

## I. FOURIER O LOS PASAJES

“De ces palais les colonnes magiques  
A l’amateur montrent de toutes partes,  
Dans les objets qu’étalent leurs portiques,  
Que l’industrie est rivale des arts”.

*Nouveaux tableaux de Paris*, París, 1828, I, p. 27.

La mayoría de los pasajes de París surge en los quince años posteriores a 1822. La primera condición para su aparición es la coyuntura favorable en el comercio textil. Los *magasins de nouveautés*, los primeros establecimientos que tienen grandes depósitos de mercadería en el mismo edificio donde funcionan, comienzan a hacerse visibles. Son los precursores de los grandes almacenes. Es la época sobre la que decía Balzac: “Le grand poème de l’étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu’à la porte Saint-Denis”. Los pasajes son un centro para el comercio de las mercancías de lujo. En su decoración, el arte se pone al servicio del comerciante. Los contemporáneos no se cansan de admirarlos. Por mucho tiempo seguirán siendo un punto de atracción para los extranjeros. Dice una *Guía ilustrada de París*: “Estos pasajes, una

nueva invención del lujo industrial, son corredores cubiertos por un techo de cristal y revestidos de mármol entre la masa de los edificios, cuyos dueños se han puesto de acuerdo en favor de estas especulaciones. A ambos lados de estos corredores, que reciben la luz desde arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que estos pasajes se convierten en una ciudad, en un mundo en miniatura”. Los pasajes son el escenario de las primeras iluminaciones a gas.

La segunda condición para el surgimiento de los pasajes está conformada por los comienzos de la construcción en hierro. El imperio consideraba esta técnica como una contribución para la renovación del arte de la construcción siguiendo a la Grecia antigua. Boetticher, el teórico de la arquitectura, expresó una convicción general al decir que “considerando las formas artísticas del nuevo sistema” debía entrar en vigencia “el principio formativo del modo helénico”. El estilo imperio es el estilo del terrorismo revolucionario, para el que el Estado representa el fin en sí mismo. Así como Napoleón no reconocía la naturaleza funcional del Estado en tanto instrumento de dominio de la clase burguesa, tampoco los constructores de su época reconocían la naturaleza funcional del hierro, con que el principio constructivo ejerce su predominio en la arquitectura. Estos constructores armaban los portantes imitando las columnas pompeyanas, levantaban fábricas según los edificios de viviendas, tal como después las estaciones de tren seguirán el modelo de los chalets. “La construcción asume el rol del inconsciente”. No obstante, comienza a imponerse el concepto del ingeniero, procedente de las guerras revolucionarias, y empiezan las luchas entre el constructor y el decorador, entre la Ecole Polytechnique y la Ecole des Beaux-Arts.

Por primera vez en la historia de la arquitectura aparece, con el hierro, un material de construcción artificial. Está sujeto a una evolución cuyo ritmo se va acelerando con el co-

rrer de los siglos, y que recibe su impulso definitivo cuando se comprueba que la locomotora, con la que estaban haciendo pruebas desde fines de los años veinte, solo puede utilizarse sobre vías de hierro. La vía se convierte en la primera pieza montable de hierro, la precursora de las vigas. Se evita el uso del hierro en las construcciones de viviendas y se lo utiliza en los pasajes, exposiciones, estaciones de tren: todas construcciones que sirven al tránsito. Al mismo tiempo se iba ampliando el ámbito de aplicación del cristal en la arquitectura. Sin embargo, solo cien años más tarde se encontrarán las condiciones sociales para que aumente su utilización como material de construcción. En 1914, en la *Glasarchitektur* de Scheerbart, aparece todavía en el contexto de la utopía.

“Cada época sueña la siguiente”.

MICHELET, “Avenir! Avenir!”

A la forma del nuevo medio de producción, que en un principio sigue estando dominada por la del viejo (Marx), corresponden en la conciencia colectiva las imágenes en que lo nuevo se entremezcla con lo viejo. Estas imágenes son imágenes de deseo, y en estas el colectivo busca tanto superar como transfigurar lo inacabado del producto social así como las carencias del orden social de producción. Además, en estas imágenes de deseo aparece la firme intención de distanciarse de lo anticuado, pero esto significa, de lo anticuado más reciente. Estas tendencias hacen retroceder hacia el protopasado más remoto la fantasía de imágenes impulsada por lo nuevo. En el sueño en que a cada época se le presenta ante los ojos la siguiente, aparece esta última enlazada con elementos de la protohistoria, es decir, de una sociedad sin clases. Sus experiencias, que están depositadas en el inconsciente de este colectivo,

generan al entremezclarse con lo nuevo la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones de larga duración hasta las modas pasajeras.

Estas circunstancias pueden reconocerse en la utopía de Fourier, cuyo impulso más profundo proviene de la aparición de las máquinas. Pero esto no queda expresado de forma inmediata en los análisis de esta utopía, sino que se basan en la inmoralidad del comercio así como en la falsa moral utilizada a su servicio. El falansterio debía devolver a los hombres a una situación donde la moralidad fuera superflua, cuya más compleja organización aparece como maquinaria. Los engranajes de las pasiones, la complicada interacción de las *passions mécanistes* con la *passion cabaliste*, son formas de analogía primitiva de la máquina en el material de la psicología. Esta maquinaria hecha de hombres produce el país de Jauja, ese símbolo ideal de tiempos remotos que la utopía de Fourier llenó nuevamente de vida.

Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio. Resulta característica su transformación reaccionaria en manos de Fourier: mientras que originalmente servían a fines comerciales, en su caso se convertirán en viviendas. El falansterio se convierte en una ciudad de pasajes. Fourier establece, en el estricto mundo de las formas del imperio, el colorido idilio del Biedermeier, cuyo resplandor durará, aunque opacado, hasta Zola, quien retoma las ideas de Fourier en su *Travail*, así como se despide de los pasajes en *Thérèse Raquin*. Marx defendió a Fourier ante Carl Grün, poniendo de relieve su “visión colosal de los hombres”, y también señaló el humor de Fourier. Ciertamente, así como Jean Paul, en su “Levana”, se liga con el Fourier pedagogo, Scheerbart lo hace con el utopista en su *Glasarchitektur*.