribiéndose, además de algunos retoques imprescindibles para librarles de distorsiones metódicas, tendrían que reorientarse también por lo que se refiere al contenido mismo; deberían tomar ejemplo de los modelos arquitectónicos de la actualidad; sobre todo de los Shoppings malls [...] de los centros feriales, los grandes hoteles, los estadios deportivos y los parques-indoors de vivencias. Entonces tales estudios podrían titularse, más bien, “la obra de los palacios de cristal” o la “Obra de los invernaderos” (Sloterdijk, 2009: 209).

Sloterdijk reconoce en la obra de Benjamin el potencial crítico morfológico que encarnan los pasajes en los usuarios de esta clase de arquitecturas. Un análisis que trasciende la mera crítica al mundo burgués y se amplía a las instalaciones de otras grandes estructuras. Estas instalaciones aparecen albergando un dominio semejante al del palacio de Exposición Universal de Londres al que se refería Dostoyevski en *Memorias del subsuelo* de 1864. Esto significa, que las edificaciones sintetizan cierto tipo de acuerdo entre la absorción del mundo exterior cobijado a un espacio interior especialmente dosificado para el consumo, en que el cálculo de la estructura conserva la apariencia de transparencia mientras los abovedados de la construcción cristalina demarcan los límites de cierto tipo convivencia programada. Con ello queda dicho, que la relación entre arquitectura y consumo para nuestros autores erigen una etapa en los flujos del capital que va más allá de las relaciones de producción y clase en el

sentido marxiano más conservador, y que más bien, se trasladan al ordenamiento de espacios ampliados bajo la simbolización de la inmanencia de la experiencia personal.

Hasta acá es claro que los lazos que unen a Benjamin y Sloterdijk provienen no solamente de la fijación de un objeto de estudio semejante, sino especialmente, en el significado atribuido a la arquitectura en torno a, por un lado, el ícono de una época que reúne la simbolización de una coyuntura especialmente técnica y económica y, de otro lado, al sentido histórico y social trazado a partir de la arquitectura cuando se le toma como un objeto de estudio social. Sobre estas dos líneas insistentemente vuelven los autores, aunque por supuesto, de forma cercanamente distinta.

En efecto, cuando Benjamin se separa de la cuartada histórica del materialismo más clásico del marxismo no con ello renuncia estrictamente al problema de la historia de los pasajes. Quizá, se trataba de dejar a un lado, como se dijo en el primer apartado, una metodología de análisis que para este fenómeno el mismo Benjamin veía insuficiente. Con este arriesgado gesto a ojos de la Escuela de Frankfurt, Benjamin posibilitaba una nueva zona de indagación que veía como centro de su reflexión, resultado del análisis estético y filosófico de objetos que aparecían invisibilizados por las prácticas de los transeúntes de los pasajes. Así, Benjamin abre el abanico de investigación con la precisión de un foco de atención que representaría la materialización estética de las condiciones del capitalismo industrial.

Este movimiento, en consecuencia, encaja en la obra de Sloterdijk quien avanza en torno a dos planos fundamentales, el de las subjetivaciones de las formas estéticas y el de la historia occidental de las formas, quizá porque Benjamin había abierto la puerta de entrada a dicho terreno. Sería simplista y en consecuencia sesgado decir que Benjamin centra su análisis en la coyuntura de la mercancía como resultado de las condiciones económicas surgidas por la revolución industrial, mientras que Sloterdijk se separa de Benjamin a partir de una crítica debido a su supuesto marxismo. En realidad, aquello que se puede afirmar con certeza es que Sloterdijk retoma el proyecto benjaminiano para ponerlo como centro de sus indagaciones bajo dos líneas

esenciales: la multiplicación de las formas, o lo que él llama la forma-espuma en su obra *Esferas III* y en la reproductibilidad de las reglas o cambios fundamentales por las cuales el ser humano se hace y condiciona como sujeto político.

Como se dijo, Sloterdijk asume parte del centro de sus reflexiones en el origen de las formas que desembocan en los pasajes a partir de una relectura del pitagorismo platónico expuesto especialmente en el *Político* de Platón que trata de la lectura del gobierno pastoral, esto se puede ver claramente en su famosa *conferencia Reglas para el parque humano*. Ahora bien, una vez que dichas formas alcanzaron su apogeo más claro en el siglo XIX, a diferencia de Benjamin centrado en los pasajes, Sloterdijk se mueve alrededor de la multiplicación de las formas de los pasajes en todo Europa como en los Invernaderos según se explicó en el capítulo primero. Así, asume como centro de su estudio no solamente los invernaderos y su ejemplo más claro expuesto en el Palacio de Cristal de Londres, sino fundamentalmente, en el modo exitoso en el cual dicha forma logra multiplicarse como un lugar regular de visita, paseo y asistencia social que determina una nueva experiencia en la subjetivación enmarcada por el goce del consumo. Un fenómeno que marcará una historia cultural de las formas comunes.

En consecuencia, de un lado de y de otro entre los autores, tenemos lo que podríamos decir con mayor justicia, como una interrelación de elementos y posiciones a un objeto de estudio que todavía hoy se encuentra, en buena medida, conquistado analíticamente por lo historia conceptual de las arquitecturas y los diseños, y aparece todavía dejado atrás como campo problemático por las ciencias sociales y las filosofías por lo menos desde los estudiosos de la Escuela de Frankfurt.

Capítulo 4.

El reverso del capitalismo industrial

El presente capítulo tiene un doble propósito: desea señalar una causa y una consecuencia. El objetivo básico consiste en radicalizar y proponer una lectura a partir del cruzamiento entre Benjamin y Sloterdijk. En el capítulo anterior, se señaló básicamente el desencuentro metodológico que distancia la obra de uno y otro pensador, al tiempo, que mostramos los puntos teóricos de contacto entre ambos autores. Indicamos las medidas, alcances y límites, entre esos puntos buscando explorar sus posibles vinculaciones y potencias.

El tejido más ancho de este posible cruzamiento fue la exploración hacia el modo por el cual se vinculan los sujetos entre sí en el marco de las arquitecturas y cuál es el significado de tal vinculación para los autores, un abordaje desde la conjunción de puntos de vista complementarios. Retrospectivamente, hemos visto ya por separado en los capítulos uno y dos, cómo estas vinculaciones surgen tanto en Benjamin como en Sloterdijk. De hecho, hemos señalado la posible tipología del sujeto que está en juego junto al significado que la arquitectura asume para cada autor; de ahí que en el capítulo tres intentamos establecer un diálogo para mostrar cómo en buena medida Sloterdijk resulta ser heredero de Benjamin. En consecuencia, en esa sección hemos planteado una posible recepción categórica de Benjamin en la obra fundamental de Sloterdijk.

Todo este análisis ha sido metodológicamente posible desde el nivel textual. Es decir, nuestra reflexión ha sido explícitamente realizada sobre los textos y conceptos mismos propuestos por los autores. Ahora bien, en términos metodológicos, este capítulo cuatro procurará distanciarse de esta literalidad. Justamente, porque notamos que aún es posible seguir explorando el territorio de la vinculación entre Benjamin y Sloterdijk, desde una lectura interpretativa. En efecto, los planteamientos que se desarrollan en adelante, ya no se plantean como exegesis de los autores sino como apuestas hermenéuticas. Esto significa que este apartado se dedica ya no a reflexionar

sobre los autores sino *desde* los autores. Procura habilitar una crítica a la vinculación de los sujetos con las arquitecturas.

En este orden de ideas, la hipótesis de lectura que trataremos de mostrar consiste en señalar un movimiento fundamental que realiza el capitalismo industrial al tiempo que produce y fabrica objetos concretos. Este movimiento, que digamos podría ser considerado como el “reverso del capital industrial” se trata de la desterritorialización del capital mismo. Es decir, en esta sección consideramos la *otra* cara del capitalismo en su fase industrial directamente articulada a la producción material, donde también los sujetos y sus subjetivaciones, sus experiencias y sentidos, sus prácticas y regímenes de vida, en definitiva: sus modos de vinculación con las mercancías y objetos hacen parte de una serie de condiciones de posibilidad que emergen como “efectos” de verdad en el mundo propuesto por la industrialización económica especialmente en el siglo XIX. Más aún: intentaremos radicalizar esta lectura para señalar, que es justamente por este reverso y sus potencias es que la industrialización del capitalismo resulta altamente exitosa. Esto significa que la industria no solamente producirá la mercancía sino las condiciones por las cuales los sujetos se vinculan exitosamente con dichos objetos.

Si esta interpretación llega a buen puerto desplegando esta hipótesis de lectura, quedará un boceto sobre el tipo de ontología que el capitalismo industrial propone entre las subjetividades que produce. Habilitaremos una lectura politizada del capitalismo industrial, para señalar hacia el final de este capítulo, en qué medida se presenta lo común como tejido de reflexión emancipatorio entre los cuerpos producidos por esta forma del capital.

1. Ontología del movimiento del capital

“Todo tiene que ver con todo” decía Jacotot el personaje de Rancière (Rancière, 2003:12): en este sentido podemos pensar el capitalismo en su fase industrial. Regularmente, la industrialización del capital es expuesta a partir de sus valores más altos. Por ejemplo, la industria es conocida por sus proezas arquitectónicas, fabriles y técnicas. Por eso, cuando se habla de las famosas revoluciones industriales se piensa en sus resultados y tamaños, en la elocuencia de sus nuevos objetos o en la innovación que enfatizan las historias del progreso. La industria suele asociarse con sus objetos creados, a la conquista de los ferrocarriles, de las exposiciones y ferias comerciales, a la electricidad, el telégrafo y el urbanismo, entre otros estandartes e iconos. Sin lugar a duda, la cara visible que la industria supone son los objetos que fueron resultados exitosos. Suponemos, que la producción industrial culmina en el objeto material y allí asignamos el valor fundamental.

Esta concepción materialista del capital engranó rápidamente con el espíritu del progreso promovido fuertemente por el darwinismo social de la época. No hay que desconocer que el siglo XIX supone, en realidad, un movimiento radical respecto a sus antecesores siglos asociados aún en buena parte al romanticismo y el idealismo. Este siglo es una época de conjunción y ebullición. Esta época supondrá el tiempo en el que confluyen fuerzas de cambio devenidos de distintos lugares, especialmente, gnoseológicos o de los modos de concebir el origen de ése presente y sus consecuencias futuras. En este siglo conviven, por ejemplo, teorías explicativas de la realidad como el capital y las luchas de clases de Marx, el psicoanálisis de Freud, la evolución de las especies de Darwin, la medicina experimental de Bernard, la genética de Mendel, la microbiología de Pasteur y el electromagnetismo de Maxwell, entre otros. Un amplio repertorio gnoseológico que venía impulsado por olas de cambios sociales y políticos que databan por lo menos de finales del siglo XVIII con la Revolución francesa (1789) y con las diferentes revoluciones burguesas y obreras. Era previsible que todo ello fungiera en un horizonte de cambio hacia el avance y el progreso, que la formación del sentido común pasara por las posibilidades de ir hacia

otro futuro. Se trataba del espíritu de la época, que promovía unas condiciones supuestas de mejora como crecimiento de vida.

1.1 Movimiento

La industrialización efectivamente trajo consigo un proyecto civilizatorio, supuso una movilidad hacia adelante entre las poblaciones, instaló la racionalidad del progreso social de las naciones industrializadas. Estar por fuera de la industrialización suponía estar por fuera del progreso porque justamente se inauguró el movimiento hacia adelante, la creencia del avance.

Con la industrialización todo se mueve, todo se conecta, “todo tiene que ver con todo” –como dijimos atrás con Rancière– en función del progreso. La industria también supuso un imaginario social de la movilidad, una aceleración permanente de la vida. Industrializar también significaría mover no solamente objetos, mercancías y formas de la producción, sino que industrializar será sinónimo de la capacidad de movilizarlo todo. Se moviliza hacia adelante en pro del progreso que representa la industrialización, naciones enteras, personas, prácticas e ideas. Todo avanza en dirección del progreso. Desde la fase industrial, aparecerá con mayor visibilidad los aceites que engrasan la máquina de la aceleracionismo permanente del capital.

El movimiento al que hacemos referencia como valor por el cual se conecta todo desde la industrialización supuso un rasgo distintivo de la economía misma. Industrializar también significará transportar, especialmente, cuando la velocidad del transporte medirá el éxito del transporte mismo. De hecho, la cadena de producción supondría mayor flujo de mercancía, mayor mercadeo, con los que se requirieron nuevos medios de transporte y tecnificación a los ya preexistentes para enviar y exportar mercancías y productos a todas las naciones. Al tiempo, el transporte de mercancías también supuso la conquista de nuevos mercados, especialmente de las naciones periféricas en América, India y Asia que veían especialmente en Inglaterra, Francia y Estados Unidos los prodigios de la industrialización y los faros de la civilización y progreso

moderno. La velocidad de transporte de la mercancía significaba la fiabilidad de un nuevo establecimiento en que el mundo y sus objetos se movilizaban desde los centros del progreso hacia las naciones y territorios en vías de desarrollo.

Por eso, transportar las mercancías y objetos de las industrias desde los centros de desarrollo, se traducía como el transporte o la movilidad de la racionalidad del progreso entre las poblaciones. Hay que insistir en esta cuestión. Con ello, se formaliza la plataforma de circulación universal de acciones de valor capital. Desde entonces el capitalismo industrial formaliza la noción moderna de *trans-acción* global del valor tal como lo veía Sloterdijk (cfr. Sloterdijk, 2010: 85). Todo circula y todo se mueve hacia adelante, al progreso que representa la industrialización, pues si moverse significa progresar y, como se considerará más adelante esto equivaldrá a “estar conectado”, no moverse también significa estancarse o no progresar en el curso de la humanidad, es resumida cuenta, “estar desconectado”.

Por eso, la semántica del progreso es el imaginario cosmopolita del capitalismo industrial. Se mide por la capacidad no solamente de la producción sino por su valor de cambio. Los productos como valor de cambio se refieren a valores que circulan por todo el mundo y que proponen una nueva experiencia a los sentidos, unos nuevos modos de ser de quienes ahora aparecen vinculados a estos. De tal manera, a medida que el progreso aparece como vector que determina la velocidad de aceleración entre las poblaciones, los flujos del capital como las mercancías y la acumulación del capital mismo, también aparecerán con otra lógica de movimiento. La aceleración de la vida social aparecerá íntimamente ligada a la velocidad de los flujos del capital.

El capital industrial lejos de reducirse a una visión economicista o materialista del capitalismo versa tal como mostramos a través de Benjamin y Sloterdijk, a valores fundamentales de la cultura. Por eso, en buena medida, cuando la industria avanza bajo el motor del progreso, como hemos dicho, transporta no solamente la idea de civilización como tal sino todo lo que de ella se soporta y deviene. Nuevas prácticas de vida entre las personas, nuevas formas de ser y comportarse, nuevos modos de

sentir y afectarse, nuevas maneras de relacionarse entre sí o nuevos modos de espaciarse, en última instancia: hace referencia a que aquello propuesto por el capital serán nuevas formas de vida entre las poblaciones bajo otros valores organizacionales de la vida social. En efecto, el capitalismo a medida que acelera su cadena productiva y transporta los objetos producidos, de paso, moviliza y hace circular toda una lógica del capitalismo ensamblada a la desterritorialización de los valores esenciales sin los cuales el capital material no podría existir.

El capitalismo territorializa y desterritorializa. El rostro de mayor identificación de la industrialización vinculado a la producción de bienes y mercancías corre a contrapelo de su reverso como coexistente y necesario. Se trata del capitalismo, digamos sin rostro, de un capitalismo abstraído de toda materialidad, decodificado por la velocidad de la aceleración incesante de los flujos de los valores de la acumulación. Pues a medida que la cadena de producción aumenta su ritmo y acelera la transportación del mercado entre ofertas y demandas transnacionales, efectivamente la industrialización opera con la capacidad de conectar todo con todo porque el capital transforma en inespecífico su valor. Esto significa, la inmaterialidad del dinero como moneda de intercambio, la abstracción de la valorización del mercado que procura mantener la lógica de acumulación activa, se plantea en términos de regímenes en las formas de vida de las poblaciones que participan de los códigos del capital completamente desterritorializados con la capacidad de adaptarse a las reglas específicas de cualquier contexto local.

Así, la industrialización no solamente transporta mercancías o progreso como idea civilizatoria sino que también transporta una capacidad desterritorializada del capital, donde el capital ya no posee un código local identitario sino que al contrario posee la capacidad de encarnarse en los códigos locales de las naciones, es decir, el capital tiene por sí mismo la disposición de generar una *axiomática* o una serie de reglas de conformación de la vida entre las nuevas poblaciones que conquista la industrialización.

1.2 Ontología

Por supuesto que la ontología a la que hacemos referencia no tiene que ver con algún sentido originario o esencialista entre los sujetos, sino que nos referimos con ontología a las condiciones de posibilidad que emergieron para habitar nuevos roles de vida determinados a partir del reverso o la desterritorialización del capitalismo industrial. Recordemos que es justamente Sloterdijk quien “materializa” y reescribe la pregunta y respuesta fundamental por el espacio que plantea en su momento Heidegger: “¿dónde estamos cuando decimos que estamos en el mundo?” (cfr. Sloterdijk, 2009: 67-80). Tal como analizamos en el capítulo uno de este trabajo que consistió en afirmar que estamos en medio de esferas, a nivel conceptual, la categoría de esfera en Sloterdijk remite a varias acepciones acorde al tipo de desarrollo histórico al que el autor somete tal noción. Sin embargo, es válido afirmar que más allá de su variación historicista, la esfera para Sloterdijk posee una carga y potencia ontológica constante. Hay que advertir que la *esfera* no es equivalente a la noción de *mundo* en cualquier sentido, pues la esfera hace referencia siempre a un compartimiento, a un espacio animado humanamente de sentido en el cual nos encontramos desde el evento biológico del nacimiento hasta ser ciudadanos de una nación. Básicamente, la esfera se refiere a que estamos determinados ontológicamente a aparecer en espacios “contenedores”, que enmarcan nuestro condicionamiento de sentido en áreas que inmunizan la intimidad personal.

Sloterdijk releva una especie de arqueología de lo íntimo en los sujetos. Todo ser humano, como medida universal, posee un espacio de intimidad que está tensionado con la coexistencia de otras intimidades de sujetos. La intimidad de los sujetos, entonces, aparece siempre abierta y cambiante permeable como colectivo histórico. En Sloterdijk, el espacio humano está regularmente abierto y en crisis, aparece torsionado por lo local y lo universal, lo personal y plural, está constantemente en constitución por otros y uno mismo, al tiempo que, constitutivo de los demás. Es decir, en Sloterdijk la constitución del espacio humano es fundamental para comprender el sentido del espaciamiento humano, donde no hay en sentido estricto un afuera y un

adentro escindido, pues al contrario la intimidad humana está constantemente abierta a la otros y es en buena medida robustecida por el encuentro de los demás. Es, como dijimos en el capítulo uno, contenedor y contenido.

Por otro lado, la cuestión del afuera y del adentro es en Benjamin también un asunto crucial, porque para este autor hay una disolución de la diferencia entre el interior y el exterior, tal como lo había propuesto la noción de experiencia moderna. Recordemos que, según vimos en el capítulo dos, para Benjamin la “calle es un interior” y esto significaba que la producción del afuera del urbanismo se mejoraba en el sujeto a partir de la ensoñación que éste hacía, es decir, de la transformación en la experiencia del afuera que la industrialización le proponía como nuevo sistema de representación y locomoción. Hacer del afuera un interior, se traducía como constituir un solo espacio de localización entre los sujetos.

Estas referencias al problema de la distinción del afuera y el adentro del espacio humano son claves porque justamente la axiomática propuesta por el capitalismo industrial disputa, al tiempo que propone, una concepción de mundo determinada para los sujetos. *Un mundo como espacio de imaginación y ensoñación* donde el sujeto se “imagina” o, mejor dicho, concibe a si mismo con efectos de verdad a nivel de formación de la subjetividad del sujeto. Un mundo desdibujado de toda clase de frontera física del afuera y del adentro, un mundo que hace creíble el relato donde todos los sujetos pueden participar en los mismos niveles de lo mismo, donde todos aparecen virtualmente conectados en los mismos grados. Un mundo que propone un borramiento de toda clase social y despolitización de la vida porque justamente al desmembrar la diferencia y la desigualdad de las condiciones, recrea la ilusión o para decirlo con Benjamin, la fantasmagoría de un mundo semejante para todos en tanto que propone las mismas condiciones de posibilidad y estimulación del poder adquisitivo y del saber. Propone constantemente un mundo reemplazable por otro, un salto de una esfera a otra, a medida que la axiomática del mundo propuesto por el capital se ajusta a los códigos y reglas locales en función de la cadena productiva.

1.3 Capital

El capitalismo que proponemos es un reverso funcional a la industrialización que opera como una suerte de fábrica, que ya no produce mercancías y objetos de valores de uso e intercambio, sino que despliega una producción de signos, iconos e imágenes que recrean *mundos* con “efectos” de verdad, en los cuales los sujetos realizan prácticas concretas de vinculación íntima y afectiva con los objetos y mercancías, donde dichas prácticas pululan con altos grados de semejanza entre las multitudes. Este reverso del capital al cual nos referimos se trata de una desterritorialización del capital mismo, no de su opuesto o una cara trasera. Esto significa que, como dijimos líneas atrás, el capitalismo puede transportarse y movilizarse en la era industrial de manera universal porque no solamente mueve mercancías y objetos, sino que a la par, transporta diferentes estrategias y lógicas que le permitan alcanzar nuevas y similares experiencias entre los sujetos por todo el mundo.

Estas estrategias o, mejor dicho, mecanismos de funcionamiento del capital tienen que ver directamente con la capacidad en que el capital es a la vez territorial y organiza la oferta y la demanda de la mercancía, al tiempo que es capaz de desterritorializarse y producir otra serie de formas y códigos sin los cuales no serían exitosos los procesos de territorialización, es capitalismo es también su revés. El capitalismo, entonces, es una doble faz productiva de mercancías y objetos fácticos y materiales dispuestos a la compra atados a las cadenas de producción y del trabajo, al tiempo que subterráneamente avanza en la decodificación y abstracción de una serie de lógicas organizativas de la experiencia humana sobre el consumo.

El capitalismo que en adelante nos interesará analizar es este reverso inmaterial o desterritorializado sin el cual la producción material del capital no funcionaría de la misma manera. Afirmamos que no funcionaría la cadena productiva de igual forma, porque si bien la capa material del capital tiene como propósito la creación de mercancías y objetos, el reverso del capital tiene como objetivo producir los modos de la experiencia entre los sujetos, es decir, los *axiomas* por los cuales colectivamente

los sujetos se vinculan íntimamente y comparten grados de equivalencia con las mercancías y los objetos. Desde la era industrial el capital ya se desterritorializa, emerge a contrapelo su reverso. Es un capital que logra fortalecerse, como se dijo atrás, no solamente por su alta capacidad productiva sino, sobre todo, por la capacidad de hacer circular la producción bajo el lema del progreso y la civilización de las naciones. Sin embargo, no solamente fueron estos ejes específicos los motivos que llegaron a ser altamente exitosa la industrialización³⁰.

También es necesario considerar los modos o las vías por las cuales el capitalismo alcanza el valor esencial que le permite hacer el tránsito del plano material al inmaterial. Este orden de transformación del capital “de un estado sólido hacia uno etéreo” se configura no por suerte o azar, sino al contrario, por el establecimiento de series de lógicas que aquí denominaremos *axiomas*. Estas series de lógicas o axiomas que en su pluralidad pueden resumirse bajo el conjunto *axiomatización*, son las vías o modos por los cuales el capital en su fase industrial se “desvanece” al tiempo que con mayor eficacia logra estrechar la relación entre la cadena de producción de los objetos y el fin último de rebasa el consumo y cala hacia la interiorización y filiación del objeto consumido por los sujetos. El rasgo fundamental de la axiomática del capital consistirá en adaptarse. En acoplarse a la cultura. Pues al realizar el tránsito hacia el reverso, este paso es prácticamente inmediato toda vez que el capitalismo salvaguarda su valor esencial de capital material: la acumulación por la acumulación del capital mismo. De allí que la adaptabilidad del flujo del capital, del capital identificado con un objeto en específico hacia un flujo inespecífico pero que toma valor en cualquier contexto global, sea la manera más notable en la que el capital se desterritorializa por uso de su axiomática. En consecuencia, la axiomática funciona tomando el rostro de cualquier *ethos* poblacional o forma de vida local o regional, y participando de la organización de las experiencias de vidas vinculadas al consumo

³⁰ Consideremos que una mirada material de la revolución industrial, según se ha dicho en la exposición, todavía hoy constituye el relato oficial sobre este período histórico, a tal punto, que actualmente se habla de hasta una cuarta revolución industrial/tecnológica que propone renovar materiales de construcción con altos rendimientos para campos como el transporte, la ciencia y la milicia.

de las mercancías. El capitalismo se desterritorializa porque no dejará abierta la capacidad del consumo y mercadeo de los objetos producidos, sino que reorganizará con eficacia las reglas que gobernarán los usos y prácticas del consumo de las mercancías entre las poblaciones.

En efecto, la *axiomatización* del capital propondrá una serie de reglas o registros para hacer las experiencias de los sujetos reales sin otro tipo de coadyuva o imposición. La axiomática digámoslo así, será el boceto del mundo entre los sujetos que aparecen vinculados con los nuevos modos de experiencia ensamblados a las mercancías industrializadas rebasando cualquier frontera nacional o bandera política.

Por eso fue clave mostrar en el apartado anterior en términos ontológicos cómo se formula la noción de mundo, una concepción en cierto sentido ontológica y que significa que la industrialización transporta y moviliza *una* especie de mundo como ideario del progreso. En lo que sigue mostraremos cómo la axiomática disputa la concepción del mundo local y regional a los espacios que el capitalismo industrial conquista, es decir, señalaremos la operatividad de la axiomática o las reglas de nuevos registros en las experiencias del capital industrial entre los sujetos.

2. Sujetos: efectos de verdad.

Recordemos que tal como se vio en el capítulo dos de este trabajo, para Benjamin el capitalismo es la culminación de un sueño colectivo. Remarquemos esta idea: es un sueño colectivo. Por otro lado, hemos venido insistiendo líneas atrás en esta sección, que el mundo que produce el capitalismo industrial crea “efectos de verdad” entre los sujetos. Pero ¿cómo puede el mundo producido por el capitalismo industrializado instalar verdades si al tiempo, siguiendo a Benjamin, este capitalismo es también una especie de sueño imbuido? Aparentemente aquí podríamos estar ante una contradicción que en realidad no es tal. La “verdad” a la que hacemos aquí referencia no tiene nada que ver con la construcción de juicios de validez en el sentido epistémico del término. La verdad a la que nos referimos no está bajo el dominio de la lógica y

las falacias o de la moral y la ética. No se trata de una verdad en el sentido estricto de la palabra. Pues más débilmente, la verdad a la que hacemos referencia opera como “efecto” de verdad y no como verdad en sí, esto quiere decir, como “sensación” o “impresión” de poseer un grado de legitimidad o atribución sobre el objeto considerado. Esta sensación o impresión de la verdad, esta verdad como efecto, es un axioma fundamental entre los sujetos participantes de la industrialización. De hecho, el efecto de verdad atraviesa el calificativo que Benjamin usaba para referirse al capitalismo como sueño, porque no hay verdades en sentido estricto en un sueño. No hay condiciones de posibilidad para la construcción del juicio de verdad en un mundo ilusorio o imaginario. Pero sí para una especie de verdad que se presenta débilmente como efecto o, para ser más exactos, que aparece como reflejo del mundo del cual deviene.

Para usar el término del propio Benjamin, la *fantasmagoría* del capitalismo industrial desactiva dentro de su axiomática la validez formal de los juicios de verdad y objetividad, por una serie de valores relacionados con la producción del efecto, la ilusión, la candidez y la “magia” con la cual el mundo se muestra ante el colectivo de sujetos participantes de la industrialización.

Por supuesto que el sujeto al que hacemos referencia es todo aquel participante de la industrialización de las naciones. Es una tipología. Tal como expusimos a través de Benjamin con los *flâneurs* o con Sloterdijk a través del *mimo*, es un tipo de sujeto que se dice en plural. Es un colectivo que aparece encadenado por la misma experiencia con las mercancías producidas por la industria. Recordemos que en el capítulo dos, hicimos hincapié en la *imagen onírica* como el estado de “vigilia” ante el paisaje mercantil, es decir, que la mercancía sobrepone una imagen al sujeto de encandilamiento que anestesia, para en buena medida haber señalado de qué manera la capacidad del juicio de verdad es en realidad un efecto de verdad al interior del mundo fantasmagórico del capital industrial.

2.1 Nuevas condiciones de locomoción y representación

La imagen onírica desvirtúa una parte de la realidad. Diluye en un estado de fantasía al sujeto con la mercancía “amansando” el animismo de la vinculación con el objeto. En esa relación donde las capacidades cognoscentes en cierta medida han sido redirigidas, la industrialización propone otra serie de nuevas condiciones de locomoción y representación.

La motivación por la cual el sujeto se mueve es la mercancía. El sujeto de la industrialización ya no solamente es un paseante sino por supuesto un consumidor. Consume la industria. El impulso del movimiento ya no viene solamente por el goce del paisaje rural o urbano para el sujeto o, para llamarlo de la mano de Benjamin del *flâneur*, sino que viene motorizado por la participación en los nuevos espacios dispuestos para estar en el progreso que representa la industrialización. La industrialización promueve nuevas prácticas de locomoción. Si bien un baluarte de la industria era justamente el tema del movimiento, del transporte de mercancías y objetos para el consumo en distintas naciones, hacer mover a los sujetos será otro axioma fundamental para producir experiencias nuevas. En la era del capital industrial todo se mueve y por eso todo aparece conectado con todo. La cuestión de la movilidad aquí vuelve tomar protagonismo en tanto que se encarna como experiencia vital en el sujeto. Valga reiterar, que el transporte no solamente sucede a escala global mediante las naciones periféricas que se movían hacia adelante en función del progreso y del proyecto civilizatorio representado en la industrialización y el capitalismo, sino que también el significado del movimiento se encarna en escaladas grupales y singulares.

En la industrialización los sujetos se mueven a la par de la velocidad del capital. A medida que aumenta la demanda de la industrialización, esto se traduce en el aumento de la cadena productiva de elaboración de mercancías y objetos, aumenta la aceleración permanente de la vida. Incrementar la producción no solamente significaba ampliar el radio de la oferta mercantil, y tampoco se reducía al crecimiento de las fábricas, espacios y agudización de las condiciones de los trabajadores, como

tampoco se ceñía exclusivamente a la acumulación infinita del capital: la industrialización demandaba una nueva relación de los sujetos con la movilidad para garantizar no solamente las condiciones materiales de la producción sino, especialmente, el establecimiento y dinámica de la axiomática entre los sujetos en la medida en que estos fueran capaces de hacer realidad un orden social, económico, político y estético imaginado y soñado pero aún no realizado. Acelerar la vida era participar en la promesa del capitalismo industrial, una promesa colectiva del progreso civilizatorio que proyectaba *un* mundo del orden de la potencia.

Los sujetos se movilizan, como las naciones, en función de un sueño. Del progreso, de la civilización, de la supuesta mejora de uno por uno mismo. Tal como dijimos con Sloterdijk bajo el concepto de *antropotécnica* en el capítulo tres, de realizar un cambio fundamental y proyectivo sobre la vida de uno. Las tecnologías propuestas en la industrialización sobre los sujetos no solamente tenían que ver, como hemos venido insistiendo, con esa capa material en la que se desarrolla el capitalismo, sino con el reverso desterritorializado en que el capitalismo se presenta como experiencia. Por eso, el capital industrial intervendrá con alto grado de éxito la representación, o para ser más exactos, ampliará la experiencia con la mercancía que hacen los sujetos hacia nuevas captaciones con los sentidos perceptivos y sensoriales.

Una experiencia germinal en la producción de este nuevo sujeto tiene que ver con la percepción a través de la multiplicación del aforo de las formas. Ante el nuevo paisaje urbanístico producido por la industria, aparece transformada la experiencia de la mirada. Abunda un barroco visual. La percepción quedaba fustigada ante la emergencia de las nuevas formas: tamaños, colores, luces, y sus respectivas repeticiones, multiplicaciones y variaciones, producían una nueva experiencia para la capacidad sensorial del sujeto. La cantidad de estímulos posiblemente abrumaba. Podía ser considerable que, entonces, la mirada perdiera profundidad porque la movilidad o, mejor dicho, la velocidad en la cual se presentaba la industrialización liquidaba la solidez y singularidad de los objetos para la experiencia perceptiva.

De tal manera, este axioma de la industrialización tenía que ver con las condiciones técnicas que modificaban la percepción entre los sujetos o un colectivo social. Tal como lo abordamos en el capítulo tres, es sobre esta idea que Benjamin plantea la cuestión de la *reproductibilidad técnica de la obra de arte*, en tanto que la reproductibilidad permite una apropiación masiva del arte o, para ampliar el término benjaminiano, de la mercancía reproducida en la vida cotidiana. En la industrialización ya no hay objetos como obras de arte singulares e irrepetibles como signos de adoración masivos, al contrario, también se debe resaltar que hay cierta clase de “irrespeto” por la originalidad. La reproducción masiva de mercancías y objetos ha logrado desacralizar lo que otrora era una veneración a la singularidad del objeto. Hay una profanación de la mercancía. Y con ello, hay otro entrenamiento en la experiencia de los sujetos, hay otro tipo de vinculación con un reparto de otra clase de lo sensible para las masas.

Efectivamente, las cargas sensoriales sobre la experiencia vinculativa entre los sujetos y las mercancías pudieron ser en sentido negativo y positivo. De un lado, la dimensión negativa tenía que ver con las condiciones sensoriales del sujeto que se veían avasalladas, gobernadas o sometidas por la aparición emergente de las axiomáticas propuestas para la experiencia del capital pero, de otro lado, la dimensión positiva estaba vinculada al alejamiento de la autenticidad como principio de desvalorización del objeto, junto al borramiento de la frontera entre creador y espectador donde la reproductibilidad técnica se convierte al orden de lo profano.

Ahora bien, más allá de la direccionalidad posible entre positiva o negativa que es esencial a la movilidad por la cual el sujeto se vincula con la mercancía, un vector que parece atravesar a la relación misma de la vinculación del sujeto con la mercancía tiene que ver con el tipo de placer que se produce en la experiencia vinculativa.

2.2 Sujetos del deseo

Este axioma fundamental se refiere a la producción de sujetos del deseo. La “sujeción” de los sujetos al estilo de vida propuesto por el capitalismo industrial, pasaba por una ética o, mejor dicho, por una moral de los valores vitales de la vida que se identificaban con las lógicas del entrenamiento en la moda y la publicidad. No perdamos de vista que hemos dicho líneas atrás, el reverso del capitalismo industrial produjo toda una gramática de signos, imágenes e iconos que permitieron garantizar el éxito de la experiencia del consumo entre los sujetos. De ahí que, el valor del *capital simbólico* por pasear entre los nuevos monumentos, andar entre galerías y ferias de exposiciones entre los pasajes recientemente creados y expuestos como hito de la industria, además de viajar acortando tiempos y distancias a máximas velocidades en los nuevos trenes, suponga hacer para el sujeto la fantasmagoría de la compra de la mercancía, es decir, produzca el efecto de la adquisición y participación del consumidor en potencia. En consecuencia, es que el deseo por la mercancía precede a la mercancía misma.

El capitalismo industrial se enraíza entre los sujetos no solamente con las nuevas proezas arquitectónicas, urbanísticas y tecnológicas construidas sino con las imágenes de estas. Ocasiona un mundo de sueños y deseos. Por eso la exhibición concreta produce la posesión en potencia que modula el deseo. Con las pasiones despertadas por la posesión de la mercancía, se apertura un campo abierto de la sensibilidad humana, hay una dimensión abierta para que la mercancía resignifique. De ahí, que Benjamin notara con cierta agudeza el valor fundamental que la *moda* posee en el deseo de los sujetos por la obtención de la mercancía. “Estar a la moda” no será desde entonces un asunto menor. Pues de manera capital significará el nuevo registro de la modulación del deseo del capital en los cuerpos. Curiosamente, Francia, nación que a finales del siglo XVIII aboliría el monopolio económico de la monarquía como consecuencia económica básica de la revolución francesa, en París daría origen a otra “revolución” en servicio del nuevo monopolio del capital de larga vigencia y alcance universal, la llamada ciudad de la moda y ciudad luz, representaría con honores tales calificativos en adelante. En *París capital del siglo XIX*, Benjamin observa especialmente una cuestión altamente relevante sobre la moda: que la moda es una

mercancía (cfr. Benjamin, 2008: 27-50). Esto quiere decir, que el mercado de la moda ciertamente goza de una vida propia. Que la moda supone un afuera de la producción, una condición “mágica” que parece escindida de la cadena productiva. La moda como mercancía se convierte en objeto de culto. A la moda se le profesa un ritual de veneración, un *fetiché* como diría Marx de la mercancía que es poderosamente adorada. Y es que la moda como mercancía será adorada justamente por aquello que supone el consumidor en potencia. La sujeción, como dijimos, es la suposición de aquello que significa adquirir: belleza, placer, romance, en última instancia el goce por el confort de la experiencia.

En efecto, la mercancía de la industrialización deseada por el sujeto constituirá al capital como deseado. Sujetos del deseo que desean capital para poseer las mercancías de la industria. Adquirir la mercancía que es ensoñada, una fantasmagoría que el mundo industrializado propone. Es pues sobre el deseo que el capitalismo desde esta era industrial axiomatiza.

2.3 Subjetivar la experiencia

En resumen, hasta aquí hemos dicho cómo operan los axiomas fundamentales del capitalismo industrial. Señalamos que la condición por la cual se produce con alta eficacia y éxito el consumo de objetos en la industrialización obedece a que el capitalismo industrial no solamente produce mercancías sino de manera funcional sujetos. O para ser más precisos, con la industrialización el capitalismo no solamente opera en dimensiones materiales de la realidad regidas por el mercado y la economía, sino que, además el capitalismo industrial maquina una nueva gramática de signos, imágenes y formas que dan origen a nuevas lógicas que intervienen la experiencia de los sujetos. Esto es lo que hemos llamado el reverso o desterritorialización del capitalismo industrial. La contracara de la producción material de la industria. Un pliegue abstracto e inmaterial que corre a contrapunto la veta material. Un eje en el cual el capitalismo ha desterritorializado todos sus códigos. En este lado del capital tratamos a un tipo de capital sin códigos y sin fronteras. Y decimos sin fronteras,

porque justamente el rasgo fundamental del capitalismo en la era industrial que había sido funcionar a partir del transporte de carga, de objetos y mercancías, es decir, de exportar a todas las naciones especialmente a los estados periféricos en vías de desarrollo industrial toda su nueva producción; ese valor, el del transporte o la movilidad, también será un valor inescrutable dentro de la desterritorialización del capitalismo.

El reverso del capitalismo mantendrá el valor del transporte como ideario principal. Con el transporte material se transportará otra clase de capital del orden inmaterial. Se transportan mercancías y se movilizan ideas. Se mueven proyectos, promesas y sueños. Circulan condiciones de posibilidad. Con la industrialización el capitalismo efectivamente no tiene límites, porque la información se desplaza a una velocidad mayor que una mercancía. A nivel macro, el reverso del capitalismo industrial proveerá a las naciones esencialmente la promesa de ser participantes del cambio, valga la metáfora: de subirse al tren del progreso, de ser civilizados. Con la industrialización se instala una especie de sueño colectivo, un marco compartido vinculado a la velocidad propuesta por el capitalismo como axioma macro. El capitalismo moviliza el progreso, o por lo menos, así lo hace creer.

No estar a la altura del progreso, es decir, no adaptarse a los nuevos desafíos que impone el manejo maquínico, o el manejo técnico de la operación de nuevos aparatos, o no aprender a moverse en las nuevas formas de transporte, suponía quedarse atrás. No se trataba solamente de ralentizar el paso del cambio. Y aquí es donde está el corazón de la promesa moderna: el rezago de quedarse por fuera del progreso. No moverse a la velocidad del capital se traducía estar en el pasado. Con ello se puede admitir que el capitalismo industrial alcanza en el sujeto una interiorización fundamental sobre un cambio profundo de vida o, mejor dicho, una *subjetivación* bajo el condicionamiento del tiempo. El tiempo será una medida de producción no solamente por el trabajo fabril o el rendimiento del tiempo mecánico, sino porque con el ideario del progreso no avanzar hacia adelante significará quedarse en el pasado. Aparece en adelante la localización temporal del sujeto como visión del tiempo futuro

o un estado diferente del orden de la mejora, una visión del tiempo pasado como atolladero por mejorar, y una concepción del tiempo presente como momento productivo decisivo de cambio. La subjetivación en la experiencia del sujeto irradiada con la llegada de la industrialización es esta forma del capitalismo del rendimiento donde la velocidad del cambio es la medida de la aceleración de las vidas en conjunto.

Al tiempo, la axiomatización en microescalas se representaba tal como indicamos atrás en los registros del orden de las representaciones sensoriales y de la provocación del deseo y el placer. No hay que perder de vista que a la mercancía la precede la axiomática en el sujeto. Esto significa el condicionamiento por el cual se garantiza la alta eficiencia en el consumo o, por lo menos, el deseo de participar de ello. Y esto es fundamental porque el capitalismo industrial logra justamente intervenir la esfera de lo íntimo en el sujeto, alcanza a realizar una *antropotécnica* como dice Sloterdijk en *Has de cambiar tu vida*. Efectivamente, cuando nos referimos a una subjetivación según dijimos más arriba, estamos insistiendo en un cambio de vida fundamental para el sujeto al interior de la axiomática propuesta para configurar la experiencia en el capitalismo industrial. Este sería el alcance de los axiomas propuestos por el reverso del capitalismo industrial. De ahí también que siguiendo a Benjamin, afirmamos que el sujeto aparecía en un estado de vigilia ante la mercancía, en un estado de ensueño. La alta eficacia del reverso semiótico del capitalismo industrial subjetiva nuevas experiencias entre los sujetos, experiencias atravesadas por los sentidos y los placeres en un mundo de ensueño con apariencia de verdad.

3. Arquitecturas en el reverso: más allá de la axiomática más acá de la emancipación: arte, grietas y colectivo.

3.1 Como arte

Benjamin veía que los pasajes significaban fundamentalmente la síntesis del capitalismo industrial en la experiencia de los sujetos. Esta idea recorrerá todas las arquitecturas con fines comerciales como las Exposiciones Universales o el Palacio

de Cristal descrito por Sloterdijk que analizamos en el capítulo uno. Una experiencia que vinculativa entre la industrialización y los sujetos que hemos intentado reescribir bajo el revés del capital en la axiomática de los procesos de subjetivación.

Benjamin se refirió alguna vez en una carta a Horkheimer (1918-1936) a las arquitecturas como la obra fatal del arte. Allí apuntaba a las arquitecturas como último estamento de la tecnificación del capital industrial en el arte. Para 1936, durante el segundo manuscrito de *El libro de los pasajes*, Benjamin ya concebía este proyecto como una estética de masas. Observaba que la relación entre industria y consumo atravesaba todas las esferas sociales a través de las arquitecturas. La arquitectura de los pasajes y del palacio de cristal ofertaban un reencantamiento del mundo social. Ofrecía un nuevo modelo de vivir.

En este sentido, el concepto de arte no se refería a las piezas de consumo de la alta cultura, no se refiere a las piezas únicas. Con la reproductibilidad del arte por la industria, Benjamin ya observaba para esta época que la técnica industrial efectivamente pisaba otros territorios de la subjetividad. Por eso, el arte no solamente se reducirá al acto reproductivo del mismo y sus consecuencias, como regularmente se asume desde la lectura del famoso ensayo sobre *la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, sino que también el arte serán estas clases de arquitecturas como los pasajes parisinos o el palacio de cristal londinense. Estas arquitecturas serán la obra de arte técnica por antonomasia. En estos espacios se sintetizará el reverso del capital industrial vinculado a la axiomática de mediar la experiencia espacial, sensorial y placentera entre sujetos y mercancías. Las arquitecturas con fines de consumo como los pasajes y el palacio de cristal serán la fatalidad del arte tal como Benjamin le describiera a Horkheimer.

Cuando el arte es articulado con la industria las arquitecturas se convierten en una pieza de arte a gran escala. Las arquitecturas no solamente reorganizarán el espacio urbano y las calles alrededor, sino que de manera capital transformarán el espacio público en templos del consumo. El arte desarrollado por la industria cambiará la

velocidad de los resultados productivos de las mercancías. De tal manera, el arte no solamente será la visión de la exposición en masa de piezas multiplicadas en vidrieras y centros comerciales, sino que la industria amplificará las dimensiones y condiciones materiales del arte. El arte serán los pasajes y el palacio de cristal como piezas de arte monumental.

Por supuesto que la arquitectura considerada como arte era una cuestión devenida desde el antiguo pitagorismo griego tal como se indicó en el capítulo tres. No obstante, hasta la revolución industrial la mediación del sujeto con la arquitectura efectivamente aparecía en el sentido natural del aura sin mediación técnica alguna según explica Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. No así de las arquitecturas como las Exposiciones Universales del siglo XVIII y los pasajes y palacio de cristal del siglo XIX. Lo novedoso de este fenómeno, es que la experiencia del arte moderno sucede en dos vías de desarrollo de la técnica. De un lado, aparece el arte articulado a su reproductibilidad, esto significa a la multiplicación y velocidad de la producción industrial de objetos y mercancías idénticas entre sí. Y de otro lado, aparece el arte envuelto en su dimensión monumental donde los tamaños de las formas arquitectónicas aunadas a nuevos materiales como el hierro y el cristal abren otras posibilidades en que los sujetos participan del arte como mercancía.

3.2 Como grietas

Hay dos maneras fundamentales de descifrar en el reverso del capitalismo industrial cómo opera la mediación técnica de la arquitectura entendida como pieza de arte de consumo o, mejor dicho y, en consecuencia, como mercancía entre los sujetos. Insistamos de una vez que en esta concepción del reverso del capital industrial hay una ampliación del concepto de objeto o mercancía como toda forma de producción de la industrialización más allá de su forma o tamaño. Las arquitecturas son una mercancía devenida del arte.

La primera manera observa la técnica en el reverso con la axiomática. Aquí nos referimos al territorio inmaterial o desterritorializado que ya hemos tratado en los dos apartados anteriores. Este es el campo del plano onírico para usar los términos de Benjamin de la experiencia del sujeto. Desde el plano onírico, las arquitecturas funcionarían como espacios fronterizos que bordean los límites de la subjetivación. Espacios donde las experiencias de los sujetos aparecen determinadas, prácticamente fugadas de sí, entre la pérdida sensorial de la relación adentro/afuera propiciado por el diseño arquitectónico de las paredes y techos acristalados y, mejor dicho, la secuencia axiomática que ya hemos descrito en las dos secciones anteriores de las experiencias de los sujetos. En este plano, las arquitecturas aparecen vistas como espacios oníricos en tanto construyen ensueños colectivos en términos de Benjamin o temples anímicos en conjunto como podríamos decir con Sloterdijk.

La segunda manera, es donde la técnica del capitalismo industrial en la arquitectura si bien media la experiencia del sujeto con su imponente forma junto con las otras mercancías y objetos expuestos en su interior, no termina por capturar la experiencia total del sujeto hacia la mercancía. No termina la axiomática en sentido estricto de configurar a cabalidad la experiencia vinculatoria de los sujetos respecto a las mercancías a distintas escalas. Es como si la experiencia de la mercancía no llenara ciertamente las expectativas del consumidor. Y no termina de hacerlo porque justamente en el sujeto opera una condición de posibilidad respecto a su experiencia que pertenece al afuera. La industrialización del capital siempre ocupa fundamentalmente una posición del afuera en el sujeto, sirve eso sí como puente vincular entre la experiencia de éste con las mercancías, pero desde un afuera marcado por el distanciamiento de los cuerpos del sujeto al objeto. Esto quiere decir que, aunque queda claro que la subjetivación es un proceso de la experiencia altamente logrado desde la era del capitalismo industrial, también puede quedar todavía un campo en disputa abierto sobre cómo retorna la mercancía hacía el sujeto. En ese sentido, Benjamin y Sloterdijk aún tienen bastante para aportar en esta posible interpretación.

Este espacio de la experiencia entre los sujetos con las mercancías queda abierto, en primera instancia, porque Benjamin cree que la concepción del fetichismo de Lukács apoyada en Marx, tal como se abordó en el capítulo dos, efectivamente abre un territorio en la subjetividad del sujeto. Sin lugar a duda, la experiencia con la mercancía en el sujeto retorna a él, no solamente mediatizada por la intervención técnica en el objeto, sino fundamentalmente porque hay una dimensión *otra* en la mercancía que pareciera imprimirse en el sujeto mismo. Es como si quedaría todavía un rezago del *aura* de la mercancía que bajo términos espacio-perceptivos propios a la dinámica del sujeto que pasea al interior de los pasajes, se marcan como huellas borrosas en el territorio de su propia subjetividad. Estas “huellas” no tendrían que ver con un axiomática que hace parte del desarrollismo del consumo del capital industrial, es decir, no serían piezas de las lógicas con que el capital garantiza el deseo o una experiencia determinada a partir de las condiciones sensoriales entre los sujetos. Más bien, se trataría de una noción donde la aparición de la cercanía de la mercancía acontece como realidad y no como apariencia. Cuando la mercancía aparece en este último término precedida de la ilusión adquisitiva producida por el capital desde la lejanía del valor real del producto, tenemos lo que Benjamin llama *kitsch onírico*³¹. “Lo que llamamos ‘arte’ tiene hoy su comienzo a dos metros del cuerpo, mientras que en el *kitsch* el mundo de las cosas se consigue acerca del ser humano” (*kitsch onírico*, obras II, 2, p. 231.)

Pero, cuando la mercancía no es precedida exclusivamente por las pasiones o los deseos determinados por la axiomática del capital le sucede al capital una especie de revés. El aura o, mejor dicho, el sentido de la mercancía se dirige hacia la composición de las relaciones sociales anudadas alrededor de la mercancía a nivel individual y colectivo, se traslada cierta forma de umbral de la mercancía que sale a flote en el

³¹ “En enero de 1927, con el título *Glosa sobre el surrealismo*, en el número 27 del periódico *Die Neue Rundschau*, dirigido por Siegfried Kracauer, se publica un brevísimo ensayo de Walter Benjamin sobre el kitsch, quizá el primero que le dedica como tal la estética filosófica. En *Onirokitsch*, Ricardo Ibarlucía lo inscribe, entre otros autores, en la constelación del *Libro de los pasajes*, el gran proyecto inconcluso de Benjamin recién publicado en 1983. El título original del texto de 1927, escrito en 1925, lleva por encabezamiento la palabra “Traumkitsch”, que Ibarlucía traduce como “onirokitsch” y que bien puede traducirse como “kitsch soñado” o “kitsch de ensueño”.

sujeto como borramiento de las fronteras del productor y el espectador. Esto significa, que otra veta posible en las relaciones de los sujetos con las mercancías más allá de la axiomática que configuran la experiencia del capital industrial todavía son posibles como vinculación entre sujetos y mercancías. O como podríamos también advertir siguiendo a Sloterdijk, hay un recambio posible entre los sujetos de un formato a otro, una válvula de escape de la esfera primaria hacia otras esferas del proyecto modernizador de la emancipación.

En *El desprecio de las masas* Sloterdijk deja claro que uno de los afectos más importantes sobre la modernización fue la protesta, en el sentido de la disminución asimétrica del sujeto respecto a las condiciones económicas con que se planteaba la objetividad de las ganancias. De ahí, que esa clase de subyugación objetiva llevara a una especie de insurrección individual y colectiva como síntoma de modernización entre los sujetos. Hubo otra salida posible a las condiciones presentadas o, mejor dicho, a la axiomática del capitalismo industrial.

3.3 Como colectivo

En este mismo ensayo, Sloterdijk nos presenta una concepción de la masa cultural como salida de sí. Se trata de una construcción del término *masa* que socaba históricamente su devenir a partir de las pasiones y de cómo las pasiones en altas velocidades se copian y transmutan entre los sujetos de las multitudes dando origen a la uniformidad de la masa. En Sloterdijk, aquello que también se denomina cuerpo social es la representación física del modelamiento de la masa, una masa accedida a la esclavitud de las pasiones. Apoyado en la *Ética* de Spinoza, Sloterdijk arguye que el tensor de la masa o lo que, en su ensayo, es igual a multitud tiene que ver con el problema político y estético del significado moderno del reconocimiento y el desprecio por el no reconocimiento (cfr. Sloterdijk, 2006a:96). En efecto, el rasgo fundamental de la masa o la multitud sería el de una tensión constante por el reconocimiento de sus potencialidades en detrimento de la uniformidad a la que se ve sometida por su condición misma de masa. Es decir, por la “falta de interés” sucinta

en la concepción de su propio rango indefinido y simétrico de multitud. El propósito de la masa será entonces instalar de manera clara en un primer nivel la visualización del interés fundamental que consistirá en el afecto de atención por el reconocimiento.

Desde este marco se explica por qué la modernidad daría origen en buena parte a las rebeliones y las luchas de grandes masas por el reconocimiento ante el desprecio. Aparece el poder del idealismo con la capacidad de instigar un lenguaje universal capaz de describir otro mundo posible por el cual alzarse. Emergen del escenario político moderno la conceptualización de los afectos como motores de lucha. Aparece el horizonte de la conquista de la posición hacia otra condición de posibilidad que puede constituir una nueva realidad. La situación de riesgo que implica el reconocimiento vendrá por la revitalización de salida de sí mismo. Salir de sí no remitirá a una cuestión individualista pues al contrario será el salto que darán todos los sujetos formadores de la masa para elevarse hacia otra posición como multitud.

Sloterdijk nota que es desde este marco que la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel trata el mecanismo de emancipación del esclavo. Lo interesante en este punto es la manera por la cual el esclavo o siervo se emancipa de su señor o de la condición de sometimiento y obediencia. A consecuencia del sometimiento el esclavo pudo aprender su “ser-esclavo” y, en consecuencia, adquirió los modos de implorar o el lenguaje de alabanza para su amo, un saber en buena medida imprescindible en tanto saber práctico para el amo. Mientras este último se encierra en su falta de rendimiento y capacidad, desde otra parte otra condición de posibilidad se despliega como potencia para el siervo. Este camino en buena medida idealista de la concepción emancipatoria de la masa, de los esclavos, o, en definitiva: de la masa que se encuentran al filo de las condiciones de obediencia o sometimiento por su incapacidad de transitar sobre sí mismos, se travestirá en la dimensión material de las cosas.

Las luchas históricas de las masas por una mejor condición serán unos procesos asimétricos que propenderán hacia la tesis fundamental de la ilustración, sobre qué es el presente y cuál es el tipo de nosotros como sujetos plurales que se constituye en un tiempo determinado. En efecto, la masa de cualquier índole insatisfecha madurará su sentido de mayoría y condición distributiva bajo el principio de la *práxis* que

Sloterdijk cita siguiendo al joven Marx “ser radical es atacar las cosas en la raíz”. Durante el siglo XIX la masa, en buena medida, será reconocida por su capacidad militante, en el sentido ético de la exigencia marxiana, de liberarse de las “cosas” desde las condiciones que contribuyen a una opresión del sistema que, en términos políticos producirá un tipo de sujeto servil y desenraizado de su propia condición y, en términos económicos una clase de sujeto vaciado y sometido a su condición laboral. La masa que en Marx se identifica básicamente con el proletariado aspiraría hacia una condición revolucionaria del reconocimiento y restitución de los valores socioeconómicos de los sujetos.

Desde entonces, el proyecto de la formación de masas se corresponderá en su sentido más general con una salida de sí como salidas de todos. La masa virará hacia un pragmatismo de las condiciones materiales de la existencia que, fundamentalmente, en Marx se ajustará a las condiciones insatisfechas del movimiento laboral y proletario. Así se veía formalizada la propuesta “idealista-activista” de la formula estructural de la emancipación como regla esencial a todo cuerpo o masa social.

Tributario, aunque al tiempo reformador de esta medida, fue Benjamin. En Benjamin hay un concepto de sujeto colectivo, aunque tal concepción como toda su obra principal, aparece disuelto entre fragmentos y piezas para reconstruir en los intersticios. En lo que sigue, mostraremos cómo el programa de un sujeto colectivo o de la masa se enmarca el proyecto de los *Pasajes*, especialmente, en su última versión, es decir, hacia la década del treinta.

Pero la concepción del *Passagenerbeit* de 1935 seguía la línea del *Autor como productor* en el punto político crucial: Benjamin expresa su solidaridad con la clase obrera (y con el partido Comunista) afirmando el *concepto de un sujeto revolucionario*” [las bastardillas son mías] (Buck-Morss, 1981:344-345).

Colectivo y común aquí operan como sinonimias. De hecho, operan como un sólo eje determinante en la obra de Benjamin por lo menos desde 1934. Para este año, Benjamin se encontraba trabajando en dos grandes ensayos: el primero, sobre la obra de Kafka y, el segundo, sobre el discurso del “autor como productor”. De acuerdo con Buck-Morss, el ensayo sobre Kafka representa un llevar a cabo de manera más exacta

el primer esfuerzo por materializar dos claves de lectura bosquejadas previamente en el primero manuscrito de los *Pasajes* (cfr. Buck-Morss, 1981: 347). La idea era, al tiempo, conciliar y operativizar la relación política y mística como claves de lectura en Kafka. En este sentido, el gran logro de Benjamin justamente consistió en ofrecer una metodología de indagación que sobrepasara la interpretación literaria sobre Kafka, y permitiera una interpretación en el orden dialéctico.

Benjamin proponía alumbrar los textos de Kafka mediante la yuxtaposición de elementos místicos y esotéricos con elementos empíricos y facticos, y viceversa. La cuestión era supuestamente simple pero innovadora. Se trataba de poner frente a frente los rasgos y reconocimientos de fácil acceso a la modernidad para contrastarlos con los elementos característicos del mundo natural. Benjamin buscaba de entrada hacer un análisis comparativo entre modernidad y naturalidad, entre técnica y mística. Por supuesto, el modelo no buscaba solamente hacer una comparativa, sino que Benjamin veía en Kafka el representante de la síntesis dialéctica. El paso siguiente a la comparativa era alcanzar una mediación entre un lenguaje que fuera capaz de articular una lengua mística y literaria a la estructura social del mundo moderno. Un lenguaje altamente descriptivo que, sin usar los vocablos del marxismo ortodoxo, fuese marxista ofreciendo una narrativa materialista sobre la realidad a través del instrumento estético.

Benjamin había conseguido proponer una lengua marxista más allá de los marxistas clásicos tomando como excusa la obra de Kafka. Mediante la metodología de la oposición de los contrarios, había retomado la concepción de las imágenes dialécticas que ya había intentado desarrollar en el primer manuscrito de los *Pasajes*.

Uno de los mayores críticos a esta concepción ciertamente fue uno de los directamente implicados en estetizar la lengua marxista. Adorno veía todavía un nivel de incapacidad en las imágenes dialécticas como metodología dialéctica para describir el materialismo en la realidad. Así se lo hace ver Adorno a Benjamin en la carta del 17 de diciembre de 1934 (cfr. Buck-Morss, 1981: 359), donde sugiere que, si bien el modelo de las imágenes dialécticas aislaba los significados de imágenes opuestas, no

terminaba de explicar cómo y de qué forma anudan estas oposiciones en la síntesis. Por tanto, la síntesis como dialéctica padecía de fuerza conceptual.

Buck-Morss recoge buena parte de las síntesis logradas por Benjamin a partir de las imágenes en oposición:

La joroba “prototipo de la distorsión” era una imagen de los efectos distorsionantes de la organización social, los animales de Kafka eran “receptáculos de lo olvidado”, una imagen de la alienación del hombre respecto de la naturaleza: “la tierra extraña más olvidada en el propio cuerpo” Finalmente, en lugar de interpretar *El proceso* como una interpretación modernizada del Juicio Final bíblico, Benjamin veía en el juicio Final una metáfora para la revolución de clases”. (Buck-Morss, 1981 340).

Ciertamente Adorno apuntaba hacia que, si la síntesis debía ser capaz de resignificar la lengua marxista mediante el uso de otros lenguajes literarios y figurados, es decir, concebir las nociones de revolución de clases, alienación, emancipación y organización social, entre otros; estos conceptos traducidos desde imágenes no debían perder y sí potenciar mediante la estética la fuerza crítica de los conceptos. El nudo dialéctico debía ofrecer no solamente el proceso de constitución de los opuestos, pues junto a señalar la yuxtaposición de rasgos la dialéctica debía conciliar el efecto estético con la incidencia política. Estaba claro que la imagen dialéctica como mera yuxtaposición, es decir, la crítica de Adorno sobre Benjamin había mostrado que no era suficiente la conceptualización hasta este punto.

Por eso en *Der Autor Als Produzente* “El autor como productor”, una conferencia dada en el mismo año en París, Benjamin sostiene que la estética funciona como criterio de validez suficiente para la política. Esto se traduce a que el alcance del autor y de su obra se remite a su fin político. Hacia despertar la simpatía y solidaridad entre los consumidores de la obra. El tipo del autor que Benjamin tiene como referente, son en general los autores soviéticos que producen y exponen sus técnicas literarias para provocar la reflexión social entre las audiencias proletarias. A través de esta experiencia, Benjamin expone cómo la estética subyacía entre la intención política del autor y el resultado de su obra. La estética misma aparecía, entonces, como resultado o, mejor dicho, síntesis entre los efectos de la obra y su productor. Bajo este tercer

estado, acontecía una dialéctica del orden estético que emanaba una experiencia materialista de la realidad.

De ahí que Benjamin considere que la producción del autor efectivamente refuncionaliza los fines técnicos de la literatura, no solamente en su función de autor sin más, sino que bajo los efectos de su obra emerge un plexo de significaciones que promueven la conciencia proletaria y común.

En este punto, Benjamin veía con claridad que la yuxtaposición de contradicciones que ofrecían las imágenes dialécticas a través del lenguaje figurado y literario era un instrumento capaz de iluminar y desarrollar una argumentación crítica capaz de despertar las fuerzas revolucionarias. La imagen, creía, aportaba la capacidad crítica ciertamente desde el orden estético, una óptica de otro orden de la criticidad que aportaba el nivel conceptual e histórico.

Hacia 1935, Benjamin subsume la hipótesis de la estética como una política común para el proletariado en la concepción del segundo proyecto de los *Pasajes*. Benjamin, como advertimos en la cita que abrió este apartado, terminaba por no solamente solidarizarse con una apuesta emancipatoria en el sujeto a través de la capacidad estética, sino en concebir la idea que tal capacidad revolucionaria común formaba un sujeto colectivo.

En el resumen al *Libro de los Pasajes* llamado “París, Capital del siglo XIX” Benjamin concibe un sujeto colectivo constituido dialécticamente en el siglo XIX. Entre las promesas políticas modernas de los sueños comunes de la mejora de la vida y las historias del cambio técnico que constituyen al presente, el sujeto aparece tensionado en su inmediatez por un inconsciente colectivo que lo reduce al consumo. Justamente los *Pasajes* operarían como marco modélico de imágenes dialécticas que explican cómo funciona esta tensión entre los sujetos. En rigor, los *Passagenarbeit* serían la imagen dialéctica misma por excelencia, porque mostrarían al siglo XIX como una mercancía que advertía y trazaba el desarrollo del capitalismo en los subsiguientes períodos históricos, al tiempo que potenciaba los sueños de posesión colectivos (surrealista); mientras retrotraía la forma-mercancía a niveles anteriores en

que la constelación técnica hacia parte de una historia en el pasado articulado a las conglomeraciones de masas unidas.

Los *Pasajes*, y ensanchando la hipótesis de Benjamin hacia todas las otras arquitecturas con fines comerciales como el palacio de cristal expuesto por Sloterdijk según vimos en el capítulo primero, ofrecían la imagen dialéctica emancipatoria por antonomasia anticipando la llegada de las formas actuales del capitalismo a partir del desarrollismo industrial en sus formas altamente comerciales. Esta resignificación visual del significado de los pasajes o de las arquitecturas de comercio debían servir, como en la lectura de Kafka, para hacer del pasado fragmentario destellos que despabilaran los futuros próximos para sujetos colectivos.

Conclusiones (provisionales).

Llegada: apuntes para considerar lo común

La pregunta central que buscamos resolver durante todo este trabajo que presentamos desde la introducción fue ¿de qué manera la relación entre la arquitectura y el sujeto en Walter Benjamin y Peter Sloterdijk permite analizar la desterritorialización del capitalismo industrial como un dispositivo de lo común? Si bien a través de los cuatro capítulos anteriores organizamos la respuesta a esta interpelación a partir de la disección en cuatro grandes núcleos como lo fueron: 1. La relación sujeto y arquitectura en Sloterdijk, 2. La relación sujeto y arquitectura en Benjamin, 3. Límites y alcances de una visión compartida entre Benjamin y Sloterdijk y, 4. El reverso del capitalismo industrial; en lo que sigue vamos a presentar cinco argumentos que recogerán de un modo más directo las reflexiones y análisis presentados durante todo el curso nuestra exposición anterior. Esta aportación en el buen sentido provisional se antepone a cualquier respuesta concluyente sobre nuestro campo de indagación, en tanto que como veremos, este ejercicio antes que concluir o cerrar busca abrir una puerta de indagación.

Para responder a nuestra pregunta de investigación es necesario comprender que debimos posicionar una lectura sobre cómo se vinculan los sujetos y las arquitecturas tanto en Sloterdijk como en Benjamin. Para alcanzar este fin dedicamos los dos primeros capítulos a una distribución semejante pero no idéntica. Ambos capítulos exponen una concepción del sujeto, una posición acorde en cada autor que operó de “puente”, para presentar una concepción de la arquitectura.

Primero: por ejemplo, en el capítulo uno “Peter Sloterdijk. Venir a las formas” propusimos una concepción del sujeto articulada a un nivel ontológico del espacio interior humano, indagamos por una suerte de *homo immunologicus* que empieza su relato a partir de una concepción ontológica fundamental, versada en el acto fundacional del ser mismo: a saber: que el sentido primero humano se gesta a partir de la vinculación de otros bajo la arqueología de la intimidad de sí tejida por el lazo vincutivo hacia los otros en un territorio del espaciamento compartido. Es decir, que para Sloterdijk hay una determinación en el sujeto articulada al horizonte de

espacialidad humana, esto es, al campo introspectivo del cual el sujeto se constituye como tal. Lo interesante del asunto, es que para Sloterdijk esta cuestión recae bajo el orden del individualismo, pues tal como señalamos en capítulo uno, la intimidad de uno acontece bajo una serie de resonancias de intimidades otras. Todo este programa investigativo en Sloterdijk llamado *esferas* rápidamente se multiplica y escalona hacia otros niveles, niveles en los cuales las condiciones de espaciamento ontológicas del ser humano se realizan como condición *sine qua non* a lo largo de la marcha materiales de la historia.

Vimos que Sloterdijk lejos de considerar un espíritu metafísico como guía de la historia, presenta la vinculación anímica del espaciamento humano como metáfora desplegada, especialmente, en los grandes relatos y conquista de las Américas en la modernidad temprana. De ahí, que la propuesta de simbiosis en sentido ontológico de *estar-en-algo-más-grande* hacia la experiencia antropológica del sujeto en la participación de estructuras tales como mapamundis, atlas o globos terráqueos, siguieran un hilo conductor hacia reafirmar la hipótesis básica de que los seres humanos se encuentran atravesados por la participación de espacios animados y hacen resonancias entre sí al interior de estas estructuras.

Por supuesto que esta hipótesis de Sloterdijk, que el autor desarrolla en las más de tres mil páginas que representan los tres tomos de su obra *Esferas*, para los fines de nuestra investigación debió ser acotada hacia los alcances de cómo el espaciamento ontológico humano se materializa en las arquitecturas del siglo XIX capitalmente en el palacio de cristal londinense. Siguiendo la apuesta de la simbiosis o traspaso de un espaciamento ontológico hacia una experiencia antropológica en los sujetos, mostramos cómo el animismo de los sujetos al interior de estas grandes arquitecturas fundamentalmente traza una nueva experiencia en las prácticas de los sujetos entre sí en esta edad de la industrialización.

Señalamos que las arquitecturas dispuestas para el consumo como los palacios de cristal o las exposiciones universales, promovieron de manera incipiente una serie de valores que se desplegarían durante el siglo XX tal como lo hemos podido evidenciar en la actualidad, relacionados con la experiencia de la seguridad, el confort y el

confinamiento. Valores desplegados en esta clase de arquitecturas amarrados a la idea de reducir todas las posibilidades del mundo entero al interior de una sola arquitectura.

De ahí que con razón promoviéramos la idea de la sincronización como el presupuesto tecno-estético que representan esta clase arquitecturas de conectarlo todo, de interconectar el mundo bajo la experiencia virtual de los sujetos donde la movilidad, el acceso y la unificación de posibilidades a la mano, se encuentran encerradas bajo las paredes de un solo sitio. Por eso, afirmamos, que en el Sloterdijk la expresión mundo debe comprenderse en su sentido material y no ontológico, es decir, como una red sincrónica de actualizaciones de las oportunidades que circulan por toda la tierra que se encuentran reunidas y compactadas, fundamentalmente, en las arquitecturas del consumo del siglo XIX como los palacios de cristal y las exposiciones universales.

En Sloterdijk, el palacio de cristal (1851) o el palacio de Laeken (1876) lejos de significar una mera revolución arquitectónica o reducirse exclusivamente a la definición estética, en realidad, traducen los signos y representaciones claras del capitalismo industrial. De hecho, esto se puede constatar en que esta clase de arquitecturas son precedidas de la intencionalidad con la cual se habían construidos los primeros invernaderos modernos. No hay que perder de vista que los invernaderos fueron construidos en función de asemejar artificialmente las condiciones botánicas naturales para mantener especie de flora de América en Europa. De ahí, que la técnica del cultivo y de las condiciones climáticas fueran ideales para mantener la vida entre los especímenes. Por eso, cuestiones tales como la cristalinidad de los techos y las paredes, junto a todas las otras técnicas de cultivo mencionadas fueran recuperadas y transmitidas de manera semejante a las arquitecturas dispuestas para el consumo humano como los Palacios. En los invernaderos, ciertamente, se trataba de masificar a la especie.

Sloterdijk por supuesto nota que la masificación depende de la experiencia al interior de las arquitecturas. Con ello, la vinculación de los sujetos entre sí reflejará materialmente el estatus ontológico de los seres humanos referido al espaciamento. El consumo intervendrá la esfera de la interioridad o, mejor dicho, de la subjetivación con la cual se transvalora el condicionamiento ontológico hacia la experiencia

expandida y predispuesta por el capital por establecer el ánimo consumista entre los sujetos como religamento común.

Por último, esta suerte de sedimento social que vincula las experiencias entre sí de los sujetos la hemos llamado *mimo* siguiendo a Sloterdijk en el sentido clásico de la *mimetike* griega en tanto que es la designación de la imitación que experimentan las formas a partir de la intervención de una técnica. Entonces, de tal manera, los condicionamientos propuestos por el capital industrial representados alrededor de las arquitecturas operarían consecuentemente con la lógica del *mimo* en tanto son imitaciones que copian y reparten entre sí los sujetos. De ahí que, para finalizar, mostráramos siguiendo al autor cinco tipos de mimos desplegados especialmente durante el siglo XX que hunden sus raíces en la formación de la experiencia tecno-estética del siglo XIX recién mentada.

Segundo: por otro lado, en el capítulo dos “Walter Benjamin: corporizar el capitalismo industrial del objeto” señalamos en primera medida cuál es y cómo se forma la concepción del sujeto en Benjamin denominada *flâneur*. Nos valimos de las figuras de Baudelaire y Proust para extraer las influencias estéticas que la concepción del sujeto en Benjamin nos propone. Por eso, desde la poética de Baudelaire dijimos que Benjamin rescata dos aspectos cruciales referidos a cierta concepción del afuera de la ciudad o el paisaje urbanístico y a la vinculación del *flâneur* como uno en una masa multitudinaria. Allí mostramos cómo estos dos ejes atraviesan la constitución del afuera en el sujeto y caracterizamos al afuera mismo como un factor relevante en la experiencia del sujeto dado la cantidad de transformaciones del desarrollo urbano y arquitectónica que acontecen en París durante el siglo XIX. Sin embargo, fue a través de Proust que mostramos cómo Benjamin pudo girar toda esa carga espesa del afuera que aparecía en frente del sujeto hacia su propia interioridad. Fue a partir de la concepción del callejeo en Proust que mostramos cómo las formas del afuera empiezan incipientemente a intervenir la experiencia sensorial de los sentidos en el sujeto y constituye la experiencia primaria como impresión de imágenes, sonidos y recuerdos como imaginarios de la realidad que demarcan la experiencia del sujeto. Así, entonces, gira el afuera de la ciudad hacia un adentro del sujeto.

La calle como interior será en adelante una medida fundamental para Benjamin que terminará de completar. Según hemos mostrado en este capítulo, buena parte de la construcción de la obra de Benjamin pasa por lo menos por dos estadios fundamentales relacionados con, el judaísmo y su amigo Scholem y el marxismo de Lukács y el círculo de Berlín. Desde la construcción del primer manuscrito del libro de los pasajes, Benjamin notaba con claridad que la experiencia del *flâneur* se describía de mejor manera bajo cierto psicologismo de la ensoñación como el borramiento de la frontera del afuera y el adentro de la ciudad, como una proyección del sujeto y una interiorización de este. Es decir, la constitución del sujeto en Benjamin se desdibuja cualquier clase de frontera con los objetos. Pero, esta clase de sujeto obedecerá especialmente a la figura del *flâneur*, una clase de sujeto producido por la lógica del capital industrial.

La tesis no es menor, pues en Benjamin hay una especie de sujeto producido por el capital. Esto significa, que el capital industrial no solamente producirá mercancías u objetos o las condiciones de vinculación entre sujetos a las mercancías, sino que radicalmente el capitalismo industrial fabrica una clase de sujetos funcionales al capitalismo mismo. Para sustentar y ampliar esta idea, fue que debimos ampliar la concepción del sujeto y por eso propusimos cinco ejes que iluminan la concepción del sujeto en Benjamin: a) multitudes *flâneurs*, b) capacidad mimética o ensueños oníricos, c) ver el capital con otros ojos, transición metodológica, d) fantasmagorías y fetichismo de la mercancía y, e) imágenes dialécticas.

Es clave comprender que el tipo de sujeto del capitalismo industrial es un sujeto plural. Un tipo de sujeto que en realidad es una multitud, una masa. Este sujeto se dice en plural porque quienes peregrinan a las edificaciones industriales son los sujetos que conviven en la urbanidad. Lo interesante en este punto es de qué manera la experiencia del sujeto se transforma y revista bajo otras características vinculadas a las propuestas por las lógicas del capital industrial. En este punto es donde propusimos cierto grado de “flâneurización” entre los sujetos el rasgo producido por la industrialización en los sujetos. Este rasgo se trata de formación de los sujetos desde los valores promovidos por el capital como el encanto, la ilusión, el deseo o la mutación de los sentidos

promovidos por las experiencias particularmente al interior de los pasajes de comercio. Es decir, que a partir del contacto con tales edificaciones el sujeto se produce como otro. Hay una suerte de “mejora” en él o, mejor dicho, en todos aquellos que pasan por el filtro de la arquitectura industrial. Para Benjamin los sujetos son efectivamente atravesados por la fuerza estética del capitalismo industrial y convertidos al funcionamiento de esta perspectiva.

De ahí, que justamente Benjamin se preocupara por una concepción de la experiencia de los sujetos, o para ser más precisos, incluyera sus indagaciones sobre la experiencia que devenían desde sus primeros escritos que aún no se habían influenciado por el marxismo del Circulo de Berlín y que todavía gozaban del estatus del misticismo judaico de su amigo Gershom Scholem. Benjamin también influido por el surrealismo de Aragon, proponía un concepto de la experiencia basados en las formas oníricas que se desplegaban en la historia. Se trataba de una dimensión ponía como relieve una realidad empírica en la experiencia que se afincaba en los sueños como realidad tangencial entre los sujetos. Para Benjamin, la experiencia en el mundo objetual se traducía como un sueño compartido construido históricamente por un colectivo. Por eso, en el primer proyecto del *Libro de los pasajes* el matiz de lo onírico explica la vinculación de los sujetos con los objetos producidos por la industria como el resultado de un sueño común hacia finiquitado por el capitalismo. Sin embargo, la concepción de la experiencia en Benjamin lejos de reducirse a cierto determinismo historicista de los sueños compartidos, proponía también explorar cómo los sentidos y las capacidades perceptivas y sensoriales se removían en función de la vinculación a las mercancías. Este “primer” Benjamin, ya apuntaba hacia una capacidad *mimética* en la experiencia de los sujetos. Esto quiere decir, en este momento de la obra de Benjamin, hacia la capacidad entre los sujetos de la distinción de las formas y correspondencias que habita en los objetos durante la historia. Efectivamente, Benjamin veía que la mimética hacia parte de la experiencia de los sujetos respecto a su vinculación con los objetos, y que dicha experiencia era de carácter no solamente receptivo sino activo. Con ello, admitía que el sujeto poseía una capacidad de

interrumpir la lógica de las mercancías propuestas por el capital a través de cierto reconocimiento histórico de las formas que habitaban en los objetos.

Sin embargo, Benjamin veía que la restitución de esta capacidad en el sujeto aún era insuficiente, que el cortocircuito posible sobre la experiencia de los sujetos hacia las mercancías necesitaba ser ampliado y profundizado. De ahí, que el involucramiento que la teoría *dialéctica* de Hegel se promoviera como supuesto fundamental sobre la concepción de la historia, era el camino interpretativo que podría iluminar el modo por el cual se rebasaban los contenidos oníricos de la historia para retrotraer del pasado la asunción de las formas de los objetos hacia el presente material. En adelante, Benjamin mostraría otro funcionamiento de la experiencia sacudido totalmente de la lectura metafísico-teológica del capital del siglo XIX como resultado histórico hacia una concepción de la experiencia entre los sujetos vinculadas a tres claves materialistas: lo onírico, la mimética y la dialéctica.

Después de la crítica que hacia finales de la década del 20 del siglo pasado, hiciera especialmente, Adorno al primer manuscrito sobre los *Pasajes* en torno a que un proyecto que analizara la constitución cultural del capitalismo debía pasar necesariamente por el prima del *fetichista de la mercancía* propuesto Marx, en el segundo manuscrito de los *Pasajes* en la década del treinta, Benjamin no solamente ya había refinado el enfoque teórico con identificaba con el análisis de una *superestructura* del capital que identificaba con la cultura francesa del siglo XIX y el carácter fetichista de la mercancía que asumía en este segundo intento de modo ampliado. Allí incluía como mercancías los ferrocarriles, la comuna, la bolsa, la economía y su historia y hasta citas sobre Marx y Fourier. Lo clave de este asunto es que siguiendo particularmente la interpretación de la mercancía hecha por Lukács en el primer capítulo de *Historia y conciencia de clase*, Benjamin veía una manera de personalizar una lectura marxista de la mercancía sin restringirse hacia una lectura economicista de la cultura. En Benjamin el análisis de la cultura del capitalismo empezaba por un camino desde abajo, partía de las mercancías y los efectos de su vinculación con los objetos. Básicamente, consistía en una concepción reificada de la

cultura donde la transmisión de la historia materializada en los objetos producidos o de las mercancías, poseían una concepción materialista al tiempo que dialéctica. Benjamin ampliará el modo en el cual retorna la mercancía al sujeto, es decir, en cómo regresa el carácter fetichizado al sujeto para advertir que esta dimensión no solamente ocupa las capas de olvido de la cadena de producción de la cual deviene como resultado el objeto, sino que esta dimensión de retorno también abre la posibilidad en que la imagen de la mercancía prolifera otra comprensión posible: a saber, que el retorno de la mercancía ampliado en la experiencia de los sujetos con por ejemplo, vidrieras, maniquís, modas y hasta con los pasajes mismos, también reflejan la cultura como inicio y no como resultado, es decir, como formas que obedecen más bien al régimen técnico de la producción que culmina con un posible desencanto o desacralización del sujeto hacia la ilusión del sentido original o *aurático* en la mercancía.

En efecto, Benjamin pone como relieve la concepción de la *imagen dialéctica* como la capacidad revolucionaria que tiene el sujeto para traducir el significado fantasmagórico de la mercancía que la presenta ante el sujeto bajo un nivel ilusorio para incitar la posesión del objeto, hacia un estado que desvirtúa dicha alienación por una emancipación por el reconocimiento dialéctico de la forma-mercancía que reconstruye la red histórica de la cual deviene el objeto.

Por último, hay que anotar que en Benjamin el marco que incitará fundacionalmente esta articulación del sujeto con las mercancías es específicamente el fenómeno de los pasajes. En tanto que los pasajes representan un mecanismo de propaganda del desarrollo industrial por la imponente forma arquitectónica, enmarcan la supervivencia del deseo en el sujeto por las mercancías. Inclusive por el pasaje mismo como mercancía a gran escala. Por eso, en Benjamin los pasajes representan no solamente el espacio característico donde suceden los efectos generalizados de las mercancías en los sujetos, sino el espacio donde acontece la relación primera del capitalismo industrial, que se trata de la formación de la experiencia de los sujetos con las mercancías y de cómo el horizonte de la mercancía produce por un lado, la lectura

de la producción de sujetos en flâneurs y, por otro lado, una posible emancipación de lo sujetos por la vías de la *imagen dialéctica*.

Tercero: habiendo avanzado en las posturas propias de cada autor en la primera sección llamada “Arquitecturas y Sujetos” compuesta por los dos primeros capítulos referidos a este tema en Sloterdijk y Benjamin, debimos en una tercera instancia, presentar cuáles eran los enlaces que fungían como puntos de acuerdo entre ambos autores, pero también los puntos de desencuentro.

El punto de desencuentro fundamental que notamos obedecía al orden metodológico entre los autores. Analizamos que Sloterdijk es crítico de las formas marxistas referidas a los análisis de la cultura y evidenciamos cómo Sloterdijk acusa de este motivo a la obra de Benjamin según mostramos en nuestro capítulo tercero bajo la pregunta ¿Benjamin un marxista? Respondimos según se había expuesto en el capítulo dos, que Benjamin en realidad no es un marxista en sentido estricto, aunque el centro de su investigación sea el problema de la mercancía tal como expusimos párrafos atrás. Pero claro está, que la mercancía a la que se refiere Benjamin no es la misma *mercancía* de Marx y tampoco de lleno la *mercancía* de Lukács, pues tal como indicamos, en Benjamin hay una noción de experiencia que habilita una imagen dialéctica en el retorno de la mercancía hacia el sujeto. Por esa razón, notamos que la crítica de Sloterdijk hacia Benjamin en buen sentido se desvirtúa.

De hecho, analizamos que al contrario esta aparente crítica en realidad opera más bien como punto de encuentro entre ambos autores. Mostramos cómo para Benjamin la concepción de la experiencia del sujeto con las mercancías efectivamente habría un umbral en grado emancipatorio como posibilidad. La experiencia como término clave en Benjamin, también se presente en esa misma medida para Sloterdijk. Por supuesto que para Sloterdijk la experiencia no se refiere en el orden vinculatorio con las mercancías como en Benjamin, pero la experiencia sí se refiere a la noción de seres “ejercitantes” en el desarrollo de un cambio de fundamental que hemos denominado como vimos en el capítulo tres con el concepto de *antropotécnica*. Es decir, que en Benjamin y en Sloterdijk hay una visión fundamental sobre la experiencia como medida proyectiva en el sujeto sobre un marco de transformación personal.

La cuestión de la experiencia entre los autores como puente dialogante, se atiende mejor en el contexto del capitalismo industrial que tanto en Benjamin como en Sloterdijk se traducen como el ofertorio de posibilidades en los cuales se experimentan las transformaciones de las experiencias entre los sujetos. Por eso, la traducción a las arquitecturas del siglo XIX que ambos autores muestran, en Sloterdijk con el palacio de cristal y en Benjamin con los pasajes; apuntan en una dirección prácticamente idéntica. Ambos autores reconocen que en estos espacios se alcanza un nivel de nueva conciencia en la experiencia colectiva de los sujetos, vinculada a la promulgación de una serie de valores de carácter universalista tales como: primero, el borramiento de la diferencia entre afuera/adentro que causará una mayor participación de los sujetos en estos espacios dispuestos para el consumo como engranes del desarrollo urbanístico de las ciudades; segundo, espacios que promulgaran el consumo como fundamentalmente ilusión y no como realidad adquisitiva y por esa vía se potenciará cierta lógica del animismo compartido en torno a la seducción propuesta por la industrialización del capitalismo que; tercero, terminará en sedimentar un presupuesto de sujeto colectivo o común encaminado a la peregrinación constante hacia estos espacios que aglutinan y dan forma a una masa de seres semejantes.

De ahí que, podríamos afirmar, que ambos autores consideran la hipótesis de cierto reemplazo de la realidad a manos de la industrialización que, para ser más exactos, se constituye como el camino por el cual los sujetos subjetivarán las condiciones culturales propuestas por el capitalismo industrial. Esto quiere decir, que tanto en Sloterdijk como en Benjamin las condiciones de realidad como los sujetos se encuentran intervenidas por una serie de motivaciones alcanzadas en el marco de las arquitecturas industriales. Estos “motivos” al interior de las arquitecturas son las formas en las que el capitalismo propone una serie de experiencias que interrelacionan bajo otros modos y posiciones al sujeto respecto a los objetos. Es allí donde emerge la intervención técnica con la que operan los objetos sobre los sujetos para sobreponer otro orden de la vinculación referidas al reemplazo de la realidad.

Cuarto: por eso, para radicalizar y tratar de llevar hasta las últimas consecuencias esta concepción puente entre Sloterdijk y Benjamin, propusimos en el cuarto capítulo una lectura del capitalismo industrial como reverso para avanzar en esta hipótesis. Allí en primera medida, identificamos una hipótesis básica referida hacia la desterritorialización del capital vinculada a la idea de que el capitalismo industrial no solamente propone la producción de mercancías y objetos, sino que además fabrica ideas, signos y formas inmateriales. Esto quería decir, que el capitalismo industrial en su conjunto posee una cara material expuesta en las grandes proezas particularmente arquitectónicas por la cual es mayormente reconocida, pero además una cara inmaterial que también hemos denominado como desterritorializada de capa territorial donde el capitalismo industrial producirá unos regímenes sin los cuales el consumo fabril no podría haber sido exitoso. A este movimiento de la industrialización del capital desterritorializado lo hemos llamado el reverso del capitalismo industrial.³²

Ahora bien, en este cuarto capítulo denominado justamente “El reverso del capitalismo industrial” bocetamos cómo se configura la desterritorialización del capitalismo en la producción de una serie de signos y prácticas entre las experiencias de los sujetos que diseñan la garantía del consumo sin pérdida para el capital y maximiza la potencia de la ilusión adquisitiva. Fue así como surgió la concepción de cierta *axiomática* que dibuja cinco líneas posibles en las cuales se inserta la *desterritorialización* o reverso del capital industrial. Primero, mostramos cómo a nivel macro, la circulación del capitalismo industrial instituye una especie de ontología del movimiento donde no solamente se transportan los resultados de la fábrica como mercancías u objetos particularmente a las naciones en vías de desarrollo durante el siglo XIX sino de manera rotunda también se moviliza con ello la idea de progreso y civilización vinculada a la industria como motor del movimiento hacia el futuro y un supuesto movimiento social hacia adelante en función de la mejora de todos. Segundo, esta instauración de la conciencia colectiva civilizatoria fue también considerada a

³² Y es el momento en que, en términos arquitectónicos, Sloterdijk hablará de dos modos nuevos de habitar juntos, el estadio (espectáculo) y el monoambiente (la mónada aglomerada, pero sin contacto). Ambos casos, en detrimento de aquella masa “junta” del siglo XIX. Al respecto ver: *Sloterdijk, P. Esferas III. Espumas. Esfereología Plural*. Cap, 2 “Indoors. Arquitecturas de la espuma” Siruela, Madrid.

una escala micro. Allí consideramos que la industrialización promovía también la idea aparente de la verdad, como una suerte de “efecto de verdad” sobre la experiencia vinculatoria de los sujetos hacia las mercancías. Nos referíamos a la apariencia con que la adquisición del objeto se presenta al sujeto fundamentalmente como realidad simulada. Es decir, como concreción supuesta del acto de posesión del objeto. Esto que había sido analizado especialmente desde Benjamin con el término de la *fantasmagoría* nos remitía hacia el análisis de cómo la industrialización supone un *mundo* no solamente en términos ontológicos sino especialmente en términos prácticos que funciona con la ilusión, apariencia, sensación o, para ser más exactos, con el efecto de la verdad como sostenimiento del reemplazo de la realidad. Tercero, notamos también que los sujetos se mueven a la velocidad del capital. Esta lógica se refirió hacia las consecuencias del posible consumo exacerbado, conllevaría a su vez al aumento de la cadena productiva, es decir, a la ampliación y velocidad con la cual se ejecutan los plazos en la fabricación de objetos para ser comprados, de ahí que el incremento en la industrialización necesitara un nuevo movimiento entre los sujetos no solamente en el sentido del rol proletario sino fundamental en el desplazamiento de seres ejercitados en el consumo de los objetos. Cuarto: por supuesto que la desterritorialización del capital industrial entre los sujetos no solamente se trató a partir del cambio de las percepciones o en última instancia de las experiencias a través de los sentidos, sino de manera capital, por capacidades efectivamente perceptivo-sensoriales pero atravesadas por una alta multiplicación en los estímulos técnicos de las formas que pululaban en las estéticas de la industrialización. Es decir, nos referimos a la velocidad de reproductibilidad con que factores exponenciales como las luces, las vitrinas, los maniquís, las ropas, los diseños, agudizaban unas nuevas condiciones de locomoción o del movimiento de los sujetos para participar de tales presentaciones de los objetos al tiempo que aprovechaban una alta exposición a los sentidos por nuevos tipos de representaciones. Quinto, el último factor de esta axiomática apareció vinculada hacia la cuestión del deseo en los sujetos donde pudimos identificar como el deseo por la mercancía precede a la mercancía misma. Allí notamos como el capitalismo industrial socaba la modulación de los deseos de la posesión como otro registro del reemplazo de la realidad, se trataba de otro

mecanismo por el cual la realidad se presenta como sensación o ilusión, Señalamos siguiendo la ejemplificación de la *moda* ofrecida por Benjamin de qué manera el deseo de la posesión de la mercancía se corporizaba entre los sujetos como condición de la potencia de la belleza y el placer de la experiencia.

En síntesis, señalamos que las cinco líneas de la axiomática mostraban de qué manera fundamental el capitalismo industrial produce la configuración que garantiza el éxito del consumo material de las mercancías interviniendo fundamentalmente la dimensión de la experiencia del sujeto, una experiencia que aparece en alguna medida subjetivada en tanto que acontece como intervenida por los circuitos con que el capitalismo en su edad industrial se muestra desterritorializado.

Quinto: sin embargo, fue entonces que allí notamos que era posible además de las condiciones axiomáticas, otra condición de posibilidad fundamental a la subjetivación misma. Se trataba de un espacio que quedaba abierto entre la vinculación de los sujetos y las mercancías que, ante el sujeto, se revelaba como espacio de realidad y no exclusivamente como ilusión o apariencia. Pues en las mercancías, tal como expusimos siguiendo a Benjamin, también se revela un espacio de umbral desacralizado del objeto relacionado con el distanciamiento del sujeto. Es decir, consideramos una posibilidad donde se abre un campo de acción activo para el sujeto que revela cómo se configura no solamente la producción de la mercancía sino la vinculación de sujetos entre sí a los objetos. Intentamos reponer un espacio efectivo para poner en marcha lo que Benjamin llamó *imágenes dialécticas* y Sloterdijk *masa*.

Por eso, formulamos una concepción del colectivo o de lo común como aquel posible instante entre sujetos que comparten experiencias semejantes en relación a la vinculación con objetos-mercancías de menor y gran escala que, aunque han interiorizado la práctica del consumo moderno, no se encuentran plenamente coadyuvados por la apariencia estética del objeto mismo, y han quedado abiertos a la posibilidad de la experiencia real o, por lo menos, a una experiencia otra con el objeto-mercancía más allá de la propuesta por la axiomática del capital industrial. A este grado de apertura, a esta cierta posibilidad emancipatoria en las experiencias hacia otras clases de consumo de las mercancías es que hemos llamado dispositivo de lo

común³³. Hacia esta noción procuramos otra vinculación posible en la relación entre sujetos y mercancías, objetos, productos o arquitecturas. Allí afirmamos que tanto en Benjamin y en Sloterdijk, hay una concepción tipológica del sujeto colectivo que responde a la capacidad performativa de la relación con el objeto. Esto se debe tal como vimos en Benjamin a la yuxtaposición de rasgos dialécticos de las imágenes y signos del capital que se traducen como la experiencia en que el sujeto refuncionaliza su vinculación a la mercancía. Y en Sloterdijk hacia la concepción del sujeto colectivo como masa o multitud que aparece propensa a la condición emancipatoria de un afuera del reconocimiento. Observamos un sujeto colectivo que aparece históricamente lanzado hacia la restitución de valores socioeconómicos de los sujetos entre sí como condicionamiento de y entre sí ineludible. En consecuencia, hasta aquí podemos avizorar una concepción de lo común en los términos por ahora expuestos.

Para finalizar, si habremos llegado a buen puerto, podemos entonces dejar la puerta abierta hacia una concepción otra del capitalismo industrial que se mueve subterráneamente a la par del materialismo de la producción, un camino que se abre a partir de llevar hasta las últimas consecuencias la relación entre los sujetos y las arquitecturas o, para ser más exactos según ha sido nuestra exposición, a las lógicas por las cuales una concepción ampliada de la arquitectura como objeto de consumo, o sea, como mercancía; señaló que la relación entre sujetos y las arquitecturas como mercancías, se trataba de una instauración de la realidad como apariencia e ilusión que se configuraba en el orden de la axiomática. Todo ello sirvió para comprender no solamente de qué manera pudo funcionar el reverso desterritorializado del capitalismo industrial sino fundamentalmente cómo podía ser posible el funcionamiento lógico de una concepción común entre los sujetos a partir de otra vinculación en la práctica del consumo de las mercancías.

³³ En este punto valga volver a aclarar que no hacemos referencia al término común bajo la larga tradición clásica del concepto en términos marxistas o neomarxistas según se explicitó en la introducción de esta tesis.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. (2005), “Ästhetische Theorie”, en: *ADORNO*, Gesammelte Schriften VII, edición de Rolf Tiedeman, Francfort del Meno: Suhrkamp, [1970] 1981 (traducción castellana: Teoría estética, Madrid, Taurus, 1971 [única edición completa] y Madrid, Akal).

AGAMBEN, Giorgio. (2003) “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia” y “El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y Benjamin”, en: *AGAMBEN*, Infancia e historia (edición aumentada), traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 5-92 y 157-186.

AA.VV, (1993). Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, Historia, Estética y Literatura. Una visión Latinoamericana, Alianza Editorial/Goethe-Institut Buenos Aires.

BENJAMIN, Walter. (2005), *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid.

———, Das Passagen-Werk, GS, V, 1, “N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts], pp. 570-611 (traducción castellana: La obra de los pasajes, Madrid, Trotta, 2004, ver también Benjamin, La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia, traducción de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, ARCIS-LOM, 1998, pp. 109-178).

——— (1989), Gesammelte Schriften, Suhrkamp, Frankfurt.

——— (1973), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, traducción de Jesús Aguirre, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, (reimpr. 1979, 1992, 1994).

——— (2007), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, traducción de Alfredo Brons Muñoz (Primera redacción y tercera), en Benjamin, W., Obras completas, libro I, vol, 2, Madrid, Abada, pp. 7-86.

——— (1995) Sobre Walter Benjamin, edición de Rolf Tiedemann [1970], traducción de Carlos Fortea, Cátedra, Madrid.

———, “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”, en ADORNO, *Disonancias*, Buenos Aires, Rialp, 1966, pp. 17-70. ADORNO, Theodor W./BENJAMIN, Walter, *Briefwechsel 1928-1940*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1994 (traducción castellana: *Correspondencia 1928-1940*, introducción de Jacobo Muñoz, Madrid, Trotta, 1998).

BISSET, Emmanuel. (2016), “Ontología de las formas comunes” en: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. Centro de Investigaciones. Área de Filosofía; *Nombres* (Córdoba); 30; 12-2016; 79-88.

BUCK-MORSS, Susan. (2001), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los Pasajes*, Editorial Visor, Madrid.

——— (1981), *El origen de la dialéctica negativa*. Editorial Visor, Madrid.

——— (2005), *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Editorial Interzona. Buenos Aires.

CORTES, Hernán. (2013), *Animal diseñado: Sloterdijk y la ontogenealogía de lo humano*. Universidad Santo Tomas, Bogotá.

CORDUA, Carla. (2008). *Sloterdijk y Heidegger. La recepción filosófica*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

DELEUZE, Gilles. (1997) *Mil mesetas*. Pretextos, Valencia.

——— (2005), Derrames I. *Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus, Buenos Aires.

——— (2017) Derrames II. *Aparatos de estado y axiomática capitalista*. Cactus, Buenos Aires.

DUQUE, Félix. (2002), *En torno al humanismo. Heidegger, Gadamer, Sloterdijk*. Madrid: Tecnos.

ELDEN, Stuart. (2012), (edit.) *Sloterdijk Now*. Cambridge: Polity Press.

ELLIOT, B. (2015), "Revolution, History and Time in Benjamin and Sloterdijk" Bern, Switzerland Critical Time", en: *Modern German Literature and Culture*, p. 101 – 125.

GADAMER, Hans-George. (1999). *Verdad y Método I*. Sígueme, Salamanca.

GLASER y STRAUSS (1967). *The discovery of grounded theory*. Aldine Press, Chicago.

GUTIERREZ, Carlos B. (2010). "Gadamer y Nietzsche" Revista Ideas y Valores N°127. Abril, Bogotá.

IBARLUCÍA, Ricardo. (1998). *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires.

——— (2000), "Benjamin crítico de Heidegger: Hermenéutica mesiánica e historicidad", en Revista Latinoamericana de Filosofía, vol. XXVI, n°1,

———(1997), "Walter Benjamin y la génesis de Passagen-Werk. Un encantamiento dialéctico", en Revista Latinoamericana de Filosofía, vol. XXIII, n°2,

LACLAU, Ernesto. (2006), *La razón populista.*, FCE, Ciudad de México.

MARRADI, ARCHETI, y PIAVONI. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*, Emecé Editores, Buenos Aires

MARTINEZ, Margarita. (2010), *Sloterdijk y lo político*. Prometeo, Buenos Aires.

MISSAC, Pierre. (1988), "Walter Benjamin: de un siglo al otro. Sus reflexiones sobre el tiempo y la historia, el cine, la arquitectura: una mirada "diferente" sobre ese extraño mosaico denominado modernidad", traducción de Beatriz E. Anastasi de Lonné, Gedisa, Barcelona.

MOUFFE, Chantal. (1999), *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós, Barcelona.

RANCIÈRE, Jacques. (2016) *El malestar en la estética*. Capital Intelectual, Buenos aires.

SARLO, Beatriz. (2007), *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, FCE, Ciudad de México.

SCHOLEM, Gershom. (2003) *Walter Benjamin und sein Engel*, Francfort del Meno: Suhrkamp, 1983 (traducción castellana: *Walter Benjamin y su ángel*, trad. de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati, Buenos Aires-México, Fondo de Cultura Económica, 2003).

SIMMEL, Georg. (2001), "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en *El individuo y la libertad*, Ediciones Península. Barcelona.

SENNETT, Richard. (2001), *Vida urbana e identidad personal*, Ediciones Península. Buenos Aires.

SLOTERDIJK, Peter. (2003). *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Siruela, Madrid:

——— (2004), *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Siruela, Madrid.

——— (2009), *Esferas III. Espumas. Esferología Plural*. Siruela, Madrid.,

——— (2004), *El sol y la muerte*. Siruela, Madrid.

——— (2006), *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. Siruela, Madrid.

——— (2010), *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Siruela, Madrid.

——— (2003), *Temblores de aire, en las fuentes del terror*, Ed. Pre-Textos, Valencia,

——— (2006), *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Pre-textos, Valencia.

——— (2006), *Normas para el parque humano. Respuesta a la Carta sobre el humanismo de Martin Heidegger*. Siruela, Madrid.

—— (2007), *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide egipcia*. Buenos Aires: Amorrortu,

—— A. Finkielkraut (2008), *Los latidos del mundo*. Amorrortu, Buenos Aires.

—— (2011), *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Akal, Madrid.

—— (2012), *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica*. Pre-Textos, Madrid.

—— (2013), *Muerte aparente en el pensar: sobre la filosofía y la ciencia como ejercicio*; Siruela, Madrid.

VASQUEZ ROCCA, Adolfo. (2008), “Peter Sloterdijk; Esferas, helada cósmica y política de climatización”. *Alfons el Magnànim (IAM)*, Valencia.

——. (2009). “Peter Sloterdijk y Walter Benjamin; *Air conditioning* en el mundo interior del capital.” *Nomades. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. UCM. Madrid.

WISMANN, Heinz (comp.) (1986), *Walter Benjamin et Paris*. Cerf, París.

ŽIŽEK, Slavoj. (2003), *Contingencia, Hegemonía, Universalidad*. FCE