(DES)PLIEGUES DE LA LETRA URBANA. AL FILO DE LA MODERNIDAD

SONIA JOSTIC

Lic. en Letras (Universidad del Salvador). Tesista de la Maestría de Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES, Universidad de San Martín)

Cuaderno Urbano N° 6, pp. 71-88, Resistencia, Argentina, diciembre de 2007

Resumen

La presente comunicación explora la Modernidad a partir de las reflexiones de dos intelectuales que, aunque inscriptos en diversas geografías, culturas y nacionalidades —y aun en tiempos que no son exactamente el mismo— están unidos por la experiencia moderna y, más específicamente, por una construcción genealógica y una auscultación del fenómeno a partir del que ambos consideran su *locus* más representativo: la (gran) urbe. Georg Simmel y Ezequiel Martínez Estrada entablan, sin embargo, modos de vinculación diversos con la expansión y la complejización de Berlín y de Buenos Aires, lo cual repercute en los pliegues que cada uno asigna a su concepción de la Modernidad. Desde la ambigüedad de la paradoja hasta el anatema recalcitrante, sendas discusiones atraviesan ciertas zonas intervenidas por el arte para escenificar definitivamente su manifestación en los territorios de la ruina y de la demolición.

Summary

The present paper explores The Modernity from the reflections of two intellectuals who, although new recruits in diverse geographies, cultures and nationalities —and even in times that are not exactly the same—, are united by the modern experience and, more specifically, by a genealogical construction and an auscultation of the phenomenon from which both consider their *locus* more representative: the (large) city. Georg Simmel y Ezequiel Martínez Estrada establish, nevertheless, diverse ways of linking with the expansion and complexity of Berlin and Buenos Aires, which affects the viewpoints that each one assigns to its conceptions of The Modernity. From the ambiguity of the paradox up to the recalcitrant anathema, individual discussions cross certain zones taken part by the art to definitively stage their manifestation in the territories of the ruin and the demolition.

MARGINALIA: SIMMEL Y MARTÍNEZ ESTRADA

La presente comunicación explora la Modernidad a partir de las reflexiones de dos intelectuales que, aunque inscriptos en diversas geografías, culturas y nacionalidades —y aun en tiempos que no son exactamente el mismo— están *unidos* por la experiencia moderna y, más específicamente, por una construcción genealógica y una auscultación de lo moderno en su *locus* más representativo: la (gran) urbe. Pero para examinar las discusiones propuestas por Georg Simmel y las (re)lecturas de Ezequiel Martínez Estrada es necesario no perder de vista la posición que sendas figuras han ocupado en sus respectivos campos intelectuales, sus opciones discursivas y la trama tópica recortada en sus discusiones. Para comenzar, cabe mencionar el hecho de que, dado que nunca fue profesor titular en Berlín, Simmel ha sido definido como "el brillante *outsider* de la academia" (Gil Villegas, 1998: 128), condición promovida —más allá de su heterodoxa interpretación de la filosofía kantiana, si se quiere inoportuna dado el auge del neokantismo alemán— por cierto antisemitismo afianzado en las universidades alemanas y/o por los reparos que habría generado su posible vinculación con círculos socialistas (Frisby, 1993). Por su parte, autor de polémicas exégesis que han resultado tan combativas como resistidas, Martínez Estrada ha escamoteado la pertenencia a círculos políticos definidos, a cenáculos literarios (Cvitanovic, 1996) y a la academia (Weinberg, 2004), en un deslizamiento hacia la "periferia" que se percibe claramente en los años treinta, cuando se distancia del nacionalismo triunfalista. De este modo, el descubrimiento de autores como Simmel, a quien Martínez Estrada leyó, constituye el gesto hereditario de una marginalidad que se nutre de sí misma.

A su vez, el recurso que en ambos casos se hace al ensayo no hace sino corroborar voluntades fronterizas. En tanto género abocetado y digresivo, el ensayo resulta idóneo para captar la heterogeneidad espasmódica de la sociedad moderna y para desplegar la evasividad exigida por la metodología vitalista.[1] En otro orden, el hecho de que ese género esté elucubrado sobre la disposición anímica del autor permite tensar un tanto su "elasticidad" escrituraria para pensar en una forma literaria que se asemeja a la lírica (y, por ende, al ensayista, como una especie de poeta en prosa). Estos matices se verifican, de hecho, en la retorización que caracteriza (sin agotarse en sí misma) la textualidad de

1- Gil Villegas (1998) pone de manifiesto la atribución subjetiva de valor a la terminología cuando observa la renuencia simmeliana a definir explícitamente (y así fijar) las categorías empleadas en sus textos. En este mismo orden podría pensarse el señalamiento de Josep Picó (1999: 103—115), cuando prefiere hablar ya no de "la" teoría sino de "las" teorías de la cultura de Simmel: el autor detalla los diferentes "modelos" simmelianos en función de los diferentes principios analíticos y las definiciones operantes en cada caso.

ambos autores: profusa en analogías, metáforas, símbolos, paradojas y sinécdoques —dado el recurso permanente al fragmento—, entre otras estrategias. Antes que un quizás esperable efecto de "extrañamiento", ese mecanismo actúa reforzando la redundancia de discursidades que pretenden no ser ambiguas y que se preocupan por motivar todas las imágenes utilizadas. Por eso: puesto que la lógica científica es el nutriente propio del saber racional en general, el ensayo como género aleja —y convoca la resistencia— del universo academicista; no obstante, tanto Simmel como Martínez Estrada trabajan con el aparato retórico hasta hacerlo jugar con sus consecuencias más sutiles impidiendo así la cosificación en abstracciones. Sus ensayos operan, en fin, como herramienta y artefacto de la heterodoxia que interroga la cultura en tanto tal, y ya no en tanto museo o, en definitiva (solamente), *forma*.

Finalmente, las reflexiones del *corpus* eligen revisar la experiencia moderna en la especificidad del territorio urbano. El recorte del objeto implica la consideración de una mirada particular en este respecto, a saber: aquella que intenta examinar la *interiorización* (Frisby, 1992) de la Modernidad, es decir: la repercusión que las *formas* de la cultura urbana (y, como tal, moderna en un sentido álgido) generan en "la vida del espíritu" de sus habitantes. Este posicionamiento deliberadamente *interior* determina los matices que permean la concepción del espacio en ambos autores, el cual es percibido en su dimensión social y ya no rigurosamente geográfica. Los fenómenos de metropolización —especialmente verificables en crecimientos demográficos y en ejecuciones de planes de urbanización— se verifican en la Berlín de los años anteriores y posteriores al comienzo del siglo (Lash, 1997) y en la Buenos Aires devenida megalópolis durante la segunda y la tercera décadas del siglo XX.

PLIEGUES I: SIMMEL EN LA CABEZA PORTEÑA

La naturaleza de las experiencias vividas admite recortar ciertos tópicos simmelianos que de un modo u otro encuentran su polo de atracción en la urbe y que constituyen la matriz de (re)apropiación más obvia por parte de Martínez Estrada en *La cabeza de Goliat*.[2] Ellos son: (a) la cinética como rasgo definidor del neurasténico ritmo urbano; (b) la nivelación y la mediatización dinerarias, cuya mecánica se manifiesta cristalizada en la lógica relacional de la urbe; (c) el vínculo *trágico* entre la cultura material y la subjetividad, cuya hipertrofia objetiva coincide con el modo de vida urbano.

2- Los títulos de los ensayos martínezestradianos Radiografía de la Pampa *(1933) y* La cabeza de Goliat *(1940) se anotarán* RP *y* CG, *respectivamente.*

En primer lugar, en su famoso ensayo "La metrópoli y la vida mental"[3] Simmel da cuenta del "acrecentamiento de la vida nerviosa" (389); ello es: de la pirotecnia de estímulos breves y cambiantes que hacen de lo definitivo y de lo estable categorías imposibles en el marco de la urbe. Estas condiciones generan un sentimiento de tensión y de desorientación tal que sólo puede ser tolerado por el individuo a través de "adaptaciones de la personalidad", las cuales imponen la reserva ante los acontecimientos y los demás sujetos pues atender la multiplicidad de estímulos embotaría los sentidos hasta el anonadamiento. La imposibilidad de captarlo todo provoca un retraimiento que conduce al extremo opuesto, es decir: a la anestesia absoluta de la vida sensorial (por completo eclipsada por la intelectual), la cual abarca incluso el sentido privilegiado en la urbe: la vista, reducida ésta a la práctica huidiza de una mirada que mira sin ver. Por su parte, Martínez Estrada recupera varias de las observaciones simmelianas al urdir el apretado nudo con que enlaza patológicamente a la ciudad con la aceleración (la "Ciudad [es] el nombre de una enfermedad nerviosa muy grave", *CG*: 34) y al percibir su "neurosis" como condición "inherente" y su velocidad, como "taquicardia". Pero el discurso martinezestradiano procede inmediatamente a particularizar el diagnóstico como específica clave de lectura de la urbe porteña, dado que "[...] aquello que podemos llamar 'neurosis de las grandes ciudades' [es algo] *que ya decimos de la Capital Federal*" y que conduce a uno (de los tantos) fracaso(s) de Buenos Aires, que no acierta a capitalizar "ese movimiento horizontal [que] se caracteriza por la velocidad y no por la firmeza y el buen uso, *como en otras partes*." (*CG*: 35 —subrayados míos). Asimismo, aunque en la obscena "Buenos Aires todo está a la vista" (*CG*: 64), los "ojos fotográficos" del urbanita son paradójicamente "ciegos": asediados por un "maremágnum de imágenes quebradas", ellos "no nos sirven nada más que como lazarillos para cruzar las calles, no tropezar con otros y ganarnos la vida [...] *La ciudad pervierte así nuestros sentidos*" (*CG*: 108), interviniendo negativamente sobre todos. En conclusión: a una idéntica *interiorización* de los vértigos urbanos, replican movimientos que Simmel y Martínez Estrada ejecutan en direcciones inversas ya que el primero describe "la vida mental" de una Berlín cuya especificidad se diluye en la discusión; Martínez Estrada, en cambio, discute fenómenos que cualquier gran urbe atraviesa en el proceso de su modernización, pero los corporiza exclusivamente en la megalópolis porteña.

En segundo lugar, tal como se desarrolla especialmente en el capítulo "El estilo de vida" de la *Filosofía del dinero* de Simmel, todo lo previo constituye la transcripción social de la

3- Se trabajan los siguientes textos de Georg Simmel: "Estética sociológica" (1896), "La metrópoli y la vida mental" (1903), "El problema de la sociología" y "El espacio y la sociedad" (ambos —junto con las "digresiones" sobre el extranjero y sobre los sentidos— pertenecientes a Sociología. Estudio sobre las formas de socialización, *1908),* Filosofía del dinero *(1900), "La aventura" (1911), "Filosofía del paisaje", "Recuerdos de Rodin", "El actor y la realidad"; "Las ruinas"; de ahora en más, tales títulos se abreviarán* Est.Soc., MM, PS, ES, FD, Av, FP, RR, AR, Rs., *respectivamente.*

dinámica monetaria, cuyo flujo constante, intercambiado sin necesidad de profundizar tratos y sin posibilidad de retención, diseña relaciones sociales inteligentes y *asociativas*, revestidas de una volatilidad fugaz e impersonal que se basa en el interés activado por la prestación de servicios y ya no en las posibilidades afectivas. El intenso desarrollo de la intelectualidad posibilita allí la generación de matices relacionales particularísimos, articulados a partir del ambivalente "principio de imparcialidad", tan generador de distancias (defensivas) entre los sujetos como de cierta indiferente proximidad conciliadora que puede derivar en la ausencia de escrúpulos. Dado que "el dinero mide las cosas con objetividad despiadada" (*FD*: 539) pues "sólo pregunta por aquello que les es común a todos, por el valor de cambio que nivela toda cualidad y toda peculiaridad sobre la base de la pregunta por el mero cuánto" (*MM*: 390), la impersonalidad de las relaciones sociales urbanas no hace sino reiterar la cualidad monetaria, que es, paradójicamente, la ausencia de cualidad (*FD*: 593). Las manifiestas "analogías esenciales" compartidas por el dinero y la inteligencia son verificables en la emergencia de los vínculos lejanos que tienen la capacidad y, de hecho, suelen desarrollar los habitantes de las grandes urbes y aun en la forma de damero del diseño urbano, cuya racionalidad practica múltiples operaciones de nivelación y desindividualización espacial.[4] Por su parte, Martínez Estrada reproduce las consideraciones simmelianas al referirse, por ejemplo, al funcionamiento de la casa de tasación, donde una joya, un recuerdo de familia o un talismán se convierten inmediatamente en su equivalente (objetivo) en dinero; aunque el tasador "sabe tratar a los clientes según su psicología", el banco de préstamos constituye un espacio de lógica desindividualizadora —y aun cosificante— pues reúne a una diversidad social bajo la categoría de objeto: a ese sitio, "el dueño del objeto es llevado por éste." Dado el carácter homologante del dinero, es lógico que represente un símbolo enigmático en un marco que la lectura martínezestradiana identifica como arcaico, a saber: el de la feria. En efecto, las escasas modificaciones que la feria haya podido sufrir "a través de las edades" dan cuenta, en ella, de la persistencia de una idiosincrasia comunitaria —no urbana—, la cual se pone de manifiesto en el hecho de que, a pesar de que se trata de "un ambiente donde personas y cosas pierden su individualidad", ello no sucede en favor de la disolución de la subjetividad sino de la integración interpersonal: por eso, en la feria todavía es posible concretar la proximidad humana (en algún punto, afectiva y, al parecer, especialmente asociada con el universo femenino). Ahora bien: la posibilidad misma de ese

4- Esto es lo que sucede al optarse por la numeración de las casas en lugar de conservar su nombre: "La casa mencionada con su nombre propio produce una sensación de individualización local, evoca la pertenencia a un mundo espacial cualitativamente *determinado [...]; gana para el sentimiento una determinación más precisa que cuando se la designa por números repetidos uniformemente en todas las casas, y entre los cuales sólo existen diferencias cuantitativas" (ES: 228 — subrayado mío). Es que "Cuanto más puramente se desarrolle la ciudad, tanto más racionalista será, y este racionalismo espacial se manifestará en la desaparición de lo individual, de lo casual, de los rincones y curvas de las calles, sustituidos por la línea recta, por la construcción según normas geométricas, obediente a leyes generales." (ES: 229)*

contacto en cierto modo primitivo se complejiza por completo ante la presencia extraña y *mediadora* del dinero:

> "Parece muy sencillo que una mujer compre algunas hortalizas, carne y frutas y que se marche. Sin embargo, entre esa operación sencillísima y el dinero con que paga la compra, hay *una complejidad tan incomprensible de operaciones intermedias*, que si se suprimieran de súbito, el mundo regresaría a una época pastoril. Esa moneda que la pobre mujer extrae y palpa [...] encierra un misterio indescifrable. La feria lo pone de manifiesto, porque su estructura y su contenido corresponden a la época del trueque y no del dinero simbólico." (*CG*: 133 —subrayados míos)

La distancia social desencadenada por el funcionamiento monetario es fácilmente verificable, por ejemplo, en la indiferencia que nutre las relaciones humanas de la urbe, las cuales no son sino una *interiorización* coherente con la impersonalidad de los espacios que la integran: hoteles, restaurantes, bares automáticos, casas de hospedaje y de pensión que hacen de la metrópolis porteña un gran edificio de departamentos: "La casa de departamentos no es el hogar; es el hospedaje, un lugar cotidiano para pernoctar. Los habitantes de Buenos Aires somos sus inquilinos, la ciudad es una inmensa casa de departamentos *donde nada nos interesa de nadie*" (*CG*: 65 —subrayado mío).

En tercer lugar, en especial en el capítulo de *La filosofía del dinero* antes mencionado, se desarrolla la denominada *tragedia de la cultura*, ello es: la imposibilidad humana (y muy especialmente moderna) de apropiarse de la enorme cantidad de productos culturales acumulados (y producidos a un ritmo más vertiginoso cada vez) a lo largo de la historia humana. Dicha circunstancia genera un vínculo paradojal entre la *vida* que, tras haber generado *más que vida* —instancia que no se identifica en modo alguno con la muerte—, resulta subyugada por su propia producción pues sus "objetos [...] parecen realizarse según las propias fuerzas" (*FD*: 564) en un fenómeno ya no equiparable con la famosa "rebelión de las masas, sino de las cosas" (*FD*: 611). Al decir de Simmel en "La filosofía del paisaje":

> "Que la parte de un todo se convierta en un todo autónomo, brotando de aquél y pretendiendo frente a él un derecho propio, esta es quizá la tragedia más fundamental

> del espíritu en general, que en la modernidad ha conseguido plena repercusión y que ha desgarrado en sí la conducción del proceso cultural." (*FP*: 268)

Entonces, lo expuesto revela dos (que también pueden ser tres) aristas: por un lado, la de la rebelión de los objetos que ansían (o, henchida la vida de ellos, son impelidos a) su independencia; por otro, la de cierta atrofia de la subjetividad, remitida a un proceso de cosificación; pero asimismo la de una imposición —sino suplantación— de los objetos respecto del espíritu que había estado en su origen: se trata del "auténtico triunfo de la vida objetiva" puesto que, por ejemplo, "la máquina ha enriquecido su espíritu más que el trabajador" (*FD*: 563). Intervenidas por este proceso —ciertamente favorecido por el aceleramiento urbano—, las subjetividades metropolitanas enrarecen "[sus] funciones espirituales [las] que se pueden designar como funciones de cálculo", tal como sucede con la pretensión de dosificar sentimientos y sensaciones que se someten a "esquema(s) de divisiones y mediciones más finas y más seguras" como las que rigen el mecanismo de relojería (*FD*: 558). Pero si previsibilidad, precisión y transparencia organizan las relaciones *objetivadas* de los urbanitas simmelianos, otro tanto ocurre con los de Martínez Estrada, para quien la vida urbana se halla absolutamente penetrada y regida por su propio "corazón": por supuesto, el reloj:

> "La maquinaria de la ciudad es el reloj, [porque] representa la vida mecanizada del individuo. En el bolsillo o en la muñeca de cada habitante existe un reloj que regula los actos mayúsculos y minúsculos de su historia. La vida del ciudadano está milimetrada y a cada milímetro cuadrado corresponde un segundo redondo. [...] La vida del ciudadano es una especie de dolencia en que hay que tomar las cosas a hora exacta." (*CG*: 48)

La metrópolis martínezestradiana se encuentra habitada por una diversidad de objetos tan "tiránicos" como el reloj, dada su imposición de una prolija y aséptica alineación de la vida. Sin embargo, el diseño y el funcionamiento finalmente autónomo del reloj como ("el") producto urbano difiere del monstruoso híbrido automóvil: "aquella [máquina] de la que no se percibe que sea distinta del conductor" (*CG*: 175) porque, funcionando como "aparato ortopédico" de éste, opera como el soporte que le permite ser lo que es y, en

última instancia, optimizar su constitución humana. Más aún: es posible "progresar" todavía más en el itinerario que las cosas diseñan en su trayectoria invasora, desde el exterior hacia el interior de la humanidad, como sucede en el caso de los vigilantes urbanos ya que "Hoy se acerca uno a ellos como a *un aparato automático* que representa una institución [...]. Sus movimientos se han automatizado también; son robots a los que hace funcionar el trajín de la urbe." (*CG*: 177—178 —subrayado mío) El vigilante representa, pues, la culminación del proceso en virtud del cual el hombre deviene cosa: aquí, "robot", en clara alusión a los distópicos universos propuestos por una ciencia ficción cuyo futuro ya llegó. Buenos Aires engendra una clase de existencia que difiere de la estrictamente humana en la medida en que "crea ciudadanos y no hombres." (*CG*: 56)

DESPLIEGUES: DENTRO Y FUERA DE BERLÍN

Aunque repelido por la vida académica de Berlín, Simmel funciona allí como un referente cultural: congrega a la elite espiritual de la época alrededor de su figura, y logra capturar ideas y problemas comunes a sus (diversos) seguidores erigiéndose en "el primer sociólogo de la modernidad" (Frisby, 1992: 80). Aprehende, en definitiva, el *Zeitgeist* (Gil Villegas, 1998: 123) propio de la *gran* metrópolis en que se había convertido su ciudad natal, como capital de la "segunda potencia industrial del mundo" (Picó, 1999: 73) que era Alemania por esos años. En este sentido, Berlín parecería gravitar de un modo ambiguo sobre su persona: se le impone y lo intimida, pero también lo inspira. En efecto, si por un lado Simmel refracta la *extrañeza* que en Berlín resulta de la "reserva", la "indiferencia" y aun la "aversión" (*MM*: 392—394—395) con que los urbanitas (siempre tan comprimidos como aislados) manifiestan su recíproca *extranjería*, por otro comparte el "nervioso" modo de ser de su musa. Dada esta circunstancia simultáneamente distante y próxima respecto del espíritu berlinés, cabría pensar en Simmel como el urbanita típico, ello es: como *extranjero*[5] dentro de su propia metrópolis (Fressoli, 2000), quien, en virtud de su condición de bisagra, porta un espíritu objetivo. Es, precisamente, la sutileza de su ojo extranjero la que logra captar los matices de la uniform(ant)e pátina urbana, contra cuya nivelación conspiran ciertas resistencias y esfuerzos tendientes a afirmar paradójicamente la subjetividad en la medida en que la reserva y la clausura sobre sí actúan favoreciendo procesos de diferenciación, complejización y sofisticación que activan "la independencia

5- Que Simmel define en los siguientes términos: la "síntesis de lo próximo y lo lejano [...] constituye el carácter formal de la posición del extranjero [quien] por esencia es movible [y] entra ocasionalmente en contacto con todos los elementos del grupo, pero no se liga orgánicamente a ninguno por la fijeza del parentesco, la localidad, de la profesión." ("Digresión sobre el extranjero", ES*: 275). La flexibilidad objetiva de su peculiar posición hace del extranjero un recipiente apto donde depositar la intimidad mezquinada a los próximos; es por ello que "Probablemente, frente a los extranjeros, que quizá no encontraría una segunda vez, [Rodin] se sabía menos comprometido y por eso se mostraba más abierto que para algunos conciudadanos."* (RR*: 322). Ciertamente, la extranjería evoca el específico funcionamiento de la obra de arte ya que "Por una parte, el arte nos acerca [la realidad], nos pone en una relación inmediata con su sentido auténtico más interno, tras la fría extranjería del mundo externo nos descubre la animación de sus ser, a través del cual nos es familiar y sensible. Pero junto a esto, todo arte establece un alejamiento de la inmediatez de las cosas, hace retroceder la concreción de los estímulos y extiende un velo entre ellos y nosotros [...]."* (Est.Soc.*: 340)*

personal y la formación de singularidad" (*MM*: 401). Así, al procurarse visibilidad en la descolorida escena urbana, el urbanita

> "*actúa* un momento insignificante [pues dadas] la brevedad y rareza de los contactos [...] surge la tentación de *darse uno mismo acentuado, compacto, lo más característicamente posible*, extraordinariamente mucho más cercano que allí donde un reunirse frecuente y prolongado proporciona ya en el otro una imagen inequívoca de la personalidad. [En la medida en que] la vida se compone cada vez más y más de estos contenidos y ofrecimientos impersonales, [...] para que esto más personal se salve, se debe movilizar un máximo de especificidad y peculiaridad, se debe *exagerar*" (*MM*: 400—1, subrayados míos).

Podría decirse que el urbanita procede *tipificándose* a través de una operación compositiva tendiente a reunir en la propia persona una serie de rasgos que lo tornan reconocible; en este sentido, si bien es cierto que la caracterización del *personaje* "tipo" se vincula con una condición prefijada y ya conformada tradicionalmente (lo cual es ajeno al urbanita), su funcionamiento se relaciona con el gesto de convocar sintéticamente (sólo) aquello que lo identifica con vistas a lograr un reconocimiento inmediato. Cabe confrontar, entonces, la impostación del habitante de la urbe en pos de su autoafirmación con la labor del actor, quien, en tanto "estilizador de todas las impresionabilidades sensoriales", "*pone de relieve* todo el carácter visible y audible de la manifestación de la realidad en una unidad" (*AR*: 307); en otras palabras: como el actor, el urbanita también recurre y explota la sensorialidad[6] para exagerar su actuación social. Su voluntad de especificación lo conduce a "ser-especial, [...] ser-diferente, destacarse-se y, de este modo, hacerse-notar [...]" (*MM*: 400); para ello, se aparta deliberadamente de la masa social, procede contrastándose con ella, se configura ajeno (*¿extranjero?*) y autónomo en un esfuerzo que lo asimila, una vez más, al actor, cuyo procedimiento evita toda mímesis y cualquier neutralidad pues

> "[...] el buen imitador todavía no es un buen actor, [ya] que el talento para imitar hombres nada tiene que ver con la capacidad artístico-creativa del actor. Pues el objeto del imitador es la realidad, su meta es ser tomado como realidad. Pero el actor artístico es tan poco imitador del mundo real como lo es el pintor de retratos, sino que es el creador de un mundo nuevo [...]." (*AR*: 310).

6- Aunque "plena" en el caso del actor, mientras que fundamentalmente visual (una vez más, el sentido propio de la urbe) en el caso del urbanita, quien, por ello, se acerca más a la sensorialidad del pintor.

De urbanita a extranjero y de extranjero a actor, Simmel transita, conjuga y corporiza esta sugestiva triangulación de figuras. En primer lugar, si el extranjero debe su condición de tal al hecho de comprender y portar cualidades de una doble índole: "interiores" y "exteriores" en relación con el círculo con el cual establece el contacto, deberían revisarse aquellos rasgos que hacen de Simmel un elemento "interior" a Berlín y aquellos otros que lo "exteriorizan". Mientras que los primeros parecerían relacionarse con el modo en el que la "neurastenia" de la metrópolis resulta *espontáneamente* convocada y reproducida por la personalidad y la discursividad simmelianas; los segundos, en cambio, se organizarían en torno de su *reflexión* crítica a propósito de una modernidad invasora a la que él es refractario. Simmel es marginal (léase: "exterior") debido a la heterodoxia paroxística (entonces: propia, "interior" a la metrópolis) que caracteriza sus discusiones filosóficas. En fin: Simmel construye, ello es: elabora *intelectualmente* (y, en este sentido, "urbanísticamente") el distanciamiento y el disenso de los que se nutren sus lecturas y su particular ejercicio ensayístico. Su indocilidad intelectual traduciría ese "ser-especial, ser-diferente, destacarse-se y hacerse-notar", ello es: su *actuación* "creativa" (y no imitativa) en el ámbito académico berlinés, la cual tensa al punto de provocar su propia exclusión de éste.

7- La extranjería es varias veces invocada por Martínez Estrada como la posición desde la cual se ensayan las más correctas (y, por ello, "equilibradas") interpretaciones a propósito de la identidad nacional: sobre todo en el pasado, los extranjeros. "En general, estimaban a nuestro país en sus características y peculiaridades, penetrando en el sentido de las cosas mejor que los nativos." (CG: 166)

REPLIEGUES: (AUTO)EXPULSIÓN DE BUENOS AIRES

Pero si la figura del extranjero debe ser concebida en función de una localización fronteriza y en sutil equilibrio,[7] Martínez Estrada asocia la especificidad urbana con un tipo social de situación mucho más marginal y negativa, cuya elección delata la herencia simmeliana pero también anuncia la potencia crítica que pesa en su discurso. Se trata del vagabundo: una figura signada por el anonimato y el incógnito, muy cómoda en la intransigente distancia —y ya no entre la proximidad y la lejanía—. Fantasmal y desconocido, el vagabundo "se aparta de todos, orgulloso siempre de su absoluta anulación [y] conforme con la esterilidad total [...]." (*CG*: 328-329). La voluntad de pura exterioridad se verifica asimismo en otra figura vinculada con Buenos Aires al ser ésta definida como "ciudad de los inmigrantes destructores de vida" (*CG*: 243), como paraje de aquél que

> "vino a irse y se quedó, es un ser inadherente, impermeable y refractario [...]. El hijo de ese ser postizo, aditado a la sociedad, nace con algo de indómito, evasivo y renitente.

> No acaba de entrar en el álveo [...] y cuanto más pretende vincularse al cuerpo del todo, más destaca su connatural extranjería." (*CG*: 238)

Por eso, Martínez Estrada es consciente de (y renuente a) su condición potencialmente inmigrante en Buenos Aires, frente a lo cual diseña una trayectoria que a lo largo de su vida será invariablemente fugitiva en referencia con ella (Fernández Moreno, 1967: 176); en efecto, su migración —de Santa Fe a Bahía Blanca— pone en evidencia un esfuerzo de (auto)expulsión respecto de la urbe "devoradora".

Lo previo no impide, sin embargo, que, parapetado detrás de los márgenes, Martínez Estrada elija colocar a la metrópolis en el exacto centro de sus reflexiones, decisión que lo inscribe en el enfoque que caracteriza al ensayo argentino de los años treinta. En efecto, la particular situación histórica que el país atraviesa durante ese tiempo determina el fin de la *belle époque* y la revivificación de un nacionalismo más o menos reaccionario que repercute en el género, cuyas discusiones se deslizan de lo americano a lo nacional y, más específicamente, a una *porteñidad* que ofrece la posibilidad de ser leída como "parangón y observatorio de los males (o las peculiaridades) nacionales." (Antonucci, 1989: 182) Buenos Aires jamás es auscultada en solitario sino a la luz de las réplicas que (desde los tiempos sarmientinos) le son efectuadas desde el interior: sólo así, en clave irreductible y siempre especular, es posible concebir la condena metropolitana en la que incurre el ensayo argentino en forma generalizada. Boca gigante de una desproporcionada cabeza decapitada, pulpo monstruoso que con sus ocho tentáculos succiona el interior, araña colosal... Buenos Aires constituye, en fin, el núcleo de una matriz alegórica que, a través del recurso constante a la anormalidad y a la deformidad, exhibe la índole parasitaria de una urbe que deglute los recursos colectivos y metaboliza un país desigual. En tanto metrópolis que es, a la vez, necrópolis del interior, ella "fue creciendo en rivalidad con la república" (*RP*: 143) porque desde un principio "El interior tuvo que ponerse a ganar la emancipación contra Buenos Aires tanto como contra España" (*CG*: 17). Pero si la rivalidad define el vínculo que (des)une el interior en relación con Buenos Aires, en cambio tal vez resulte más preciso postular la indiferencia —que al fin y al cabo, según Simmel, es típicamente urbana— a la hora de pensar el vínculo que la metrópolis establece con el interior: de espaldas y con la mirada dirigida hacia las antípodas, el lenguaje corporal de

Buenos Aires verifica que "Para el porteño mirar al interior es mirar hacia afuera, al exterior. Interior es para él Europa. Sabe que internarse es dislocar su persona del conjunto que forma parte". (*RP*: 147) Así: "dislocada" y, en este sentido, fuera de su lugar; entonces: torcida y más figurativamente ficticia (antes que "ficcional"), Buenos Aires se opone a la realidad "verdadera" (aunque no por ello positiva) de la campaña:

> "Ya la ciudad entera es una ficción, la más estupenda de las formas que la ficción ha logrado a expensas de la realidad, durísima pero muy noble, de la campaña. No hay relación entre esta Babel y aquella pampa, aquella montaña y aquel bosque que son de verdad el país." (*CG*: 84)

Pero, además de apócrifa, la urbe porteña es (negativamente) paradojal, estéril y corrosiva: Buenos Aires es una ficción que no genera ni "cultura, ni poesía, ni música, ni pintura", que

> "no tiene su poeta ni su poema. [...] En cambio, la Pampa tiene su *Martín Fierro*. [...] no hay un solo poema en que se sienta la vida de la ciudad en la voz del cantor. Sin embargo Buenos Aires ofrece material [...]. No falta la ciudad sino el poeta. Y es porque Buenos Aires es destructora de poesía y no creadora." (*CG*: 179)

La indiferencia con la que Buenos Aires procede ante el interior es acompañada por la avidez materialista de sus habitantes, siempre esforzados en la conquista de una riqueza sin ideales fuera del lucro en sí, puesto que "No somos una ciudad de artistas, sino de mercaderes." (*CG*: 284)

Sobre la metrópolis porteña pesa la condición de *urbe* que no llega a madurar[8] como *ciudad*, distinción que remite, respectivamente, al mero conglomerado urbano y a la unidad con espíritu propio: "Una ciudad no es tal hasta que existen los ciudadanos como unidad" (*RP*: 146). La falta de unidad de Buenos Aires la convierte en una serie de estructuras superpuestas artificialmente, en la que los individuos aislados que la crearon siguen subsistiendo con los nuevos habitantes. Por eso no es equiparable con otras ciudades "verdaderas", que ostentan un sello de eternidad, tales como Florencia, París y, muy sugestivamente, la Berlín de Simmel, cuyos homogéneos cuerpos edilicios "viven" y tienen "un alma

8- En este respecto, los "juguetes" urbanos son los subtes, los colectivos, los automóviles, los remises... Buenos Aires "Juega con arrebatos y pasiones como un niño demasiado mimoso con sus juguetes." (CG: 36).

que las distingue" (*CG*: 9; *RP*: 147). Esta "superposición artificial" porteña puede verificarse de muy sintético modo en el vínculo extraño a través del cual espacio y tiempo se cruzan en el soporte edilicio:

> "La parte vetusta de Buenos Aires es la de la planta alta; del primero al segundo piso Buenos Aires está todavía entre 1870 y 1880. También las casas envejecen por partes. Transitando por calles que conocemos bien, miremos del primer piso para arriba y nos resultarán raras, anacrónicas. La planta baja que ve el peatón con sus frentes modernos, sus escaparates, sus puertas y balcones novísimos, es de data reciente y se parece al comercio en general." (*CG*: 32).

La heterogeneidad, la falta de una cohesión armonizadora e integral en la fachada de los edificios porteños instala la noción de ruptura ya no en el conjunto sino en la propia unidad edilicia, devenida así peculiar *cronotopo* en que la unidad espacio-tiempo parece acusar las debilidades de su pretendida indivisibilidad. Objeto de una nueva acusación, a Buenos Aires se le reprocha, en esta ocasión, la desprolijidad de haberse permitido ensayar su *actuación* de Modernidad sólo hasta la altura "de las cejas del transeúnte", más arriba de cuyo maquillaje persisten las fachadas de comienzos del siglo XIX.

Es decir: acusaciones, reproches y diatribas: tales son los ingredientes de los que se nutre la catastrófica lectura (anti)porteña de Martínez Estrada, donde la exaltación y el fanatismo se aproximan al mundo de las emociones (por extensión, "sensorial") y en ese mismo gesto se distancian de la reflexiva y calculadora metrópolis. Al incurrir en el arrebato, Martínez Estrada se aleja un tanto de su herencia simmeliana, más proclive a juegos de combinaciones y de matices (simultáneamente "sensoriales" e intelectuales) que resuelven su vinculación con Berlín de un modo bastante menos anatematizante. En este último sentido, cabría citar a Marshall Berman, quien se ha referido a Simmel como el intelectual que, aunque no llega a desarrollar una teoría dialéctica de la Modernidad porque sus reflexiones van siempre "entrelazada[s] con una desesperación cultural monolítica" (2004, 15 - nota), al menos la insinúa. De peculiar modo, tanto Simmel como Martínez Estrada son figuras encabalgadas entre dos momentos que podrían traducirse a través de lo que el mismo Berman propone como las "fases" de la historia de la Modernidad, a saber:

la segunda, correspondiente a una incipiente —pero ya definitivamente instalada— Modernidad decimonónica, cuando la gente aún puede recordar su vida en el mundo premoderno y, a raíz de lo mismo, experimenta la tensión de esa doble experiencia; y la tercera y final, que es también la total y paradójicamente fragmentaria: aquélla en la que "el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables", una Modernidad ya "[incapaz] de organizar y dar un significado a la vida de las personas." Pero si bien Simmel se localiza en el filo de esos tiempos —o "fases"—, ese filo contiene en sí la noción de sucesión, de continuidad, de —aunque sea mayormente infeliz— secuencia cronológica: se trata de experimentar y al mismo tiempo de sufrir a una Berlín que ha ido modificando sus piezas para dar lugar a otro damero. Diferente es el caso estradiano, que parece situarse más bien en una encrucijada hecha de (contrastantes y enojosas) simultaneidades (que impiden una elaboración serena del duelo del mundo perdido), más semejante a una frontera espacial, en la que el interior representaría el pasado —el mundo premoderno— y Buenos Aires, el irrefrenable vértigo moderno.

PLIEGUES II: RUINA Y DEMOLICIÓN

En todo caso, en el borde de tiempos y espacios se construyen imágenes diversas de Modernidad a partir de la arquitectura (urbana). Sabido es que la Modernidad supone el momento agónico en ocasión del cual se potencia la de por sí esforzada ocupación humana de un espacio que no le es natural —precisamente porque es natural—, al que "civiliza" y el cual le es en algún punto (aunque no por completo) ajeno. En este respecto, Simmel elige observar el proceso desde la *ruina*, mientras que Martínez Estrada, en vez, lo hace desde la demolición. Dicho más extensamente: si la obra representa el "acto de violencia del espíritu al que la piedra se hubiese sometido contra su voluntad" (*Rs.*, 183), el revés exacto de esa contienda se dirime en la ruina, donde la naturaleza procede a recuperarse y a "enseñorearse" del territorio en el que alguna vez fuera avasallada (o mejor: se hubiera pretendido avasallarla). Así como la ruina corporiza los derechos no renunciados de una naturaleza que, aunque violentada, nunca puede ser por completo subyugada por la obra, a la inversa: la naturaleza no reduce a la pura nada a la obra mientras la ruina sea (todavía) tal y aún no "un simple montón de piedras". Es en la tensión de la lucha, entonces,

9- La ruina también es esencialmente trágica *"pero no triste": en ella, la destrucción no tiene origen en el exterior sino que es "la realización de una tendencia inscrita en la capa más profunda del ser de lo destruido".* (Ibid., *188)*

donde irrumpe la "vitalidad" paradojal y resignificadora de la ruina, ya que el desequilibrio en armónico equilibrio —o el equilibrio en sutil desequilibrio—colma a la ruina de sentido (positivo). Al posibilitar (nuevamente) el combate de ambas fuerzas —humana y natural— contrapuestas, al reunir "la actividad finalista del hombre y la labor subterránea de las fuerzas inconscientes de la naturaleza" (*Ibid.*, 184), la ruina pierde su signo negativo y, en cambio, deviene una unidad que es una "nueva totalidad", una "nueva forma". Por todo lo previo: si Simmel se posiciona en el reverso implicado en la ruina, bien cabría pensar que revisa desde ese mismo reverso la *trágica* Modernidad, a la que, entonces, percibiría como intensamente problemática, pero nunca como "triste"[9] o como ubicuamente negativa. En efecto, si las obras —ahora leídas como las *formas* culturales— se plenifican en su deterioro, es probable que cupiera leer en esa misma clave a los tiempos (modernos), que de ese modo adquirirían acreedores a esos nuevos —y no fatalmente nefastos— sentidos en su acaecer.

Simmel se separa deliberadamente de otros fenómenos corrosivos, sólo en apariencia similares al de la ruina: el correspondiente a "la destrucción por *la mano del hombre*" y también el de la "pasividad", el "consentimiento" que favorece la labor de la ruina. En ambos casos resulta suspendida la oposición humano-natural, pues el hombre se convierte de algún modo en naturaleza, asume el rol de ésta y, así, potenciando sólo uno de los componentes, desarticula el "encanto" de la unidad y la ambivalencia ruinosas. Martínez Estrada se sitúa precisamente en esos resquicios abandonados por Simmel, que son, también, lugares de negación pura: sitios de degradación unívoca y de destrucción improductiva. Sabiendo que "las *ciudades con historia* han considerado siempre como sagrados sus monumentos y sus *ruinas*" y que "cuando *el tiempo trabaja sobre ellas* se las considera *reliquias*" (*CG*, 79 —subrayados míos), Martínez Estrada analiza la cuestión ya no ciudadana sino *urbanamente*: a partir de la negación que Buenos Aires impone de antemano a la existencia misma de las ruinas. La demolición (y, más aún, otro "sacrilegio" todavía mayor pues arrebata la muerte y el sepelio, a saber: el de la mutilación) coarta(n) la posibilidad de que el tiempo (y, a partir de él, la naturaleza) degrade la materia, fertilizándola. Y si "La demolición es siempre un atropello" (*CG*: 80), lo es porque lo que atropella y lo que poda es el pasado y, con él, la historia. Por eso, mientras que el optimismo de la ruina reside en sus propiedades regenerativas: en el hecho de que "la vida se ha[ya] ido, pero [sin que]

esto [sea] algo simplemente negativo" porque en su interior continúa latiendo "la *forma presente* de [esa] vida pretérita", "la fuerte *inmediatez de lo presente* [vital que] con toda su riqueza y variabilidad, [la] ha habitado alguna vez" (*Rs.*, 192 —subrayados míos), la demolición ocasiona efectos (únicamente) devastadores: "borra[...] su propio pasado, arrasando con el Pasado [y haciendo de] la fuga un emblema" (*CG*, 80). La fuga demoledora impide cualquier regeneración; cargada de nostalgia, siempre huye en la misma dirección: hacia el pasado, hacia ese Paraíso perdido, inmaculado de Modernidad. Martínez Estrada no lee las "nuevas formas" que la vida pretérita ha sabido modelar en el presente moderno; sólo tiene ojos urbanos para añorar la realidad sin Modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL. 1983. *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires.* Buenos Aires: Losada.
MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL. 1996. *Radiografía de la Pampa.* ed. crítica y coord. Leo Pollmann. Madrid: Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos.
SIMMEL, GEORG. 2001. "Filosofía del paisaje", "El actor y la realidad", "Recuerdos de Rodin", "Estética sociológica", en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura.* Barcelona: Península.
SIMMEL, GEORG. 2002. "La aventura", "Las ruinas", en *Sobre la aventura. Ensayos de estética.* Barcelona: Península.
SIMMEL, GEORG. 2002. "La metrópolis y la vida mental", en *Sobre la individualidad y las formas sociales.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
SIMMEL, GEORG. 1977. *Filosofía del dinero.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
SIMMEL, GEORG. 1939. *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización.* Buenos Aires: Espasa—Calpe.
ANTONUCCI, FAUSTA. 1989. "La realidad ciudadana y su metáfora en el ensayo argentino de los años treinta", en *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, R. Campra (coord.), Pisa: Giardini Editori, 181—193.
BERMAN, MARSHALL. 2004 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* México: Siglo XXI.

FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR. 1967. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina.* Madrid: Aguilar.
FRISBY, DAVID. 1992. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Krakauer y Benjamin.* Madrid: Visor.
FRISBY, DAVID. 1993. *Georg Simmel.* México: Fondo de Cultura Económica.
GIL VILLEGAS, FRANCISCO M. 1998. *Los profetas y el mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el* Zeitgeist *de la modernidad (1900—1929).* México: Fondo de Cultura Económica.
GONZÁLEZ, HORACIO (COMP.). 2000. *Historia crítica de la sociología argentina. Los raros, los clásicos, los científicos, los discrepantes.* Buenos Aires: Colihue.
GONZÁLEZ, HORACIO (COMP.). 1999. *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX.* Buenos Aires: Colihue.
LASH, SCOTT. 1997. *Sociología del posmodernismo.* Buenos Aires: Amorrortu.
PICÓ, JOSEP. 1999. *Cultura y Modernidad. Seducciones y* desengaños *de la cultura moderna.* Madrid: Alianza.
VERNIK, ESTEBAN (COMP.). 2000. *Escritos contra la cosificación del mundo. Acerca de Georg Simmel.* Buenos Aires: Altamira.
VERNIK, ESTEBAN (COMP.). 2004. "In-mediatez: Sociabilidad y libre vinculación como ideales simmelianos". *Nadja. Lo inquietante en la cultura. Escrituras de la Modernidad.* Buenos Aires: Ediciones de las 47 picas, 15—25.
WATIER, PATRICK. 2005. *Gorg Simmel, sociólogo.* Buenos Aires: Nueva Visión.
WEINBERG, LILIANA. 2004. "Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso y los límites del mal". *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma.* Dirección de Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 403—435.