



Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Recerca de Final de Màster

Estudiant: Xavier BORJA BUCAR

*Las narraciones de oficina de Robert Walser:
Rastro de la ciudad y rostro de la modernidad*

Dirigit per: Dr Àlex MATAS PONS

Curs 2017-2018
(Setembre 2018)

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

TABLA DE CONTENIDOS

A MODO DE INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN PERTINENTE.....	3
ALBORES DE LA <i>CONCIENCIA DE LA MODERNIDAD</i> A PROPÓSITO DE WALSER: LA GRADUAL FOCALIZACIÓN DEL HOMBRE CORRIENTE.....	8
ESTUDIO	20
1. UN TRAYECTO HASTA LA OFICINA.....	20
2. LAS NARRACIONES SOBRE LA OFICINA	25
2. 1. Vista atrás.....	25
2. 2. El oficinista: una identidad en crisis	27
2. 3. De formas, estructuras y personajes.....	35
2. 3. 1. La oficina de Hasler.....	36
3. EL OFICINISTA COMO CRISÁLIDA DEL ESCRITOR	55
A MODO DE CONCLUSIÓN Y REFLEXIONES POSTRERAS	60
BIBLIOGRAFÍA.....	66

A MODO DE INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN PERTINENTE

Resulta difícil encauzar a Robert Walser en alguna corriente, asignarle cómodamente algún lugar que le corresponda, si no es el de la modernidad, entre cuyas implicaciones, por otra parte, se cuenta la de que ya nada pertenezca por completo o positivamente a ningún lugar. Al enfrascarnos en la lectura de la obra de Walser, nuestra experiencia se asemeja a la del narrador que espoledo por la mera curiosidad persigue al hombre entre la multitud en el relato homónimo de Poe¹, pues advertimos cómo la propia escritura del autor suizo frustra de manera incesante toda continuidad en tanto que cada frase parece pretender hacer olvidar la anterior (Benjamin, 2001: 31), del mismo modo que el hombre entre la multitud de Poe, con sus constantes e insospechados cambios de rumbo, sabotea cualquier interpretación inteligible de su deambular, alimentando así –por insatisfacción– la curiosidad de su perseguidor.

Si esta analogía entre la obra de Walser y el relato de Poe es lícita, es al mismo tiempo indicio revelador de un aspecto de la obra walseriana raramente atendido, como es el de la experiencia de la ciudad. Es imposible separar la obra de Walser y aun su vida de la práctica del paseo², lo que, por ende, nos lleva a contemplar la existencia de un *flâneur* en sus narraciones. Sin embargo, el paseo en Walser no se circunscribe únicamente a la metrópolis, sino que se da frecuentemente en el escenario de una ciudad de provincias y aun con incursiones en el medio rural, lo que en apariencia remite a una práctica peripatética más cercana a la del Rousseau de *Las meditaciones del paseante solitario* que a la del *flâneur* evocado por Baudelaire y teorizado por Benjamin. Esto, unido a que la ciudad en Walser –cuando está presente como escenario, como en algunas de sus novelas– a menudo no deviene representada explícitamente o en un primer plano, son las dos razones que han llevado a desestimar, con respecto a buena parte de la obra más relevante del autor, la *flânerie* walseriana como verdadera experiencia de la ciudad.

De desmentir la segunda razón se ha encargado Juan Evaristo Valls Boix en su análisis de *Jakob von Gunten* (2017: 289-307), novela –cabe recordar– que se ciñe primordialmente no al exterior urbano, sino a los espacios interiores del Instituto Benjamenta, pero en la que Valls Boix advierte y describe “la experiencia de la

¹ *El hombre entre la multitud* (1840).

² “Sin pasear estaría muerto, y mi profesión [la de escritor], a la que amo apasionadamente, estaría aniquilada”, afirma categóricamente el narrador en primera persona y protagonista de *El paseo* (2016: 68), *alter ego* o ficcionalización, como en tantas ocasiones, del propio Walser.

confrontación con la modernidad propia de las ciudades de principios del siglo XX” (2017: 289). Conviene, además, no perder de vista la existencia en la producción literaria de Walser de un corpus de textos en los que la ciudad sí que aparece tematizada. En estos textos, prosas breves que Walser publica en mayor medida durante su estancia en Berlín³ y que suponen, por ende, el encuentro del escritor con la ciudad moderna, Katja Garloff ha examinado la relación entre la percepción de la urbe y la teatralidad (1996: 35-49), analogía que ya establece el propio Walser, quien en alguna ocasión –así lo documenta Garloff (1996: 35-36)– define la calle de la metrópolis como una nueva versión del teatro, moderna, comercializada y, en definitiva, propia de la sociedad de masas, lo que, a su vez, remite a Benjamin cuando en su *Libro de los Pasajes* afirma que “para el *flâneur* su ciudad [...] ya no es su patria, sino que representa su escenario” (2004: 354), confirmando, efectivamente, la existencia de una *flânerie* walseriana.

En esas breves prosas berlinesas Garloff observa una afinidad entre el estilo de Walser y la estructura perceptiva de la ciudad. Afinidad cuya razón se advierte, como afirma la autora del artículo en sus conclusiones, en el hecho de que esa estructura perceptiva de la ciudad de Berlín actúa como agente decisivo para la configuración, en términos generales, del estilo de Walser:

Certainly, turn-of-the-century Berlin provided surroundings conducive to Walser’s specific style of writing in a number of ways. [...] The structural principle that informs his street texts –repetitions with slight variations– characterizes the whole of his oeuvre (1996: 44-45)

Esto entraña una nueva perspectiva desde la que abordar la obra de Walser, pues Garloff demuestra que, contraviniendo el enfoque habitual de la crítica –apuntado más arriba–, es posible husmear la experiencia de la ciudad en los textos del escritor suizo, independientemente de si la ciudad es invocada o no de un modo explícito. Sin necesidad de ser tematizada, la ciudad irrumpe siempre en Walser por medio de una escritura que se opone a la lógica narrativa convencional o realista, por cuanto hallamos en ella mimetizados lo azaroso, la discontinuidad y una identidad atomizada (Garloff, 1996: 45), rasgos, todos estos, asignados –desde Baudelaire– a la modernidad, cuyo cronotopo deviene la ciudad. Sin embargo, al margen de esta mimesis estilo-espacio urbano, la

³ Urge para estos textos, por cierto, una traducción al español, que muy bien podría seguir el ejemplo de Susan Bernofsky, quien bajo el título de *Robert Walser: Berlin Stories* (The New York Review of Books, New York, 2012) ha traducido al inglés una edición alemana que en un solo volumen –*Robert Walser: Berlin gibt immer den Ton an* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006)– recoge las prosas breves de Walser sobre Berlín (desde y fuera de la capital alemana).

ciudad en la obra de Walser puede también rastrearse en un abanico de sinécdoques de lo urbano no necesariamente contextualizadas en el espacio de una metrópolis: elementos, personajes, escenarios o, en fin, circunstancias que en unos textos salen inopinadamente al paso del *flâneur* walseriano y en otros pueden aparecer tematizados.

A tenor de todo esto, en nuestro estudio, después de trazar una preliminar semblanza sobre la modernidad y su advenimiento que nos deberá situar en la perspectiva correcta para enfocar a Walser como autor, esto, es en el lugar adecuado para captar la imagen del hombre corriente que el escritor suizo representa; después, insistimos, de este apartado preliminar, cruzaremos el umbral de la puerta abierta por las conclusiones de Garloff para analizar a la luz de la experiencia de la ciudad un corpus de la narrativa de Walser en el que la ciudad o no aparece o no lo hace de forma explícita, pero que, sin embargo, nos permitirá dibujar un retrato del escritor suizo como representante de esa modernidad cifrada en el medio urbano: nos referimos al corpus de breves narraciones en torno al mundo oficinesco (comprendidas entre 1902 y 1932)

Las narraciones de oficina de Walser se inscriben en el seno de toda una tradición literaria alrededor del ámbito oficinesco –a la que deberemos remitirnos– cuyas raíces se hunden en la primera mitad del siglo XIX, esto es, coincidiendo, como no podía ser de otro modo, con el inicio del inexorable proceso de burocratización que, merced a la nueva hegemonía burguesa, concierne a los estados occidentales industrializados y, por consiguiente, caracteriza la experiencia en las grandes ciudades. Por tanto, si el medio urbano es soslayado en las narraciones de Walser y, en términos generales, en toda la literatura alrededor del mundo oficinesco, solo lo es en apariencia, puesto que, en la medida en que el hombre moderno es necesariamente el hombre urbano, el oficinista/empleado, como figura alumbrada en el seno de la ciudad, se erige en su encarnación paradigmática y, desde luego, la más recurrente. Ningún otro estrato social crece en las ciudades, entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, de manera tan exponencial como el de los empleados/oficinistas⁴, cuya imagen se convierte, así, en el retrato más fidedigno del nuevo hombre-masa que, por definición, atesta las modernas metrópolis, y en virtud de esto rastreamos la ciudad y el nuevo individuo

⁴ Sirvan de ejemplo los datos sobre el Berlín de los años veinte aportados por Enzo Traverso en su libro *Siegfried Kracauer: Itinerario de un intelectual nómada*: “Berlín se había convertido en la sede de 150 periódicos, de 290.000 empresas, de 3.000 oficinas bancarias, de 54 grandes almacenes. [...] Era una ciudad obrera pero también de oficinistas (el 40% de los empleados de toda Alemania se concentraba allí” (Traverso, 1998: 91).

urbano en las narraciones oficinescas de Walser. Narraciones, que, además, nos permitirán abordar otro aspecto, pues observaremos cómo Walser, más allá de tematizar literariamente al oficinista y su ámbito, plantea al primero como antesala, como estado previo al de escritor, tal y como el autor suizo lo entiende.

Del mismo modo que la práctica totalidad de la obra de Walser, los textos de oficina están atravesados por un sustrato autobiográfico, en tanto que el de oficinista fue su oficio más común y con el que más se identificó, pues como tal se registraba en los documentos oficiales. Un oficio que marcó e incluso se adueñó en buena medida de su literatura, constituyendo un tema que –ya explícitamente, ya con alguna variación– está presente a lo largo de toda la producción literaria del escritor suizo; un tema que, como bien indica el editor Siegfried Unseld, incluso podemos advertir propiamente como “detonador de la literatura de Walser” (Unseld, 2018: 203).

Ello nos permitirá no solo leer en los textos sobre la oficina el proceso o los motivos por los cuales el oficinista deviene en escritor, sino desprender de estos una nueva ontología del hecho literario que no puede sino comprenderse como fruto de la modernidad. Para ello, acudiremos, en un ejercicio plenamente comparatista, a un texto de la tradición literaria oficinesca como *Bartleby, el escribiente*, en la medida en que el relato de Herman Melville sugiere una reflexión acerca del hecho literario que está en sintonía con la poética walseriana, algo que veremos a partir los ensayos que Gilles Deleuze y José Luis Pardo han dedicado al célebre texto de Melville.

Asimismo, en nuestro empeño nos será necesario recurrir a los autores que previa o contemporáneamente a Walser intuyeron, definieron y diagnosticaron la modernidad, entendida esta como la experiencia en el espacio nuevo que constituye la metrópolis. A tenor de esto, en nuestra lectura de los textos de Walser, al margen de otras referencias, apelaremos inexcusablemente a Charles Baudelaire, Georg Simmel, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin, en la medida en que podemos consensuar que la aparición sucesiva de los trabajos de estos autores constituye en su conjunto una genealogía de la teorización de la modernidad.

Específicamente, Kracauer tendrá especial presencia en nuestro estudio, habida cuenta de que el autor francfortés es autor de dos obras que constituyen sin lugar a dudas sendos referentes ineludibles para el estudio de las narraciones de oficina de Walser: nos referimos, por una parte, al volumen titulado *El ornamento de la masa* (1963), que recoge

una serie de breves ensayos acerca de la vida en la ciudad publicados durante el primer tercio del siglo XX; por otro lado, y sobre todo, el ensayo *Los empleados*, publicado en 1930, en el que el sociólogo francfortés ofrece un análisis pormenorizado del habitante más paradigmáticamente representativo del espacio urbano.

Terminado nuestro estudio, y en la medida en que hayamos logrado un retrato definido de la figura de Walser a través de la lente de la modernidad, nos plantearemos, a modo de conclusión, si esa modernidad walseriana, si la propia poética del escritor suizo constituye un discurso vigente en nuestros días, esto es, si responde a los hábitos culturales actuales y si, por ende, es en alguna medida representativa de nuestra contemporaneidad. De ser así, acaso deberemos cuestionar, ni que sea parcialmente, la idea ya de por sí problemática de posmodernidad, retomando con especial atención la aguja que autores como Marshall Berman o David Frisby enhebraron con escepticismo a propósito de tal idea, en sendos ensayos referenciales respectivamente titulados *Todo lo sólido se desvanece* (1982) y *Fragmentos de la modernidad* (1985).

ALBORES DE LA CONCIENCIA DE LA MODERNIDAD A PROPÓSITO DE WALSER: LA GRADUAL FOCALIZACIÓN HOMBRE CORRIENTE

En este apartado inicial emprenderemos el camino que nos ha de acercar paulatinamente a la figura de Robert Walser para situarnos en disposición de abordar los aspectos concretos de su obra que más arriba hemos expuesto como objeto de nuestro estudio. Serán, estos primeros pasos, los de una necesaria contextualización la modernidad, en la medida en que esta es el marco en el que deberemos situar a nuestro autor, aunque para ello será necesario, antes que nada, acotar a qué modernidad nos referimos, pues el término es abarcador donde los haya. Así pues, no nos ocuparemos aquí de la modernidad como período histórico que hunde sus raíces en el Renacimiento, como tampoco nos detendremos en trazar una historia literaria de la modernidad, si bien desde la obra de Walser podemos apelar, como precedentes –que no necesariamente filiaciones–, a algunas manifestaciones literarias asociadas a ideas o perspectivas que definen el estatuto de lo moderno: es evidente que en la obra del escritor suizo confluyen aspectos como como, por ejemplo, la asunción de la condición de ambivalencia de la realidad, ya avanzada en el *Lazarillo* o en el *Quijote*; el alumbramiento del individuo como tema central, que necesariamente debería remitirnos al descubrimiento del «yo» que Montaigne lleva a cabo en sus *Ensayos*; o la constatación de la imposibilidad de contar una historia progresiva –lineal– desde un punto de vista subjetivo, tal y como se desprende del relato continuamente saboteado por el narrador en primera persona de la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Lawrence Sterne.

Sin embargo, de lo que trataremos en lo sucesivo es, concretamente, de dar cuenta del proceso que culmina, a mediados del siglo XIX, en la idea de modernidad que Baudelaire definirá particularmente en su obra *El pintor de la vida moderna*: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente [...]” (Baudelaire 1995: 92); una idea de modernidad que se fundamenta en una conciencia de presente que a partir de ahora denominaremos como *conciencia de modernidad*. Este seguimiento del proceso que desemboca en la idea baudeleriana de modernidad nos permitirá, por consiguiente, rastrear la emergencia del hombre corriente, pues en esta figura advenediza hallaremos el modelo sobre el cual podremos empezar a recortar el perfil de Robert Walser como autor.

*

Nuestro camino hacia la *conciencia de modernidad* debe empezar en el siglo XVIII, pues es en la Ilustración cuando los atributos de la modernidad verdaderamente acceden a un plano filosófico desde el cual pueden luego permear la realidad y asentarse en ella para conformar un nuevo orden sociopolítico y, más aún, una perspectiva ontológica radicalmente nueva. Así, las luces dieciochescas de la razón dan pie a la consolidación e incorporación sistemática del método científico, lo que contribuye de manera definitiva a un proceso de desacreditación y ulterior desmantelamiento del dogma religioso y de la autoridad eclesiástica –hasta ese momento, tutela de la moral y del desarrollo intelectual de Occidente– que había empezado como consecuencia del descubrimiento del Nuevo Mundo, en la medida en que este supuso el inicio de lo que Alexander Koyré ha definido como “infinetización del mundo”⁵, esto es,

la sustitución de la concepción del mundo como un todo definido y bien ordenado [el cosmos medieval], en el que la estructura espacial incorporaba una jerarquía de perfección y valor [trascendente], por la de un universo indefinido o aun infinito. (Koyré, 1999: 2)

Una “infinetización del mundo” que, como puntualiza Bernat Castany, no solo implicó la progresiva disolución de los límites cosmológicos y geográficos, externos e internos, “sino también la de aquellos que separaban los estamentos sociales, la verdadera y la falsa religión, la civilización y la barbarie o la verdad y la falsedad” (Castany, 2012: 22).

Por su parte, la Ilustración constituye a un mismo tiempo tanto la confirmación científica y filosófica –y serena– a de la destrucción del Viejo Mundo como el intento de detener el mencionado proceso de infinitización del mundo mediante el restablecimiento racional de los límites disueltos. Remitiéndonos a los términos empleados por Kant en su opúsculo *¿Qué es la Ilustración?* (1784), la Ilustración supone la emancipación, por parte del hombre, de aquella tutela religiosa para valerse de su propio entendimiento –*Sapere aude!*–, es decir, lo que el maestro de Königsberg refiere como el abandono de una minoría de edad. Asimismo, la Ilustración termina con el desmantelamiento, mediante la Revolución francesa, de otra autoridad irracional y en buena medida tributaria de la autoridad eclesiástica, como es la aristocracia, puesto que la razón, además de desarticular el dogma religioso, devuelve asimismo al hombre la conciencia de su condición natural,

⁵ “La sustitución de la concepción del mundo como un todo definido y bien ordenado, en el que la estructura espacial incorporaba una jerarquía de perfección y valor, por la de un universo indefinido o aun infinito” (Koyré, 1999: 2)

es decir, su condición biológica⁶, a partir de la cual carece de toda justificación cualquier privilegio de un hombre sobre otro, con lo que queda desmentido el principio fundamental del orden aristocrático.⁷

En la medida en que se adueña de su entendimiento, el hombre ilustrado se acoge al viejo principio protagórico del hombre como medida de todas las cosas para situar, efectivamente, al hombre en el centro. Así, a partir de la lección sofista, y viendo en el advenimiento de la moderna ciencia la promesa –verosímil, por vez primera– de conocer la realidad objetivamente en toda su complejidad y magnitud, el hombre ilustrado, henchido de optimismo, proyecta el mundo de nuevo como un lugar finito, enteramente cognoscible y controlable, es decir, el mundo como la casa del hombre y como un huerto que debe ser trabajado. Precisamente, en esa imagen del necesario trabajo se pone de manifiesto el trasfondo burgués del proyecto ilustrado, pues es merced, por un lado, al progresivo descrédito y consiguiente debilitamiento de los dos tradicionales detentores de poder –iglesia y aristocracia– y, por el otro, a la Revolución Industrial que la convierte en depositaria del poder económico, que la burguesía –convertida en imagen especular de los valores ilustrados de un nuevo orden secularizado en cuyo seno no cabe el privilegio por linaje– termina erigiéndose como clase hegemónica con la llegada del siglo XIX. Sin embargo, el entusiasmo de estas proyecciones no tardó en mostrar su reverso, convirtiéndose este entusiasmo en soberbia. Una transformación precipitada que José Luis Villacañas resume en los siguientes términos, en la introducción a su *Historia de la Filosofía Contemporánea*:

Las fuerzas históricas que esgrimieron estas divisas –las fuerzas de la ciencia encaminadas hacia el progreso técnico, dirigidas por las burguesías nacionales estrechamente ligadas con los intereses de los grandes Estados europeos y americanos– se lanzaron a la tarea con tanta fuerza y energía que pronto, desde la Revolución francesa, perdieron los horizontes de finitud –y todas las metáforas tranquilizadoras de la casa, del hábitat humano– para entregarse a procesos que se veían a sí mismos como infinitos, acelerados y totales. (Villacañas, 2001)

En otras palabras, quedó en evidencia lo que fue un verdadero –si bien, inevitable y necesario– salto al vacío, pues pronto la razón se reveló epistemológicamente

⁶ Precisamente, el término *biología* es acuñado solo trece años después de la Revolución francesa por el naturalista y autor de la primera teoría de la evolución Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), en su tratado *Hydrogéologie* (1802).

⁷ En el mismo seno de la Revolución francesa queda esto por primera vez jurídicamente constituido, mediante la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* (1789).

insuficiente: desde entonces, la voluntad de poder y dominio han seguido manifestándose en el hombre, si cabe, con mayor violencia y crueldad que antes de la Ilustración; la humanidad no hallado, razón mediante, una justificación ontológica de su existencia, como tampoco ha encontrado un principio moral propiamente humano –y solo humano– a partir del cual enjuiciar su acción en este mundo. La aspiración totalizadora de los sistemas del «espíritu», del «absoluto» y del «yo» levantados en el seno del idealismo especulativo alemán –que a finales del siglo XVIII tomó el relevo a les *philosophes* franceses en la vanguardia del pensamiento de Occidente– fueron desbordados por el trágico devenir de los acontecimientos –pensemos en el Terror en el que derivó la propia Revolución francesa o en la concatenación de aventuras expansionistas a cargo de los estados europeos, que culminarían en el prolongado colonialismo decimonónico– ; así como por una realidad cada vez más multiforme, manifestada en la experiencia en los grandes núcleos urbanos, a saber, las primeras metrópolis, formadas al compás frenético de los procesos de industrialización y el consiguiente paso de un orden religioso-moral a un orden mercantil en el que absolutamente todo terminaría por constituirse en función de su valor económico. En definitiva, la condición humana –inevitablemente expansiva, en el nuevo orden secular– rompió, impetuosa, las paredes del hogar que, a modo de sistemas y para su acomodo libre y sereno, habían edificado las mentes más preclaras de la época, encabezadas por Hegel, Schelling y compañía.

Todos aquellos sistemas fueron concebidos alrededor de la idea de progreso, entendido este como proceso emancipatorio por parte del hombre. Un proceso que no culmina, sino que empieza necesariamente con la Ilustración, tal y como se colige de las siguientes palabras de Kant, pertenecientes a su ya mencionado opúsculo *¿Qué es la Ilustración?*:

Si acaso ahora nos preguntáramos: ¿acaso vivimos actualmente en una época *ilustrada*? La respuesta sería: ¡No!, pero sí vivimos en una época de *Ilustración*. Tal como están ahora las cosas, falta mucho para que los hombres, tomados en su conjunto, puedan llegar a ser capaces o estén ya en situación de utilizar su propio entendimiento sin la guía de algún otro en materia de religión. Pero sí tenemos claros indicios de que ahora se les ha abierto el campo para trabajar libremente en esa dirección [...].
(Kant, 2013: 95-96)

A partir de ese punto de inflexión que señala Kant, esto es, el inicio de un proceso que no es otro que el de la emancipación del individuo, la filosofía occidental, amparada en

una concepción de la historia ya no providencialista, sino evolutiva⁸, empezó a perseguir durante buena parte del siglo XIX (y hasta bien entrado el siglo XX, si tenemos en cuenta el enorme influjo de la obra de Marx) la emancipación ya no individual, sino colectiva, la de “los hombres tomados en su conjunto”, como refiere Kant. Sin embargo, en las proyecciones del idealismo alemán, el individuo, recién conquistado, es soslayado en favor de la idea totalizadora de un «espíritu del pueblo» (*volkgeist*). Hegel no deja lugar a dudas al respecto:

[...] en el elemento de la historia universal no tenemos que habérmolas con el individuo particular, ni con la limitación y referencia a la individualidad particular. El espíritu, en la historia, es un individuo de naturaleza universal, pero a la vez determinada: esto es, un pueblo en general. Y el espíritu de que hemos de ocuparnos es el *espíritu del pueblo* (Hegel, 2016: 65)

Lo conflictivo aquí es el carácter totalizador que Hegel atribuye a ese «espíritu del pueblo», pues, en la medida en que el filósofo lo pretende totalizador, no puede prescindir de la condición religiosa. Así, en tanto que ese «espíritu del pueblo» debe entenderse como la razón que gobierna el mundo, Hegel se ve obligado a apelar explícitamente al providencialismo cristiano, debidamente secularizado para la ocasión (Hegel, 2016: 50-57), y de ello podemos sacar un par de conclusiones claras: primero, que la razón al servicio de un proceso totalizador deviene un paradójico correlato secolar de Dios; segundo, que la razón, en tanto que admitida irrevocablemente como principio fundamental del conocimiento humano, tiende a totalizar y, por ende, a convertirse en nueva religión, en la medida en que el deseo de conocimiento forma inexorablemente parte de la condición humana. Ocurre, entonces, que –a diferencia de lo que sucedía en la época de la minoría de edad del hombre– la inexorabilidad del deseo de conocimiento se traduce, razón mediante, en la pretensión de querer arrojar luz por doquier, en la ambición de no dejar un resquicio de penumbra o, dicho de otro modo, en querer ahuyentar lo siniestro: lo siniestro en el sentido propio del término negativo alemán *Unheimlich*, negación de lo *Heimlich*, a saber, lo familiar, lo humanizado.

En su célebre ensayo *Das Unheimliche* (1919), Sigmund Freud recoge la definición que Schelling ofrece del término, al amparo de la cual articula, el psicoanalista vienés, su

⁸ Con respecto a este cambio en la concepción de la historia, huelga señalar el papel decisivo que, desde el campo científico y, más concretamente, desde el ámbito de filosofía natural (antesala de la biología), tuvo la primera formulación de una teoría de la evolución, a cargo de Lamarck, en su obra *Filosofía zoológica* (1809). Cincuenta años después, Darwin apuntalaría definitivamente la teoría de la evolución con *El origen de las especies*.

análisis de lo siniestro: “Se denomina *Unheimlich* todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado”; y a esta misma definición nos acogemos aquí para remitirnos a aquello que más arriba señalábamos, esto es, a cómo los sistemas totalizadores construidos, a partir de la Ilustración, al amparo de la razón fueron desbordados por la realidad, en la medida en que la realidad se resiste inevitablemente a todo intento de esclarecer sus rincones siniestros. De hecho, si algo han demostrado los acontecimientos y el devenir históricos desde la Ilustración es que cuando mayor ha sido la intención de desterrar lo *Unheimlich*, con más intensidad se ha revelado este⁹, y prueba irrefutable de ello en el ámbito de las letras es, por ejemplo, tanto la aparición –en el último tercio del siglo XVIII¹⁰– como el auge –a lo largo del siglo XIX– de un nuevo género literario como es el fantástico, cuyo principio fundamental consiste precisamente en la advertencia y admisión de la existencia de lo *Unheimlich*, de lo sobrenatural en un mundo racional, tal y como Freud explica pormenorizadamente en su mencionado ensayo.

Por ello, la modernidad empieza con las primeras tomas de conciencia –no religiosas, por supuesto– de la existencia de estos lugares de la realidad donde la luz de la razón no alcanza: aceptar una realidad salpicada de agujeros –cuanto menos, todavía– insondables supone, asimismo, desmentir en ella cualquier carácter unitario y, por el contrario, afirmar su naturaleza fragmentaria y en constante cambio, y precisamente el diagnóstico de esta fragmentariedad de la realidad y de la experiencia humana ha sido la idea principal alrededor de la cual se ha articulado todo cuanto podamos atribuir al pensamiento de la modernidad, especialmente en el sentido baudeleriano del término. Así, los filósofos y teóricos de dicha modernidad, como apunta Jordi Riba a propósito de Georg Simmel, no han pretendido “retirar del mundo aquello que este tiene de enigmático e inquietante”, sino que han ido precisamente “a la búsqueda de incertidumbres” (Simmel, 2003: 18), haciendo, en consecuencia, de la fragmentariedad su medio y, de la incompletitud inherente, su aspiración, lo que se ha traducido en el abandono de una sistematicidad obsoleta en favor de una reflexión sobre la acción filosófica.

⁹ “Eso es lo que ha pasado con la Ilustración. El siglo XIX y el XX no han cesado de luchar contra esa fuerza que amenaza con reproducirse cada vez que alguien pretende expulsarla” (Villacañas, 2001: 11).

¹⁰ La primera novela gótica, *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, marca en 1765 el inicio del nuevo género.

En la búsqueda de incertidumbres propia de la conciencia moderna, hallamos como pioneros a los románticos alemanes. La suya, sin embargo, es todavía una búsqueda nostálgica. Los poetas románticos se muestran recelosos de la instauración del nuevo orden racional, en la medida en que este se traduce en una hegemonía de la clase burguesa que, por ende, premia como virtudes máximas dos cualidades: la utilidad y la eficacia. En su *Crítica del juicio* (1790), Kant había establecido ya la creación artística como una actividad autónoma y, por tanto, el objeto estético como algo completamente ajeno a la idea de utilidad, y en consecuencia, para los románticos –primeros beneficiarios de la lección kantiana– se torna incómoda y desasosegante la experiencia en un mundo burgués que demanda su arte como mero solaz ligero y evasivo; un mundo, por tanto, en el que los románticos se ven reducidos a peones al servicio de una necesidad. E. T. A. Hoffmann ejemplifica esta subordinación del artista a un fin puramente utilitario en el protagonista de su *Kreiseriana*, Johannes Kreisler, ese maestro de capilla que se ve obligado a amenizar veladas sociales cuya concurrencia no demanda nada complejo ni elevado, sino puros divertimentos que hagan agradable la reunión. Por eso, en una de esas veladas, después de tocar las *Variaciones Goldberg* de Bach a modo de provocación hacia su vulgar y acomodaticio público, Kreisler constata: “Se han ido todos. Podía haberlo notado por los siseos, carraspeos y gruñidos en todos los tonos [...]” (Hoffmann, 2014: 77). Así, Hoffmann anticipa con Kreisler al artista fagocitado por el engranaje burocrático propiciado por el nuevo orden burgués; un artista en el que hallamos el remoto precedente del escritor encerrado en el cuerpo y la vida de un empleado que nos presenta Walser en sus narraciones oficinescas.

Asimismo, los románticos ven en las nuevas urbanizaciones geométricas de las grandes ciudades una homogeneización empobrecedora, una pérdida de la multiplicidad, y de nuevo hallamos la manifestación de ese desencanto en las narraciones de Hoffmann, ahora en el relato *La elección de novia*, en el que uno de los personajes asegura que “nuestro Berlín de entonces tenía un aspecto mucho más divertido y variopinto que el actual, en el que todo parece haber pasado por el mismo molde y todos buscan y encuentran el placer en el aburrimiento y en aburrirse” (Hoffmann, 2014: 1114). Los románticos prefieren, evidentemente, la laberíntica ciudad medieval a las incipientes ciudades modernas, cuya organización racional y uniformidad desvela todo misterio, neutraliza cualquier posibilidad de confusión y, por ende, las convierte en aborrecibles, insustanciales y, paradójicamente, opresivas, algo que denota que estas ciudades

modernas todavía se encuentran, en ese momento (entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX), en un estado incipiente, pues con el desmesurado crecimiento que estas metrópolis acusarán a lo largo del siglo XIX recuperarán asimismo la condición de laberínticas.¹¹ Sin embargo, en el citado fragmento de la narración de Hoffmann se alude a algo que sí que permanecerá vigente, no ya durante todo el siglo XIX, sino hasta nuestros días: el aburrimiento, el *ennui* burgués al que precisamente Baudelaire se referirá tiempo después.

En la medida en que los románticos forman parte de la generación que ha perdido la antigua fe, pero no hallan, sin embargo, fundamento suficiente en la razón, el aburrimiento se convierte para ellos en su peor enemigo, puesto que los precipita a la paralizadora conciencia del vacío ontológico, de la nada.¹² Mas, ¿quién experimenta el aburrimiento? Sin duda, la élite, puesto que el pueblo, como ya advirtiera Rousseau en su *Emilio*, “a penas se aburre, su vida es activa [...] Una alternativa de largos trabajos y de cortos descansos sirve de condimento a los placeres de su estado” (Rousseau, 1990: 475). De manera implícita, Rousseau anticipa aquí el posterior diagnóstico de Marx, esto es, el carácter alienante del trabajo, algo que, en el tiempo de los románticos, en medio de la hegemonía burguesa, no hace sino agudizarse sobremanera debido a los procesos de industrialización y burocratización. Es entonces cuando, en el seno de la *normalidad* social burguesa, el “pueblo” al que se refiere Rousseau pasa a cifrarse en una nueva figura, precisamente aquella que al principio de este apartado hemos anunciado como modelo a partir del cual habremos de recortar el perfil de Robert Walser como autor: la figura del hombre corriente, ante el que los románticos experimentan un agudo malestar.

¹¹ Una recobrada condición laberíntica que hallará su más paradigmática materialización en los pasajes parisinos, elementos indispensables para Baudelaire en sus observaciones de la vida en la metrópolis y que constituirán la primera piedra de la teorización acerca de la modernidad. Más tarde, como es bien sabido, Benjamin retomará el hilo del poeta francés.

¹² A este respecto, es singularmente elocuente el siguiente fragmento de la novela epistolar *William Lovell* de Ludwig Tieck: “Sin duda el aburrimiento es el tormento del infierno, pues hasta ahora no he conocido otro mayor; los dolores del cuerpo y del alma ocupan el espíritu, el infeliz se sacude el tiempo con quejas y, bajo la multitud de ideas que le asaltan, las horas vuelan con rapidez a inadvertidamente; pero se sienta y contempla las uñas, a la manera como yo lo hago, y va de aquí para allá en la habitación, para sentarse de nuevo, frota las cejas para reflexionar sobre algo, no se sabe sobre qué; luego vuelve a sentarse ante la ventana para volver a arrojarse después en el sofá. ¡Ay! [...], dime una pena que equivalga a este cáncer, que poco a poco devora el tiempo, y donde se cuenta minuto a minuto, donde son tan largos los días y tantas las horas, para luego, al cabo de un mes, exclamar sorprendido: ¡Dios mío, qué fugaz es el tiempo!” (cit. en Safranski, 2009: 183).

En la medida en que, por una parte, como poetas o artistas, no tienen conciencia de pueblo, sino que más bien poseen una aspiración superior y, por otra parte, no pertenecen a la élite que detenta el poder, los románticos se ven arrojados a una existencia trágica: la de verse obligados contra su voluntad a ofrecer su arte como un mero servicio, desprovisto, por tanto, de toda cualidad trascendente. Dicho de otro modo, los románticos toman conciencia de que, tarde o temprano, se convertirán forzosamente en lo que ellos mismos califican como *filisteos* (Safranski, 2009: 179); un término con el que identifican peyorativamente al hombre corriente, imagen –según ellos– del hombre deshumanizado que, por ejemplo, en algunos relatos de Hoffmann, halla su correlato en los autómatas.¹³

Como integrantes de una generación bisagra que experimenta el paso de un paradigma a otro, pero sin hallar satisfacción en ninguno de los dos, los románticos se perciben a sí mismos en medio de una realidad abismal, esto es, “como expuestos al peligro de caer [al vacío]”, lo que ciertamente “les convierte en nuestros contemporáneos” (Safranski, 2009: 187). Sin embargo, la experiencia romántica desemeja de la contemporánea en la medida en que la primera se cifra en el pavor absoluto al vacío. De ahí el gesto nostálgico que desde un principio hemos atribuido a los románticos, pues lo que ellos pretenden no es el encuentro de una incertidumbre proveniente de un vacío ontológico que no son capaces de aceptar, sino el restablecimiento de un misterio equiparable al del mundo premoderno, aun a sabiendas de que tal cosa no es más que una quimera.

En consecuencia, ¿podemos desde una perspectiva romántica empezar a trazar el retrato de Walser como autor? Evidentemente, no. No es este el final de nuestro camino de aproximación, pues desde el romanticismo solo podemos dar cuenta de la aparición del hombre corriente, pero en ningún caso podemos reconocerle ningún potencial artístico. Por tanto, en este punto atisbamos la figura de un hombre, a lo sumo, algunos detalles de su atuendo, pero todavía su rostro nos es velado, pues no hemos dado aún con una sobria aceptación de la realidad abismal y, por ende, con una verdadera conciencia moderna. Para ello, debemos dar algunos pasos más, concretamente, los necesarios para llegar a Arthur Schopenhauer.

¹³ A propósito de esto, Benjamin apunta lo siguiente en una conferencia radiofónica titulada *E. T. A. Hoffmann y Oskar Panizza*, emitida el 26 de marzo de 1930 y recogida en el volumen *Radio Benjamin*: “El hombre corriente, que Hoffmann siempre odió, le parecía cada vez más en sus virtudes, igual que en sus bellezas, el producto de un perverso mecanismo interiormente gobernado por Satanás. Hoffmann equipara lo satánico a lo automático [...]” (2015: 291).

El pensamiento Schopenhauer constituye la vuelta de tuerca que fija definitivamente la modernidad. El sistema que construye con su obra *El mundo como voluntad y representación*, publicada en 1819, deja muy tempranamente expuestas a la intemperie la absurdidad de la soberbia humana desatada durante lo que podríamos llamar la infancia del individuo, es decir, desde que este es alumbrado en la Ilustración y mientras es amamantado durante el Romanticismo. En su pormenorizado y revelador acercamiento al filósofo de Danzig, Rüdiger Safranski lo resume como sigue:

con gran anticipación, [Schopenhauer] había pensado conjunta y radicalmente las tres grandes humillaciones de la megalomanía humana. La humillación cosmológica: nuestro mundo no es más que una de las innumerables esferas que pueblan el espacio infinito y sobre el que se «una capa de moho con seres vivientes y cognoscentes». La humillación biológica: el hombre es un animal en el que la inteligencia sirve exclusivamente para compensar la falta de instintos y la inadecuada adaptación al medio. La humillación psicológica: nuestro yo consciente no manda en su propia casa. (Safranski, 2011: 14)

Como consecuencia del advertimiento de esta triple humillación, el de Schopenhauer es el primer sistema que da cobijo a la incertidumbre, y como tal, es pensado como una propuesta de convivencia con una realidad inevitablemente abismal que, por consiguiente, es absurdo rehuir. De este modo, en el pensamiento de Schopenhauer vuelve a estar implícita la idea de infinitización del mundo que la Ilustración había pretendido desmentir desde la razón. Asimismo, la voluntad –de ser– que, según el filósofo alemán, determina única y exclusivamente la existencia –no solo humana, sino de todo organismo vivo– en este mundo implica esencialmente “la ausencia de todo fin, de todo límite, porque es una aspiración sin término” (Schopenhauer, cit. en Villacañas, 2001: 18) y, por tanto, el necesario abandono de toda promesa trascendental. Con ello, el pensamiento de Schopenhauer advierte la finitud del sujeto en una realidad infinita o indefinible y, en consecuencia, si bien de un modo indirecto o, cuanto menos, como efecto colateral, convierte a todos los hombres en hombres cotidianos; evidentemente, no en tanto autómatas al servicio de los intereses burgueses, pero sí como individuos desprovistos de cualquier atisbo de heroicidad, justamente en la medida en que están condenados a ser en un mundo indefinible, inconmensurable, cuya experiencia es la de un eterno presente que impide la justificación de una idea de progreso.

Por otra parte, la realidad entendida como verdad, en la medida en que escapa a una explicación racional –pues la razón es, al cabo, una representación más–, no puede, según

Schopenhauer, amoldarse a conceptos, tal y como lo había pretendido el racionalismo deductivo hegeliano, sino que debe ser expresada –concluye el filósofo– a partir de la intuición que nace de una necesaria actitud contemplativa carente de cualquier empeño por controlar, dirigir o prever. Esta actitud contemplativa que nace de la intuición la identifica Schopenhauer con la creación artística y, en consecuencia, el filósofo alemán se anticipa a Nietzsche en proclamar que la vida solo tiene una justificación estética. De acuerdo con Schopenhauer, ningún otro camino sino el del arte acerca más al hombre a la verdad: mediante el arte, en tanto que representación pura, el hombre se abstrae o se libera en el mayor grado posible de la voluntad que inexorablemente lo arrastra, lo que le permite llevar a cabo la auténtica actividad metafísica, pero sin abandonar, por ello, la sensatez acerca de su condición.

En tanto que finito en un medio infinito, el sujeto que describe Schopenhauer carece de autotranscendencia y, por tanto, es ajeno a la ambición emancipadora que más arriba atribuíamos, como rasgo común, a la filosofía occidental a partir de la Ilustración: contrariamente a Hegel o al *Fausto* de Goethe, el autor de *El mundo como voluntad y representación* no contempla la Humanidad o el «espíritu del pueblo» como ser superior por el cual el individuo esté llamado a sacrificarse, pues en ausencia de fin, no hay progreso al que servir, y es precisamente ahí donde radica la sobriedad del pensamiento del filósofo alemán. Una sobriedad que determina nuevamente –y retomando la metáfora kantiana– el abandono de una minoría de edad, a saber, la de la modernidad, que al fin alcanza su adultez, pudiendo así tomar conciencia de sí misma. De este modo, mediante un sistema que derrumba la propia idea de sistema, Schopenhauer abre definitivamente la puerta a través de la cual se adentrará, unas décadas después, Baudelaire para iniciar la verdadera tarea de descripción y reflexión acerca de la *conciencia de modernidad*, esa modernidad entendida como experiencia del presente y que, por tanto, como afirma Octavio Paz, “nunca es ella misma: siempre es *otra*” (Paz, 1990: 18).

En consecuencia, desde esta *conciencia de modernidad* podemos, por fin, alzar la vista y enfocar el rostro de nuestro autor, pues ya el hombre corriente no está obligado a una emancipación absurda, sino que puede permanecer sin negar su identidad y, por ende, devenir poeta. Dicho de otro modo, el hombre corriente puede –ahora sí– justificarse estéticamente preservando su ontología. Y no solo puede, sino que debe.

Ya en el siglo XX, a propósito de la moderna sociedad de masas o sociedad de consumo de las grandes metrópolis, Siegfried Kracauer observa, en su ensayo «El viaje y el baile» (incluido en la recopilación de ensayos titulada *El ornamento de la masa*), que el “hombre *real* [el individuo que conforma esa sociedad, el hombre corriente], que no ha renunciado a la figura del funcionamiento mecánico, se resiste a la disolución en el espacio y el tiempo” (Kracauer, 2008: 43). Habida cuenta de esto, el sociólogo francfortés advierte de que esa resistencia solo es posible a través del arte, como único medio capaz de devolver a la realidad “un sentido que va más allá del espacio y el tiempo y que eleva lo efímero a una creación” (2008: 43).

Estas palabras de Kracauer son el lugar exacto en el que finalmente nos es revelada la imagen entera de Robert Walser como autor, como ese poeta que se detiene en lo corriente, en lo pequeño, en lo pasajero y fugaz, en las migajas caídas en el pavimento del mundo burgués. Así, alcanzada la perspectiva idónea, es ahora el momento de observar con detalle esa imagen.

ESTUDIO

1. UN TRAYECTO HASTA LA OFICINA

El de Robert Walser acaso sea uno de los más paradigmáticos ejemplos de identificación entre vida y obra en un escritor, no tanto porque lo que se narre en la segunda sea fiel reproducción de la primera, sino porque Walser crea de sí mismo un personaje que con inquebrantable insistencia protagoniza sus obras, lo que responde a un proyecto literario que consiste muy evidentemente en la idea de una autoliteraturización. J. M. Coetzee lo resume así:

His own uneventful yet, in its way, harrowing life was his only true subject. All his prose pieces, he suggested in retrospect, might be read as chapters in “a long, plotless, realistic story,” a “cut up disjointed book of the self [*Ich-Buch*]”. (Coetzee, 2000)

Nos bastarían estas palabras del novelista sudafricano y su cita del propio Walser para colocar al escritor suizo en la órbita de la modernidad que Baudelaire describe en *El pintor de la vida moderna* (1863). La vida de Walser no obedece a ningún propósito trascendente ni a ningún proyecto, salvo el literario que nos ocupa, e incluso este es más una actitud que un proyecto. Al tematizar esa vida fútil, carente –como apunta Coetzee– de acontecimientos notables, una vida azarosa, de empleos sucesivos y variopintos, y que jamás trasciende los límites de lo trivial y lo contingente, en la que todo es transitorio y de la que, por ende, no puede desprenderse un relato progresivo, Walser literaturiza una suerte de presente constante y, con ello, deviene en lo que Baudelaire llama “pintor de la circunstancia” (Baudelaire, 1995: 80), esto es, el *flâneur* para el que “constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo, en lo infinito” (Baudelaire, 1995: 86-87).

Esta tematización que hace Walser de sí mismo nada tiene que ver con la biografía, algo que es indicativo de la modernidad o el vanguardismo del escritor suizo en su contexto, en la medida en que, como explica Siegfried Kracauer en su breve ensayo «La biografía como forma de arte de la nueva burguesía» –recogido en *El ornamento de la masa* (1927)–, la biografía es a principios del siglo XX el género preferido de la sociedad burguesa. Una predilección que, como bien apunta el sociólogo alemán, obedece a una necesidad de legitimación literaria.

La fragmentariedad, la relativización del yo y la descomposición de la personalidad propias de la experiencia de la ciudad contribuyen decisivamente en esa época a una crisis de la novela, un género que, en su forma tradicional como relato de conciencia, se ve deslegitimado, se vuelve impostura, en la medida en que en el seno de la moderna sociedad de masas tanto el individuo –necesario protagonista de la novela– como sus oponentes –que se definen a partir de aquel– quedan desdibujados por completo, lo que da lugar a un contexto en el que “el creador [el novelista] ha perdido de una vez y para siempre su confianza en el significado objetivo de cualquier sistema de referencia individual” (Kracauer, 2008: 80).

En medio de este contexto, los escritores encuentran en el género biográfico una forma nuevamente legítima, en tanto que las biografías adoptan como tema la vida de personajes notables, a saber, políticos, militares, diplomáticos, es decir, figuras que, como se suele decirse, han intervenido en la historia. Así,

Los biógrafos literarios creen haber encontrado finalmente el apoyo que en vano buscaban en otra parte, es decir, el sistema de referencia válido que los exime del arbitrio subjetivo. [...] El personaje principal de la respectiva biografía ha vivido realmente y todos los aspectos de esta vida están documentados. El núcleo propuesto entonces por la trama de ficción de la novela es recuperado hacia un destino reconocido. El destino es al mismo tiempo, también, la garantía de la composición. (Kracauer, 2008: 81)

La historia, o la idea de historia como relato cerrado, completo, justifica, pues, la biografía como trasunto viable de novela en ese momento y, así, en el éxito –todavía hoy persistente– del género biográfico debemos ver el evidente gesto nostálgico –y antimoderno– de una burguesía que mira hacia atrás, hacia la historia de los grandes acontecimientos, para reestablecer la posibilidad de un relato ejemplarizante o consolador como progreso hacia un fin determinado, ya sea emancipatorio o epistemológico respecto a la realidad circundante. Sin embargo, este restablecimiento es ilusorio en la medida en que el relato biográfico rechaza precisamente ocuparse de esa realidad circundante para apelar a la historia, al pasado, rehuendo, de esta forma, la problemática de su tiempo y ahogando, por ende, toda posibilidad de reflexión.¹⁴

¹⁴ En su mencionado ensayo sobre la biografía, Kracauer advierte ya esta oquedad epistemológica del género: “La burguesía siente el poder de la historia en carne propia y se da cuenta perfectamente de que el individuo se ha vuelto anónimo. Sin embargo no extrae, a partir de sus concepciones, que se le imponen como la fuerza propia de experiencias fisionómicas, ninguna conclusión de tal índole que le permita esclarecer la situación actual” (Kracauer, 2008: 82).

Lejos de esto, el resultado de la obra de Walser no puede ser sino lo que el propio escritor suizo refiere –según Coetzee– como ese largo relato sin argumento, ese libro fragmentario del yo provisto no de contenido autobiográfico, sino de lo que Derrida llama autobiograficidad¹⁵, esto es, de un *contenido de presente* que, como tal, desborda inevitablemente la forma y el discurso, volviéndolos confusos; y es precisamente esa confusión lo que en ningún caso debe rehuir la obra moderna.

Si la modernidad se fundamenta en una conciencia de presente que da cuenta de una realidad cambiante y, por consiguiente, inabarcable y desarticuladora de cualquier directriz ideológica, esta realidad no puede ser estéticamente expresada o representada mediante una forma cerrada y subordinada a algún principio ideológico como es la novela tradicional realista, sino a través –como apunta Benjamin– de la actitud contemplativa y acumulativa propia de la épica.¹⁶

De la épica acumulación de los múltiples e inconmensurables elementos y aspectos de la realidad moderna que toma cuerpo a través de la hiperestésica experiencia de la ciudad, resulta evidentemente la contradicción, la quiebra de todo discurso, en definitiva, la confusión como atributo inextirpable. De ahí que Kracauer afirme con rotundidad que “si antes ya se ha dicho que la confusión misma podría llegar a alcanzar una forma épica, ahora se debería agregar: eso solo es posible sobre el fundamento de una conciencia avanzada que comprende la confusión” (Kracauer, 2008: 83).

Esta confusión remite, pues, a una transvaloración de los valores que anteceden a la modernidad. De ahí la épica –posible y necesaria– a la que se refieren Benjamin y, mucho antes, también Baudelaire, partir de una realidad aparentemente antiheroica¹⁷; de ahí la contradicción asumida como nuevo medio, lo que en la obra de Walser se traduce –tomando prestadas las palabras de Benjamin al respecto– en una nadería que es peso y en una incoherencia que es constancia (Benjamin, 2001: 30).

¹⁵ Señala el filósofo francés, en una entrevista, que en la literatura se interesa “siempre por la autobiografía; no por eso que se llama género autobiográfico, sino por la autobiograficidad que excede de largo el género de la autobiografía. [...] Intento atender a eso que en la biografía excede, sea al género literario, sea al género discursivo” (Derrida y Ferraris, 1997: 37).

¹⁶ En *Crisi de la novel·la: sobre «Berlin Alexanderplatz» de Döblin*, Benjamin evoca con la siguiente imagen la lógica genérica de la épica: “ajeure’s a la platja, escoltar com trenquen les ones i aplegar les petxines que porten a terra. Això ho fa l’escriptor èpic” (Benjamin, 2001: 53).

¹⁷ En su crítica al Salón de 1845, el autor de *Las flores del mal* escribe: “El verdadero pintor que estamos buscando será aquel que pueda captar el carácter épico de la vida de hoy y hacernos sentir lo grandes y poéticos que somos con nuestras corbatas y nuestras botas de charol” (Baudelaire cit. en Berman, 2013: 141).

Volviendo, sin embargo, a la autoliteraturización de Walser, esta entraña, por otro lado, el gesto de un *dandy*, si bien de un *dandy* paradójico. La insignificancia de su vida, su deliberado rechazo de la mundanidad y hasta su actitud manifiestamente reacia a la notoriedad y al éxito¹⁸, niegan en Walser el dandysmo tal y como lo describe Baudelaire, esto es, “como última posición heroica contra el *ennui* burgués” (cit. en Frisby, 1992: 48). Nada más lejos que el heroísmo, en la vida y persona de Walser. Sin embargo, esto no supone en el escritor la resignación a un anonimato o el aceptar una atomización como individuo, sino más bien lo contrario, según se desprende de las siguientes aseveraciones que Walser hace por medio del narrador de su *Diario de 1926*:

[...] no bien nos encontramos en sociedad o nos dedicamos a la cultura, todos somos vanidosos sin excepción, pues la cultura misma, qué duda cabe, no es más que la encarnación de la vanidad, y debe serlo, y quien renuncia por completo a ser vanidoso, o bien está perdido, o bien se ha abandonado. En cuanto al reproche de egocentrismo, estoy muy tranquilo, pues creo que rehuir el Yo y todo lo relacionado con él sería un signo de mezquindad y de flaqueza. (Walser, 2014: 72)

En estas palabras, que bien pueden ser tomadas como preceptivas de la poética walseriana, asoman nuevamente dos aspectos ya apuntados: el de la teatralidad y, en relación con este, el de la preminencia de la actitud sobre la idea de proyecto en el escritor suizo. Puesto que la moderna realidad está desprovista de significados o valores trascendentes, la cultura alumbrada en su seno no puede ser sino “encarnación de la vanidad”, en tanto que teatro, juego de representaciones. El *dandy*, que no solo comprende este juego de representaciones, sino que advierte cómo estas entran necesariamente en pugna mutua, hace de sí mismo un personaje singular, esto es, mediante la propia exhibición en el campo de batalla de la mundanidad, él mismo deviene representación para preservarse del anonimato. Por su parte, Walser, al autotematizarse, se proyecta teatralmente a sí mismo, como dandynesca representación, en los protagonistas de sus obras, y este es el “egocentrismo” con el que el escritor autoafirma no *su yo*, pues no hay lugar para una personalidad esencial en el orden de la vanidad, pero sí *un yo*, que, por cierto, encierra, igual que el *dandy*, una actitud contestataria respecto a la sociedad burguesa. Una actitud que el propio Walser reconoce como imperativo del artista, tal y como lo recoge su amigo Carl Seelig en su libro *Paseos con Robert Walser*:

¹⁸ El propio Walser no deja lugar a dudas a este respecto, como se colige de las siguientes afirmaciones recogidas en el libro de Carl Seelig *Paseos con Robert Walser*: “Actué casi de espaldas a la sociedad. [...] No me interesaba el mundo de arriba. Era feliz en mi pobreza y vivía como un bailarín despreocupado” (2009: 44); “Lo que me conviene es desaparecer, llamando la atención lo menos posible” (2009: 45).

- Cuando los artistas no mantienen una relación de tensión con la sociedad, se paralizan con rapidez. No pueden dejarse mimar por ella, porque entonces se sienten obligados a plegarse a las circunstancias dadas. Nunca, ni siquiera en los periodos de mayor pobreza, me dejé comprar por la sociedad. Siempre antepuse la libertad personal. (Seelig, 2009: 111)

Sin embargo, el hecho de que el personaje-representación que Walser proyecta para su autoafirmación se defina por su insignificancia y, por tanto, no se establezca por medio de ningún exhibicionismo en la palestra de la mundanidad confiere al escritor ese gesto de un dandysmo –necesariamente– paradójico que avanzábamos más arriba.

Al fin y al cabo, la figura del *dandy* es, dentro del nuevo y homogeneizador orden burgués, una disidencia primordialmente aristocrática que pronto deviene obsoleta. A principios del siglo XX, cuando Walser escribe, la hegemonía capitalista burguesa, ya absoluta, ha alumbrado una sociedad de multitudes que encuentra su cronotopo en la moderna metrópolis. La inexorable atomización del individuo propia de la sociedad masificada conlleva, en el seno de esta última, el advenimiento del anonimato y su consiguiente insignificancia como una experiencia insoslayable que, en la medida en que frustra todo gesto heroico, impide armar una resistencia en los términos en que lo hacía el *dandy* original. De ahí “la dificultad para hacer valer la propia personalidad en la dimensión de la vida urbana” a la que se refiere Simmel (2001: 258) en sus observaciones sobre la vida en la gran ciudad.

Si el sociólogo alemán señala, como síntoma de una voluntad de salvar la mencionada dificultad para hacer valer la propia personalidad, la emergencia de extravagancias cuyo sentido ya no reside en modo alguno en sus contenidos, “sino solo en su forma de ser diferente, de destacarse” (Simmel, 2001: 258-259), en la misma clave de extravagancia distintiva o identitaria podemos entender, con respecto a Walser, la mencionada preminencia de una actitud literaria sobre la idea de un proyecto literario. En la medida en que la experiencia de la insignificancia vaciaría de contenido todo proyecto, en la obra de Walser advertimos cómo el contenido queda en segundo término tras la importancia de la mera actitud de escribir (Benjamin, 2001: 30), lo que significa que la pugna por la identidad se da en el ámbito del lenguaje, cosa que se traduce en el característico estilo walseriano –incontinente y discontinuo– que, al mismo tiempo, es imagen de esa vanidad que el propio escritor suizo reclamaba como necesaria en el fragmento citado de *Diario de 1926*.

La literatura de Walser es, pues, acción literaria igual que la obra de coetáneos filósofos de la modernidad, como Simmel o Benjamin, se constituye como acción filosófica, y no como sistema.

En la medida en que la poética walseriana, tal y como la hemos ido desgranando hasta este punto, consiste en una literaturización de la propia experiencia, los protagonistas de Walser son sistemáticamente proyecciones de sí mismo. A tenor de esto, se comprende no solo que la vida como oficinista constituya un tema clave en la obra del escritor suizo, sino que los oficinistas a menudo sean identificados con el escritor o el poeta –“Su talento para la escritura convierte fácilmente a un oficinista en escritor” (Walser, 2016: 11)–. Vástago del nuevo orden burgués y capitalista, en el oficinista se encarna paradigmáticamente la moderna experiencia de la insignificancia. Así, los oficinistas de Walser son la literaturización del hombre corriente –insignificante– “que toma conciencia de su posición y de su empleo” (Sorg y Marco Gisi en Walser, 2016: 110)¹⁹ y que se entrega desapasionadamente a la ensoñación inspirada por el espectáculo de lo sencillo y lo cotidiano, esa realidad advenediza alumbrada por la metrópolis.

2. LAS NARRACIONES SOBRE LA OFICINA

2.1. Vista atrás

Las narraciones de Walser sobre el mundo del empleado que tomaremos a continuación como corpus de estudio, están escritas entre 1902 y 1932, es decir, en el transcurso de treinta años que abrazan, por tanto, la totalidad del periodo creativo del escritor (truncado prematura y abruptamente por su internamiento en un centro psiquiátrico), de lo que se colige el enorme y constante interés que la figura del empleado suscita en Walser. Un interés que, además, no está ligado directamente a la experiencia de la metrópolis, pues se manifiesta en Walser antes de su etapa berlinesa y se prolonga después, lo que da buena cuenta de cómo la tematización walseriana del oficinista obedece, más que a una circunstancialidad urbana, a la particular actitud del escritor ante

¹⁹ Del ensayo «“Obedece con gusto y se opone con facilidad”. Sobre la figura del empleado en Robert Walser». Puesto que este ensayo de Reto Sorg y Lucas Marco Gisi está incluido en el volumen de narraciones de Walser *Desde la oficina*, aclaramos que –si bien *stricto sensu*, citemos el ensayo o citemos los textos de Walser, nos estaremos refiriendo a un mismo libro–, para evitar confusiones y especificaciones engorrosas, cuando citemos el ensayo lo referenciaremos como: (Sorg y Marco Gisi, 2016); mientras que cuando citemos los textos de Walser lo referenciaremos como: (Walser, 2016).

el mundo y la sociedad, aunque esta actitud, por otra parte, no pueda abstraerse del marco de la modernidad, en los términos urbanos que más arriba hemos expuesto.

Ya en 1902, tres años antes de recalar en Berlín, en las primeras líneas de la temprana narración titulada sin ambages «El oficinista», Walser reivindica la figura del oficinista como tema literario:

Pese a ser un personaje muy conocido en la vida, al oficinista nunca le han dedicado un comentario escrito. Al menos, que yo sepa. Acaso sea demasiado cotidiano, demasiado inocente, muy poco pálido y depravado, de escaso interés, ese joven hombre tímido, con la pluma y la tabla de cálculo en la mano, como para convertirse en un tema de los señores literatos. Sin embargo, a mí me viene que ni pintado. Fue una satisfacción observar en él rincones tan vaga y misteriosamente iluminados por el sol suave. (2016: 10)

Walser omite aquí la atención que el oficinista había merecido ya en la obra de autores como Melville, Gógol, Dickens o Svevo, quienes efectivamente sí que le habían dedicado mucho más que un comentario escrito y, a propósito de esto, no podemos dejar de advertir la evidente semejanza entre este inicio del texto de Walser y el modo en que empieza la narración del abogado en *Bartleby, el escribiente*:

Soy un hombre de cierta edad. El carácter de mis ocupaciones durante los últimos treinta años me ha llevado a relacionarme más de lo habitual con lo que podría parecer una clase interesante, y un tanto peculiar, de hombres de los que hasta ahora, que yo sepa, nada se ha escrito: me refiero a los copistas legales o escribientes. (Melville, 2011: 11)

Cuarenta y nueve años antes que Walser, en 1853, Melville reclama, en términos muy similares, la atención hacia el oficinista como tema literario, aunque, igual que el escritor suizo, también Melville soslaya con su reivindicación precedentes tan significativos como *El capote*, que Gógol publica en 1842, o la más remota obra de E. T. A. Hoffmann, pionera en advertir e indagar –desde un prisma romántico– en el potencial literario de ese vástago alumbrado en el advenimiento de la nueva hegemonía burguesa y en la progresiva burocratización de la vida moderna, y del que el oficinista/escribiente/empleado no es sino una de sus encarnaciones más recurrentes: el hombre corriente.

Consecuentemente, en la obra de Hoffmann hallaremos un referente al que nos deberemos remitir en más de una ocasión a propósito del análisis de las narraciones de Walser.

En todo caso, y retomando el hilo de esa omisión o ese simple desconocimiento de precedentes de literatura oficinesca que tanto Walser como Melville alegan, debemos advertir en esta circunstancia un síntoma de que, efectivamente, el oficinista hasta ese momento no ha sido todavía tematizado literariamente más que de un modo puntual. Algo que debemos, sin duda, atribuir a la propia naturaleza del oficinista como personaje: su aparente irrelevancia y su existencia anodina, completamente antiheroica, hacen del oficinista una figura reacia a convertirse en objeto literario en términos tradicionales, incompatible con el relato de conciencia burgués propio del realismo en boga.

De ahí se comprende que, para cuando Walser escribe, a principios del siglo XX, ocuparse del oficinista y de su ámbito siga resultando un ejercicio literario poco habitual, habida cuenta del contexto que –como veíamos más arriba– describe Kracauer, es decir, el de una sociedad burguesa cuya persistente sed de relatos de conciencia y de progreso propicia el éxito de la biografía como género, en tanto evasiva mutación de la deslegitimada novela realista.

2. 2. El oficinista: una identidad en crisis

Con el mencionado texto primerizo titulado «El oficinista», Walser compone una pormenorizada semblanza de la figura del empleado que irá desarrollando en narraciones posteriores y de la que podemos desprender algunos rasgos comúnmente descritos como consecuencias de la experiencia de la vida en la gran ciudad:

Un oficinista es formal, tanto en su indumentaria como en su estilo de vida. Los informales los soslayamos. De esta última clase, dicho sea de paso, hay poquísimos. [...] Un oficinista se permite muy pocos excesos; por lo general no es un temperamento fogoso; por el contrario, posee laboriosidad, tacto, capacidad de adaptación y un sinfín de cualidades tan excelsas que un hombre tan humilde como yo no osa mencionarlas, o apenas se atreve. [...] Tanto en política como en los asuntos públicos la formidable voz de tenor del oficinista resuena menos que nada. ¡Sí, que nada! (2016: 11)

Ya en esta inicial caracterización walseriana del oficinista podemos advertir el correlato de la vida urbana tal y como Simmel –solo un año después, en 1903– la describe en su ensayo *Las grandes urbes y la vida del espíritu*. En la formalidad que Walser atribuye al oficinista podemos ver la asunción del orden racional burgués necesariamente impuesto, como señala el sociólogo alemán, por “las complicaciones y el ensanchamiento de la vida urbana” y que se traduce en una puntualidad, una calculabilidad y una exactitud

que deben también colorear los contenidos de la vida y favorecer la exclusión de aquellos rasgos esenciales e impulsos irracionales, instintivos, soberanos, que quieren determinar desde sí la forma vital, en lugar de recibirla como una forma general, esquemáticamente precisada desde fuera. (Simmel, 2001: 251)

Las condiciones de la vida urbana, según se desprende de las palabras de Simmel, conllevan, pues, una homogeneización de los individuos. Homogeneización que, con respecto al oficinista, se revela en la general renuncia a los excesos y en la carencia de un temperamento fogoso que Walser le atribuye, en la medida en que tanto los excesos como un temperamento fogoso constituyen, siguiendo la terminología de Simmel, impulsos soberanos, autoafirmaciones de la propia personalidad, rasgos, al fin y al cabo, de informalidad.

A consecuencia de su formalidad impersonal, el oficinista se presenta como una figura difícil de delimitar, esto es, que se resiste a la tentativa de una definición precisa, como confiesa Walser: “Todo el mundo reconocerá que para mí es mucho más difícil matizar [en los oficinistas] su naturaleza impecable que si se presentasen con defectos” (2016: 15); y es precisamente esa idiosincrasia neutral y aséptica la que, como sugiere Walser a continuación, hace del oficinista una figura reticente a la tematización literaria que, por ende, es evitada por el narrador burgués:

Los fallos y debilidades de una persona ofrecen a un autor amante de la pluma la mejor ocasión de demostrar rápidamente ingenio, de hacerse enseguida famoso, o, lo que es lo mismo, de hacer fortuna con rapidez. (2016: 15)

Si los artistas premodernos buscaron siempre la belleza en modelos clásicos o, en todo caso, previos y, por tanto, absolutos, en la medida en que eran modelos fosilizados, así el narrador burgués halla en los “los fallos y debilidades de una persona” valores definitorios y definitivos, es decir, igualmente absolutos. Sin embargo, y remitiéndonos a Baudelaire, esa pretensión de lo absoluto no puede ser compartida por el artista de la vida moderna, puesto que, si su tarea es la de representar la belleza propia de su tiempo, debe hallarla en aquello que la caracteriza, a saber, en lo transitorio y en lo discontinuo, es decir, lo opuesto a lo absoluto.

El oficinista, debido a su naturaleza reacia a la definición, constituye precisamente una encarnación de lo transitorio. Su carácter antiheroico y su falta de atributos²⁰ lo invalidan como protagonista de un relato de conciencia, de una historia biográfica progresiva, es decir, lo convierten en un personaje ajeno a la novela, en la medida en que esta última constituye un artefacto al servicio de una sublimación condescendiente con los ideales burgueses del progreso y de un arte que –tal y como apunta Benjamin– en tanto que obedece a un principio consolador, deviene, a fin de cuentas, alienante.²¹

El interés que suscita el oficinista en Walser convierte, por tanto, al escritor suizo en *un escritor de la vida moderna*.

El hecho de que, como hemos visto hasta ahora, la figura del oficinista rehúya el *aprisionamiento* en una definición cerrada no supone, obviamente, una imposibilidad para trazar su perfil, pues de ser así, nada más tendríamos que añadir, pero sí obliga a menudo a una definición en negativo, cuyo ejemplo más extremo lo hallamos en *Bartleby*, quien, a fin de cuentas, solo es identificable en su actitud de negación ante las tareas. Por lo demás, Melville, por medio del abogado narrador, no nos aporta ningún rasgo personal que dé entidad psicológica al escribiente, como tampoco ninguna información que lo contextualice, más allá del rumor –notificado al final– de una posible ocupación anterior en la Oficina de Cartas Muertas de Washington.

Los oficinistas de Walser, a diferencia de *Bartleby*, sí que revisten –como veremos más adelante– una entidad psicológica. No obstante, se hallan, como el escribiente de Melville, en una situación de indeterminación, y a este tenor, resulta elocuente que el escritor suizo en ningún momento de sus narraciones oficinescas describa la labor profesional concreta de los empleados, de quienes, a lo sumo, en una ocasión –en «La oficina»– nos ofrece una relación de sus herramientas: “pluma, lápiz, lápiz rojo, lápiz

²⁰ Efectivamente, análoga a la de Ulrich, el protagonista de *El hombre sin atributos* (1930-1943) de Robert Musil. Tanto Ulrich como los oficinistas de Walser son encarnaciones del hombre moderno resultante de la experiencia en la ciudad.

²¹ Benjamin se refiere al carácter consolador de la novela en su ensayo «El narrador»: “[...] la novela no es importante perquè ens presenti un destí d’un altre de manera instructiva, per exemple, sinó perquè aquest destí d’un altre, en virtut de la flama que el consumeix, ens transmet l’escalfor que mai obtenim del nostre destí. Allò que atreu el lector cap a la novel·la és l’esperança d’escalfar la seva vida enfredadora vora una mort sobre la qual llegeix” (2001: 170); en su reseña «Crisi de la novel·la: sobre *Berlin Alexanderplatz* de Döblin» da cuenta del carácter alienante de la novela: “[...] res no contribueix tant al perillós emmudiment de l’home interior, res no mata l’esperit narratiu de forma tan radical com les desvergonyides dimensions que adquireix la lectura de novel·les en l’existència de tots nosaltres” (2001: 54).

azul, regla y todo tipo de tablas de intereses” (2016: 13); así como nos indica muy inespecíficamente que su tarea se basa en la escritura:

Al colocar la pluma, un oficinista eficiente vacila unos momentos, como si deseara concentrarse como es debido o apuntar, igual que un cazador experto. Luego, dispara, y las letras, palabras, frases vuelan sobre una especie de campo paradisíaco, y cada frase tiene la amena cualidad de ser siempre muy expresiva. En las tareas de correspondencia, el oficinista es un verdadero pícaro. Inventa a vuela pluma frases que despertarían el asombro de muchos catedráticos eruditos. (2016: 13)

Nada, al margen de esa vaga noción de escribano, parece definir profesionalmente al oficinista, y esa indefinición lo desposee de materialidad y lo reduce a la categoría de un estatus, una posición, como se desprende de la siguiente apreciación de Walser en «El oficinista»:

Ni de lejos se desprecia tanto a un obrero parado como a un oficinista desempleado, y esto obedece a ciertas razones. Un oficinista, mientras está colocado, es un caballero a medias; sin colocación desciende hasta convertirse en una nadería torpe, inútil, fastidiosa. (2016: 16)

Esto se hace patente en el caso de *Bartleby* de un modo trágico. Cuando el abogado despide finalmente al escribiente, este queda reafirmado como un individuo reificado en la forma cuasi de un objeto inanimado, extraño y molesto, sin más porvenir que terminar muriendo en una prisión que en realidad cumple el papel de un desguace.

A tenor igualmente de su indefinición, al oficinista, a diferencia del obrero, le es difícil tener conciencia de clase. Mientras está empleado, es, en efecto, “un caballero a medias” en la medida en que participa de ciertos atributos de la vida burguesa, tales como la vida mundana, el ocio o la cultura. Así lo explicita Walser en la narración titulada «Germer» (1910), mencionada más arriba:

Un empleo vitalicio no es moco de pavo. [...] Quien se ha labrado una posición puede permitirse veladas verpertinas tomando cerveza. Los ingresos regulares toman asiento por la noche en el concierto o en el teatro. El buen sueldo mensual toma parte con entusiasmo y presunción en los bailes de máscaras. (2016: 41)

Sin embargo, cuando el desempleo le arrebatara necesariamente al oficinista su participación en la órbita burguesa, queda desposeído de una identidad que se revela entonces como ilusoria, mientras el obrero, que jamás accede a esa órbita social, tiene amarrada su identidad a un oficio materialmente objetivable, de modo que, al ser despedido, no la pierde y conserva intacta, por ende, su conciencia de clase.

En *Los empleados*, Kracauer da cuenta de cómo “grandes partes de la población [los empleados] fundan en el salario mensual, en el así llamado trabajo intelectual y en algunas características igualmente insignificantes su existencia burguesa, que ya no es en absoluto burguesa” (2008: 193), sino una existencia proletarizada que se manifiesta en una precariedad laboral, en una explotación y en unas condiciones de trabajo tan alienantes o más que las del obrero en una cadena de montaje.²² Además, tampoco a los empleados, según observa Kracauer en su ensayo, se les presentan muchas más posibilidades de prosperar dentro de la empresa que a los obreros que trabajan con máquinas, lo que según el estudio del sociólogo alemán, se debe, por un lado, a la propia superpoblación de empleados que disminuye las oportunidades de ascensos; por otro lado, a la existencia de una *endogamia* de la clase dirigente, a la cual –según el testimonio, recogido por Kracauer, de un empresario influyente– “«Se ingresa [...] a través del nacimiento, de las relaciones sociales, de la recomendación de altos funcionarios y de clientes importantes; rara vez a través de los resultados alcanzados en la empresa [...]»” (2008: 147).

Sin embargo, pese a su evidente proletarización, persiste en el empleado una falsa conciencia de sí mismo como clase media. Falsa conciencia que acaso debamos achacar precisamente al propio origen de la figura del empleado, como una derivación, en el ámbito empresarial y privado, de un estrato social de prestigio como es el funcionariado. Así, como una suerte de encarnación *plebeya* del funcionario, el empleado se concibe a sí mismo como parte de una clase superior, algo que en las narraciones de Walser se hace patente, por ejemplo, en el modo en que uno de los empleados, Helbling, se describe, en el relato titulado «Historia de Helbling» (1913):

En general tengo en alta estima mi persona [...] todo me parece demasiado poco selecto. Siempre tengo la sensación de que hay en mi algo valioso, sensible y frágil que hay que tratar con cuidado, y no considero a los demás ni mucho menos tan valiosos y delicados. (2016: 48)

²²A este respecto, Walter Benjamin se muestra rotundo en su prólogo a los *Los empleados* de Kracauer, titulado «Sobre la politización de los intelectuales»: “No existe hoy ninguna clase cuyo pensamiento y sentimiento se encuentren más alienados de la realidad concreta de su vida cotidiana que la clase de los empleados. En otras palabras, esto significa que la adaptación al aspecto inhumano del orden actual ha avanzado entre los empleados más lejos que entre los obreros” (2008: 94). Por su parte, Kracauer en el ensayo apunta que las masas de empleados se vuelven obtusas “porque en gran parte deben trabajar en condiciones que las tornan obtusas. Porque continuamente los arrulla toda clase de anestésicos y distracciones [...] Porque la conciencia de sus reducidas oportunidades –que, supuestamente, son una consecuencia de la indolencia que se les atribuye– liquida prematuramente la ambición en muchos de ellos, y no en los más ineptos” (2008: 148).

Con estas palabras, Helbling profesa un individualismo cuasi aristocrático, pero al mismo tiempo hueco y gratuito, por cuanto el empleado, en su condición proletarizada, no puede configurar su destino como individuo (Kracauer, 2008: 194). El propio Helbling confirma la falta de fundamento de su individualismo cuando justo a continuación se interroga: “¿Por qué sucederá eso!”. Una pregunta con la que en cierto modo Helbling reconoce en sí mismo el ademán del impostor; ademán que, sin embargo, perpetúa de forma irreflexiva. Para el empleado, la autoidentificación con la clase media obviando su condición proletarizada responde a una suerte de inercia irracional, exactamente la misma, por cierto, que lleva a los obreros a obviar igualmente la proletarización de los empleados y, en consecuencia, a dar pábulo al tópico los empleados como clase superior con posibilidades de prosperar. La apariencia del empleado es, pues, refulgente hacia dentro (alimenta una falsa conciencia) como hacia afuera, o más específicamente, hacia abajo, esto es, hacia los estratos sociales que están, como los obreros, en un plano inferior. Hacia estos, el empleado se proyecta como imagen victoriosa o envidiable, algo que, volviendo a la narración de Walser, constatamos en los términos de conveniencia en que se constituye la relación que Helbling mantiene con una chica y que se resumen en el siguiente fragmento:

«A lo mejor el próximo empleo pierdo mi empleo», le conté. Ella me miró asombrada y me preguntó: «¿Por qué?». ¿Qué habría podido responderle? [...] Hasta ahora cree que soy un hombre de ciertas prendas, un hombre, es verdad que algo ridículo y aburrido, pero que se ha labrado una posición en el mundo. Si ahora le dijera «Te equivocas, mi posición es extremadamente precaria», ella no tendría motivo alguno para continuar deseando tener relaciones conmigo, ya que vería destruidas todas sus esperanzas relacionadas con mi persona. (2016: 56)

La chica proyecta en Helbling unas esperanzas en función de la previa asociación de la figura del empleado a una promesa de prosperidad. Por su parte, Helbling, consciente de la fatuidad de esa asociación, está obligado, sin embargo, a mantener su apariencia de “hombre de prendas”, si quiere mantener la relación. Se trata, al fin y al cabo, de un juego de apariencias del que los dos participantes no pueden salir: la chica, porque persigue esa apariencia como un bien anhelado; Helbling, porque no puede hacer otra cosa sino administrar la apariencia. Así, en función de este juego de apariencias, las relaciones sentimentales del empleado se tornan irreales, fantasmagóricas, en tanto que son condicionadas.

Ya para terminar con el análisis del oficinista como entidad en crisis, debemos añadir que la indeterminación que hasta aquí hemos observado como inherente a la figura del empleado y, por tanto, del oficinista, nos lleva considerar la oficina como heterotopía, según los términos en que Michel Foucault define este concepto.

Un carácter heterotópico que advertimos también a propósito de la naturaleza transversal del aburrimiento, especialmente en la narración titulada «Jefes y empleados» (1928). Aquí observamos cómo el aburrimiento no es patrimonio únicamente de los empleados, sino también de los jefes, y a tenor de esto, ocurre en la narración que los primeros proyectan en los segundos una posición emancipada de la monotonía, mientras que los segundos proyectan exactamente lo mismo sobre los primeros. Empleados y jefes se envidian mutuamente:

Los jefes pueden hacer lo que se les antoje; los empleados, no, y en consecuencia ansían continuamente el mando del que carecen, contra lo que cabría decir que a menudo los jefes se hartan de mandar, que preferirían servir, obedecer, más que mandar, en lo que ven consumirse su existencia de una manera en realidad muy monótona. (2016: 94-95)

De este modo, la oposición entre empleado y jefe queda neutralizada. El aburrimiento homogeneiza a estas dos figuras contrarias en tanto que deja al descubierto la verdadera identidad de empleados que define a ambas: cabría, pues, referirnos a empleados rasos y empleados superiores. Sin embargo, esta homogenización entre empleados y jefes es algo que solo podemos leer nosotros en la distancia, pues empleados y jefes jamás son conscientes de ello, puesto que, pese a todo, la de los empleados y la de los jefes son categorías existentes en el ámbito de la oficina. Algo que precisamente corroboramos en el hecho de que unos se ensueñen a sí mismos en los otros –y viceversa– en tanto identidades contrarias.

He ahí una muestra de la condición heterotópica de la oficina como lugar de simultaneidad de contrarios que, a un mismo tiempo, se subvierten, se confunden en una homogeneización que, no obstante, no supone el desmentimiento de unas figuras opuestas.

En otra narración, «Las ocho» (1926), advertimos cómo la oficina determina también externamente, en la ciudad, relaciones de oposición. En este texto, Walser da cuenta de la oposición entre las ocho de la mañana, hora de inicio de la jornada laboral, y las ocho de la tarde, “hora del comienzo del concierto y del teatro” (2016: 84). En estas dos variedades de las ocho horas quedan, pues, cifrados respectivamente los dos ámbitos que

constituyen la vida en la ciudad, es decir, el del trabajo y el del ocio, como realidades efectivamente antagónicas, pero que, en todo caso, deben entenderse como complementarias, según apunta Walser.

El escritor suizo desarrolla aquí, de un modo más explícito que en otras narraciones, un discurso de la modernidad cifrada en la ciudad como lugar de la experiencia ambivalente y contradictoria:

Es bueno cuando alguien está de buen humor en ambas horas e inclinado a aprobarlas por igual, como disparidades complementarias; dispuesto tanto a trabajar como a olvidar que se esforzó, que pudiera sentirse dichoso por ambas cosas, tanto por el llamamiento como por el entretenimiento, mejorando con uno y descansando tanto en lo uno como en lo otro, no tomándose muy a pecho lo pesado ni muy a la ligera lo liviano, sabiendo disfrutar tanto de lo necesario como de lo bello, manteniéndose alegre en los esfuerzos y prudente en el placer. (2016: 84)

El escepticismo, el anti-idealismo evidentes en este fragmento emparentan a Walser con la experiencia de la modernidad, esa experiencia en la que nada se puede entender ya de una forma unívoca.

Así pues, la oficina, en este caso, extrapola su condición heterotópica a la ciudad, determinando los dos ámbitos que definen la vida urbana y que coexisten en tanto oposición y como en complementariedad, como es propio de la modernidad.

Con todo, la oficina constituye, en definitiva, uno de esos “lugares reales” a los que se refiere Foucault, en el que confluyen “representados, impugnados e invertidos” otros varios “emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura” (Foucault, 1999: 435): la oficina es el lugar de un trabajo intelectual, y a la vez es un correlato de la monotonía de la cadena de montaje; la oficina es el lugar que ocupan mundanos “hombres de prendas” que al mismo tiempo son miserables trabajadores proletarizados; la oficina es, en definitiva, el enclave heterotópico en el que se confunden dos realidades sociales, la de clase obrera y la de clase media, en la figura tan real como indeterminada del empleado, que participa de ambas sin ser ninguna de las dos y que, por otra parte, define los dos ámbitos de la ciudad, como son el trabajo y el ocio.

2. 3. De formas, estructuras y personajes

Si nos adentramos en el análisis formal de las narraciones oficinescas de Walser es remarcable el hecho de que varias de ellas tengan en común a unos mismos personajes que responden, cada cual, a una tipología distinta de oficinista y que comparten el espacio de una misma oficina. Así, según la narración, Walser puede ocuparse de ellos en su conjunto, como en «Una mañana» (1907); o también posar su atención solo en uno mientras que algunos de los demás comparecen de un modo complementario o testimonial, como en «Germer»; o asimismo centrarse monográficamente en uno de los personajes, como es el caso de «El crío» (1908) o sobre todo del relato en primera persona «Historia de Helbling» (1913). Esto confiere una peculiar unidad al conjunto de narraciones de Walser sobre empleados, en la medida en que se plantean una serie de historias cruzadas en el contexto de un mismo espacio, la oficina, lo que bien puede leerse como una metáfora –voluntaria o no, pero metáfora, al fin y al cabo– de la experiencia de la ciudad. En una visión en conjunto de estas narraciones, podemos apreciar cómo Walser trata la oficina como un paisaje urbano y cómo, al mismo tiempo que el escritor suizo, nosotros –los lectores– nos convertimos en *flâneurs*, ya en disposición de contemplar panorámicamente el ir y venir de los *transeúntes* de la oficina, ya prontos a seguir por un tiempo los pasos de alguno de ellos, sin llegar nunca –igual que el narrador de *El hombre de la multitud* de Poe– a conocerlo más que de un modo superficial, pues nunca hallamos en estas narraciones retratos personales completos, si no más bien instantáneas fotográficas, imágenes de un puro presente desprovisto de pasado, de historia o de relato sentimental.

Sin embargo, la información superficial que Walser nos ofrece de los empleados de esa oficina recurrente no impide que el escritor suizo nos muestre a cada uno de ellos – mediante pocas, pero precisas pinceladas– con una personalidad bien definida y reconocible, en un gesto que, por cierto, nos remite igualmente a la experiencia de la ciudad. Así, en el modo en que el escritor suizo nos muestra a sus empleados, recortados cuasi como arquetipos psicológicos, podemos ver el correlato de los breves y raros contactos que el anonimato y la impersonalidad de la ciudad ofrece, pues, como apunta Simmel,

en virtud de esta brevedad y rareza 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 personalidad. (Simmel, 2001: 259)

De manera análoga, los retratos walserianos de esos empleados de una misma oficina justifican la urgencia de una inequívoca delimitación de la personalidad individual. Algo que, entre otros aspectos, comprobaremos a continuación al detenernos específicamente en el análisis de estos personajes.

2. 3. 1. La oficina de Hasler

Exceptuando al personaje de Germer, buena parte de los empleados que comparten esa oficina –bancaria, por cierto²³– a la que las narraciones de Walser se asoman en más de una ocasión son presentados conjuntamente en la narración «Una mañana». Se trata de Hasler, Helbling, Glauser, Senn, el Meier de pueblo y el Meier de ciudad. No obstante, en otras narraciones ambientadas en la misma oficina aparecen o son simplemente mencionados otros empleados, como son Tanner, Steiner, Schürch, Binz y Wunderli.

En lo sucesivo, nos ocuparemos de aquellos empleados que tienen un papel significativo y un perfil reconocible en las narraciones de Walser, es decir, aquellos que no son meramente mencionados y que, por tanto, son algo más que simples figurantes.

Asimismo, debemos puntualizar que Walser, en el conjunto de sus narraciones oficinescas, insiste en unos tipos específicos de empleado, lo que propicia que en algunos textos, pese a no hallar referencias explícitas o nombres, sí pue podamos identificar o intuir alguno de los personajes arriba citados. Sin embargo, para el análisis de personajes que llevaremos a cabo a continuación, nos ceñiremos a los textos en que aquellos son referenciados explícitamente.

Hasler

Hasler es el jefe de la oficina²⁴, un personaje por el que Walser no muestra ninguna simpatía, atribuyéndole –en «Una mañana»– un físico ridículo y desagradable:

²³ Al principio de «Una mañana» sí que especifica que se trata de una “entidad bancaria” (Walser, 2016: 23), si bien en otras narraciones ambientadas en la misma oficina no se aporta este dato.

²⁴ En la narración titulada «Helbling» (1917) se detalla un poco más su cargo: “jefe de sección” (Walser, 2016: 70).

El jefe de sección es un hombre gordo como un saco con una cara monstruosa encima de la espalda. La cara, sin necesidad del nacimiento del cuello, se apoya directamente en la espalda, es de un rojo ardiente y parece flotar. (2016: 23)

Un desprecio o animadversión que igualmente en «Una mañana» se manifiesta también en dos alusiones burlescas –tan vagas como significativas– hacia el personaje: una, hacia su inteligencia: “en la charca superior de Hasler, quiero decir en su cerebro” (2016: 24); la otra, nuevamente hacia su aspecto físico: “Hasler sacude de un lado a otro con desaprobación su parque o cabeza” (2016: 27). En la figura de Hasler encarna Walser el gesto soberbio, clasista, de quien, como jefe de sección, se muestra más preocupado por explicitar y así preservar ante sus empleados la superioridad jerárquica de su puesto que por el buen rendimiento de aquellos, cuyo trabajo “examina más con el mentón que con los ojos” (2016: 25).

Hasta aquí, el retrato que hace Walser de este jefe de sección anticipa en buena medida la descripción en términos generales que Kracauer hace de la figura del superior intermedio en su ensayo *Los empleados* (1930), donde el sociólogo alemán establece una analogía entre el organigrama de una empresa y la jerarquía militar²⁵ y, en consecuencia, la figura del superior intermedio es “comparable con la de un militar de bajo rango (Kracauer, 2008: 141) y, como tal, poco más que otro peón dentro del gran engranaje personal de la empresa, si bien habitualmente ensoberbecido, como es el caso de Hasler, por unos *galones* tan efectivos como irrelevantes. Una soberbia jerárquica que estos superiores intermedios muestran hacia los empleados a su cargo y que, no obstante –y a semejanza de los militares de bajo rango–, simultanean con una actitud dócil y servil ante los dirigentes, según observa Kracauer en su mencionado ensayo (2008: 142). Sin embargo, Walser, no contento con describirnos a un personaje que entronca con ese fariseísmo y doble moral que Kracauer destaca como rasgo común entre jefes intermedios, caracteriza a Hasler con algunos rasgos que conforman una viva imagen de la mediocridad e incluso de la ridiculez. Así, al final de «Una mañana» se nos indica que “Hasler se ha marchado [de la oficina] cinco minutos antes” (2016: 28), de lo cual no es descabellado deducir que este jefe de sección no muestra gran interés ni vocación por su trabajo; en otra ocasión, en la narración titulada «Germer», se le califica como “enemigo

²⁵ De hecho, la realidad alemana de esa época respaldaba esta comparación más allá de lo metafórico: “grandes empresas se complacen en designar a ex oficiales como jefes de departamento” (Kracauer, 2008: 142)

del arte” (2016: 44), esto es, alguien vulgar, desprovisto de la más mínima sensibilidad estética²⁶; esto se suma a una carencia de personalidad, de lo cual es ejemplo su reacción ante la insubordinación y el comportamiento impropio de su empleado Helbling, en la narración homónima: ante una situación extraordinaria como esta, Hasler solo es capaz de proferir repetidamente algunas frases hechas o muletillas, algo que primero nos indica el narrador –“Era algo inaudito, repetía siempre el señor Hasler” (2016: 71)– y que luego constatamos en un delirante diálogo entre Hasler y Helbling, en el cual, ante las excusas del segundo, el jefe de sección responde invariablemente “Qué excusa tan deplorable” (2016: 71-72) hasta en cinco ocasiones.

Con estos pocos trazos, Walser retrata la figura del jefe de sección como un individuo ridículo, incapaz siquiera de imponer su superioridad jerárquica ante sus empleados, de lo cual se desprende la insignificancia sobre la cual se erige esa superioridad, de carácter puramente burocrático. Con todo, hallamos en el personaje de Hasler, en su comportamiento, la reminiscencia de esos autómatas con los que Hoffmann aludía a la deshumanización de los hombres corrientes, de los burócratas de la sociedad burguesa, e irónicamente, el único gesto humanizador que Walser concede a su personaje está igualmente ligado a la idea del fariseísmo burgués, pues se trata de un gesto de autorepresión: “No dijo nada más, aunque lo pensaba” (2016: 71).

Helbling

De todos los personajes que intervienen en más de una de las narraciones, Helbling es el que comparece con mayor asiduidad, y esta asiduidad no es en absoluto gratuita, ya que en él encarna Walser de un modo más acentuado que en el resto la ilusión de identidad consustancial a la figura del oficinista. Así, entre los oficinistas es, con mucho, el menos laborioso, “desidioso como el pecado” (2016: 70), según leemos en «Helbling» (1917). Él es el último en llegar a la oficina: “Son las ocho y veinte. [...] En ese momento se presenta Helbling” (2016: 23)²⁷; y el primero en marcharse: “Dos minutos antes de las doce varios [oficinistas] se ponen el sombrero y cambian de chaqueta, pero Helbling ya está en la calle” (2016: 28)²⁸; y mientras ocupa su lugar de trabajo, su objetivo es única y exclusivamente que el tiempo corra para que la jornada llegue a su fin: “Helbling ama los

²⁶ Esto nos remite al filisteísmo que los románticos atribuían a la burguesía

²⁷ En «Una mañana».

²⁸ *Ibidem*.

minutos que se han ido, pero odia los que están por venir, pues opina que se niegan a avanzar. Le gustaría dar continuos empujones a esos minutos perezosos” (2016: 24)²⁹. Y es que en Helbling observamos la experiencia del aburrimiento consustancial al trabajo de oficina y al propio medio burgués. Se trata, a fin de cuentas, de una concreción de aquel aburrimiento que los románticos temían como amenaza mortal, pero que Helbling, en la medida en que es consciente de que no puede eludirlo, experimenta de una manera mucho más sobria e irónica: “Aburrirme y meditar sobre cómo podría frenar el aburrimiento: en eso consiste mi auténtica ocupación” (2016: 50), admite el empleado en «Historia de Helbling».

En consecuencia, en Helbling, más que en ningún otro personaje, se evidencia la naturaleza negativa de la identidad del oficinista. La nadería profesional constituye para él el marco sobre el cual elaborar una figuración de sí mismo en función de sus deseos y ambiciones, que se reducen a alimentar vanidosamente lo que no es más que una apariencia.

En este gesto de vanidad de Helbling encontramos aquella vacua actitud extravagante que Simmel atribuía al individuo de la ciudad como forma de destacar entre la muchedumbre homogeneizadora y, así, hacer valer una personalidad propia, que no sincera. De ese modo, toda actividad en Helbling no es más que mera pose, representación ante los demás, como él mismo admite en estos elocuentes términos en «Historia de Helbling», con respecto a la lectura:

Soy enormemente engreído cuando leo, miro a todas partes en busca de personas que se fijen en mí, en la inteligencia con la que forma mi mente y mi ingenio, corto con espléndida lentitud una página tras otra, ya ni leo, sino que me basta con adoptar la actitud de una persona enfrascada en la lectura. Así soy yo: farsante e interesado en hacer efecto» (2016: 52).

La existencia como oficinista es para Helbling subirse a un escenario en el que representar de la mejor forma una posición en provecho propio, lo que nos remite a la teatralidad de la experiencia de la ciudad que Garloff señalaba en las prosas walserianas sobre Berlín, la misma que Valls Boix atribuye a Jakob von Gunten³⁰. Una teatralidad que conlleva necesariamente, por una parte, un anti-idealismo que Helbling confiesa de un modo explícito: “Nunca he creído oportuno entusiasarme por los grandes ideales que

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Acerca del protagonista de la novela de Walser, Valls Boix escribe: “Habita la ciudad como un gran escenario” (Valls Boix, 2017: 301).

conciernen a la humanidad, porque en el fondo soy más crítico que entusiasta, de lo que me felicito” (2016: 52); por otra parte, un materialismo que paradójicamente se fundamenta en algo simbólico como es la posición social: “La tristeza solo se siente cuando uno sufre una pérdida económica, o no acaba de sentarle bien el sombrero nuevo, o cuando, de improviso, se desploman los valores en la Bolsa” (2016: 53). En consecuencia, Helbling muestra desdén hacia al obrero en la medida en que en este, opuestamente, se proyectan ideales a partir de una condición plenamente material, como queda explícito en las siguientes palabras, en las que aflora asimismo la indolencia característica que Simmel apunta como fenómeno anímico paradigmáticamente ligado a la experiencia en la ciudad³¹:

La fuerza y la belleza en las personas pobres y de atuendo modesto no me impresionan. Cuando veo a una persona así, pienso siempre en la suerte que tiene la gente como yo con la superior posición en el mundo, comparado con uno de esos bobos cansados de trabajar, y ninguna compasión sobrecoge mi corazón (2016: 53).

Sin embargo, el propio Helbling toma conciencia de su porosa identidad en la medida en que efectivamente se advierte a sí mismo como puro efecto desprovisto de contenido. Es y no es a un mismo tiempo, de modo que él mismo constituye una heterotopía, en la que comparecen una cosa y su contraria, lo que se traduce en una autodefinición recurrentemente contradictoria por parte de Helbling: “Lo más destacado es que soy una persona corriente, hasta extremos inconcebibles. Soy uno más, y eso es precisamente lo que se me antoja tan extraño” (2016: 47); o con respecto a su inteligencia, en el marco del desempeño de su trabajo oficinesco:

no me gusta mucho mi trabajo, porque siempre me figuro que entretiene y apenas estimula mi inteligencia. Y aquí llegamos a otro punto crucial. No sé si tengo inteligencia, y me resisto a creerlo, porque ya me he convencido con frecuencia de que me hago el tonto siempre que me encargan algo que me exija juicio y sagacidad. [...] Por eso no me gusta mi trabajo, porque por una parte se me antoja muy poco intelectual, y por otra me supera cuando adquiere visos de intelectual (2016: 48-49).

En todo caso, el objetivo de Helbling consiste en llenar el vacío de identidad mediante la representación ostentosa de una posición. La pura actitud performativa le define y le

³¹ En su ensayo *Las grandes urbes y la vida del espíritu*, Simmel apunta: “Quizá no haya ningún otro fenómeno anímico que esté reservado tan incondicionalmente a la gran ciudad como la indolencia” (Simmel, 2001: 251).

permite cubrir sus necesidades vitales en el contexto urbano. La personificación de la posición como oficinista le proporciona ocio evasivo, como el del baile: “me encanta bailar. Cuando bailo, me olvido de que soy Helbling, porque entonces no soy más que una nube feliz” (2016: 54); así como éxito con las mujeres: “he vivido la experiencia de que gusto a las chicas” (2016: 54); aunque estas chicas se acercan a él por conveniencia, según podemos deducir de la relación que mantiene con una de ellas y que anteriormente hemos comentado.

Precisamente, en la necesaria impostación de Helbling ante su chica podemos advertir asimismo la teatralidad como el gesto de obligada reserva del urbanita, pues si este, enfrentado al contacto con innumerables personas, debiera siempre mostrarse con toda sinceridad y transparencia, terminaría por atomizarse internamente por completo (Simmel, 2001: 253). En la medida en que el oficinista encarnado en Helbling es una identidad pública, no es sino una falsificación forzosa.

Con todo, lo verdaderamente distintivo de Helbling es que es plenamente consciente de su impostación. Helbling se sabe inmerso en un mundo teatral, en una sociedad de la representación y, en consecuencia, se concibe como apariencia entre apariencias. En este contexto, Helbling juega sus cartas, construye una imagen de sí mismo con la que pretende sacar el mayor provecho de su existencia. Un provecho que no se cifra en relatos imposibles: la escandalosa desidia de Helbling en la oficina, por ejemplo, demuestra que no ambiciona prosperar en su empleo, pues probablemente es consciente de que tal ambición carece de fundamento. No, el provecho de Helbling es el de una suerte de escapismo de una realidad monótona, sin esperanza, en una palabra, alienante.

La indolencia y el escepticismo son los atributos de este empleado que constituye una de tantas encarnaciones del tunante que habitan la literatura de Walser, igual que Simon Tanner en *Los hermanos Tanner* o Jakob von Gunten en la novela homónima. Precisamente, en la figura de Helbling podemos ver una versión adulta de aquel adolescente interno en el Instituto Benjamenta, quien, igual que nuestro empleado, se muestra seducido por la mundanidad vanidosa: “A mi me encantaría ser rico, pasear en berlina y malgastar dinero” (Walser, 2014: 9); toda vez que se sabe, como Helbling, una identidad borrosa y confusa: “Desde que estoy aquí, en el Instituto Benjamenta, he conseguido volverme un enigma para mi mismo” (Walser, 2014: 9).

Helbling, como Jakob von Gunten, acepta descarnadamente su condición de nadería, pero sin ninguna afectación, y esa indolencia en la conciencia de la propia insignificancia

emparenta a Helbling con el propio Walser y, más precisamente, con su idiosincrasia como escritor. Una idiosincrasia a la que Elias Canetti se refiere, en *La provincia del hombre*, en los términos esclarecedores que siguen:

El rasgo característico de Walser como poeta es que jamás revela sus motivaciones. Es el más oculto de todos los escritores. Siempre le va bien, siempre está fascinado por todo. Pero su exaltación es fría, porque excluye una parte de su persona, de ahí que resulte también siniestra. [...] durante toda su vida niega lo más profundo e íntimo de él: su miedo. (Canetti, 1982)

En Helbling, como alter ego del propio Walser, observamos exactamente la misma negación del miedo. Un miedo que sería esperable, a tenor de la existencia completamente inestable e indeterminada de este empleado. Así, cualquier conato de manifestación sentimental es inmediatamente ahogado por Helbling mediante su indolencia, como revela el siguiente fragmento: “¿No puede infundirme temor alguno pensar que me despedirán de mi empleo si continúo así? Al parecer, no, mas por otra parte, ¡sí! Me asusto un poco, y luego vuelvo a no asustarme” (2016: 51).

En última instancia, Helbling es uno de tantos personajes en los que Walser se proyecta a sí mismo como alguien capaz de sortear la angustia vital y la desesperación de una vida marcada por el fracaso. Algo que el escritor suizo, fuera de la ficción, no pudo lograr.

Glauser

Glauser es el más joven de los empleados de la oficina de Hasler, acaso un muchacho todavía adolescente, pues sus compañeros le apodan «Criajo» (2016: 29). En la narración que protagoniza, «El crío», Glauser es descrito como un arribista, un muchacho que “procede del campo” (2016: 29) y ha venido a la ciudad convencido de que ese es el lugar de las oportunidades, el sitio donde prosperar. De hecho, Glauser no es sino una versión completamente materialista del Lucien de Rubempré de *Las ilusiones perdidas*. Si el idealista protagonista de la novela de Balzac salía de la ciudad de provincias para recalar en París persiguiendo la promesa del triunfo literario en la metrópolis, Glauser constituye el reverso pragmático. Este joven empleado, desprovisto del más mínimo atisbo de idealismo, ve en la ciudad el lugar donde labrarse un porvenir profesional en el cual ir escalando socialmente, y es plenamente consciente de que ello supone integrarse por completo en el sistema y la lógica burguesa propia de la ciudad. De hecho, desde la perspectiva de su origen rural advierte con desprecio en los urbanitas una atonía y un

menoscabo de las posibilidades que la ciudad les brinda, lo que motiva en Glauser una intención aleccionadora: “«Soy de pueblo», piensa Glauser con frecuencia, «y esta circunstancia me obliga a enseñar a los de ciudad de lo que es capaz una voluntad enérgica»” (2016: 30). En efecto, Glauser “sabe aprovechar las ventajas que le ofrece la ciudad” (2016: 30) y por eso desprecia a alguien como Helbling, quien desecha esas ventajas y malogra sus capacidades en la holgazanería y en una actitud irresponsable.

Glauser encarna, pues, el relato burgués del progreso, “se siente llamado a lograr grandes cosas” (2016: 30), lee a Nietzsche, pero es la figura de Napoleón la que le seduce (2016: 31), así que este joven empleado parece haberse creído a pies juntillas la moraleja de aquellas biografías tan del gusto burgués a las que nos referíamos anteriormente. Glauser guarda la ambición de convertirse, por medio del trabajo y el tesón, en un equivalente de alguno de aquellos personajes que han intervenido en la historia y que, por tanto, merecen ser biografiados.

Sin embargo, lo que llama la atención y reviste verdadero interés es el modo en que Walser, por medio del retrato que hace de Glauser, desacredita por completo el relato burgués del progreso en el que se basan las biografías de las grandes personalidades de la historia.

Como apunta Kracauer en su ensayo acerca del género autobiográfico al que aludíamos en otro momento, la burguesía “se da cuenta perfectamente de que el individuo se ha vuelto anónimo” (2008: 82) y, por tanto, carece de potencial ejemplarizante, pero en lugar de afrontar esta circunstancia y reflexionar a propósito, la burguesía prefiere evadirse de ella apelando al pasado, esto es, al relato cerrado de personajes que han tenido un papel activo en el desarrollo de los acontecimientos históricos. Así, la sociedad burguesa se proyecta a sí misma en estos relatos cerrados de vidas notables y plenamente identificables con la intención de preservar una identidad propia que, como individuos, son ya conscientes de haber perdido. De ahí que Kracauer vea en el auge de la forma literaria de la biografía una “señal de *fuga*” (2008: 83); de fuga de la realidad de una sociedad masificada que se encarna en la metrópolis moderna y que ya no admite de ningún modo la identificación individual con el relato burgués del progreso.

Walser, con su descripción del joven Glauser, anticipa el diagnóstico de Kracauer de un modo amargamente irónico. Si la moderna burguesía se proyecta a sí misma en las personalidades históricas biografiadas para –inútilmente– salvaguardar una identidad propia, Walser nos muestra con Glauser que la materialización real del idealizado relato

de progreso y prosperidad promulgado en las biografías solo es posible, precisamente, a costa un proceso de despersonalización, que es el que asume el joven empleado.

Ya al principio de la narración leemos que Glauser “es solo una figura decorativa, no una persona” (2016: 29). En efecto, el proyecto del joven empleado de origen campesino no es en absoluto el de constituirse como un individuo identificable, sino el de construirse una apariencia de sí mismo que le permita ingresar en una sociedad como es la burguesa, que se constituye forzosamente en las apariencias, y, a partir de ahí, ir escalando posiciones. En consecuencia, Glauser participa de todos los clichés de la vida burguesa/urbana, en los que trata siempre de jugar las mejores cartas: cultiva su aspecto físico practicando deporte –y no precisamente un deporte popular, sino la esgrima, un deporte aparente donde los haya en la medida en que apela al pasado y reviste, por su origen, carácter aristocrático– ; “participa en las diversiones colectivas dominicales³², en parte por política, pero también por sentido del decoro, pues no quiere ser un hurraño solitario” (2016: 31); “visita y utiliza las bibliotecas” (2016: 30) para culturizarse; y satisface su ociosidad en una actividad como el baile en la medida en que dicha actividad “forma parte todavía del hermoso ámbito de lo espiritual” (2016: 31), toda vez que rehúye cualquier hábito ocioso que pueda dañar su imagen, como la bebida. Tampoco fuma, ya que lo considera un lujo, acaso poco rentable, pues “a cambio lleva guantes y un pesado bastón con empuñadura de plata” (2016: 30).

Todo en Glauser está milimétricamente calculado para lograr su propósito y eso supone que cualquier reacción o impulso espontáneo es ahogado, reprimido por el joven empleado, como da buena cuenta su actitud frente a la bebida y al tabaco, pero también su resuelta resignación ante la molesta halitosis del jefe Hasler cuando se coloca tras él: “«Por decoro no tengo nada que objetar a semejantes ejercicios respiratorios. Preferiría un aroma mejor. Pero si tal es la respiración de los jefes, lo acepto»” (2016: 30). Nada perturba la conducta que ha de llevar a Glauser a lograr su firme propósito, hasta el punto de que el joven empleado, si bien sabe mostrarse modélico, se ocupa asimismo de regular su comportamiento intachable con tal de guardar siempre discreción y desmentir

³² El narrador no especifica en qué consisten esas “diversiones colectivas dominicales”, pero estas actividades solían ser competiciones deportivas, y la participación en competiciones proporcionaba prestigio a los empleados, como apunta Kracauer en su ensayo *Los empleados* a raíz de algunos testimonios recogidos: “Talentos deportivos son a menudo decisivos para obtener un puesto”, puesto que “al menos entre los estratos inferiores, [...] no hay muchos otros criterios de diferenciación. A esto corresponde el hecho de que, según se infiere de las experiencias de un viejo miembro de un comité de empresa, los hombres que integran los equipos deportivos destaquen en la empresa por gozar de un mayor favor. [...] Un técnico joven e inteligente me dice que aumenta su prestigio ante los ojos de su jefe si se muestra dispuesto a nadar, remar o correr con los colegas” (2008: 189).

cualquier acusación de arribismo: “Comete faltas adrede para escuchar de vez en cuando una reprimenda, por diplomacia, para que no se diga en el último rincón: «¡Ese pequeño trepa piojoso!»” (2016: 31).

Con todo, Walser expone en su narración cómo la firme determinación en el progreso personal dentro de la moderna sociedad burguesa acarrea inevitablemente una deliberada deshumanización, tal y como se revela en la absoluta frialdad y el desapasionamiento de Glauser, para quien todo termina resultando un continuo más bien átono que desarticula la posibilidad de preferencia de una cosa sobre la otra: “La sombra le gusta tanto como el sol, pero ni pizca más. El aire le resulta grato, pero no dulce como a «ese poeta, Tanner». La naturaleza es útil y buena, en modo alguno maravillosa” (2016: 32).

No debemos desestimar, ya para concluir acerca de Glauser, que Walser, en el retrato que hace de su personaje, incluye, además, un juicio moral negativo acerca de la mencionada deshumanización. Así, la narración señala en más de una ocasión alguna intención o conducta malévolas de Glauser, como el maquiavelismo de su firme determinación: “Sabe que le costará años progresar, pero eso no le asusta, al contrario, siente una satisfacción diabólica al darse cuenta de que se le ofrecerán abundantes ocasiones para practicar la contumacia y la perseverancia” (2016: 32); o una soberbia clasista con la que trata a los empleados de menor rango, fruto de su ambición sin escrúpulos: “Él trata con frialdad a la empleada de sonrisa delicada que suele encargarse del pago, y mientras la agradable pagadora cumple su deber con él, le espeta: «¡Mentecata! ¡Date prisa!»” (2016: 31).

En la tenacidad con que Glauser persigue la realización de la idea burguesa de progreso ve Walser el suicidio del individuo, alienado en el trabajo: “Mientras trabaja, parece ido, ya no está en el mundo, vive en las invisibles e invisibilizadoras regiones del cumplimiento del deber.” (2016: 32); un individuo que ya no es humano en la medida en que ni siente, ni padece, en tanto que, desde su tenacidad, rechaza cualquier sentimiento de malestar por ineficiente y debilitador: “Un alma así es blanda, ¿y para qué? ¡Para mortificarla!” (2016: 33). A continuación, la narración de Walser nos revela finalmente el principio en el que se fundamenta la actitud de Glauser: “el alma existe para aplastarla.” (2016: 33). Una imagen de una contundencia devastadora con la que Walser rubrica su posicionamiento moral ante su personaje; un posicionamiento que nuevamente nos remite Hoffmann por cuanto en Glauser podemos ver, como antes en Hasler, un correlato de los autómatas del autor de *El hombre de arena*.

Germer

Entre los empleados de la oficina de Hasler, Germer es el único al que Walser dedica una de las narraciones sin mencionarlo en ninguna de las demás. Una narración, «Germer», cuyo propósito o significado queda resumido ya en el primer párrafo:

Un empleo vitalicio no es moco de pavo. Desde luego que no. Cualquiera puede comprender que una buena posición en el mundo puede llevar aparejada un centenar de pequeñas cosas hermosas, cómodas y amenas, por ejemplo la atractiva y tranquila condición de socio de un ateneo literario. Quien se ha labrado una posición puede permitirse placenteras veladas vespertinas tomando cerveza. Los ingresos regulares toman asiento en el concierto o en el teatro. El buen sueldo mensual toma parte con entusiasmo y presunción en los bailes de máscaras. Y, sin embargo, la existencia de un empleo vitalicio conlleva ciertas cosas que no son buenas, entre otras el menoscabo de la salud física y mental. Aquí debemos evocar de pasada el sistema nervioso humano. (2016: 41)

Nuevamente, Walser contrapone un relato burgués idealizado —en esta ocasión, el de un empleo estable y sus bondades— con un reverso oscuro que el escritor suizo anticipa en la oración adversativa del citado fragmento y que ejemplificará, en lo sucesivo, mediante el retrato de Germer.

Efectivamente, en el seno de la sociedad moderna y urbana de principios del siglo XX, esto es, coetánea de Walser, un empleo estable se presenta a priori como un objetivo indudablemente deseable, una circunstancia llena de bondades y, seguramente, una de las máximas aspiraciones individuales. De hecho, esto no ha dejado de ser primordialmente así hasta hace relativamente poco, pues, aunque nadie puede discutir que la estabilidad laboral y, sobre todo, un empleo para toda la vida son hoy, en términos generales, aspiraciones obsoletas, todavía la generación anterior a la nuestra pudo albergar la esperanza real de un trabajo vitalicio.

Sin embargo, en «Germer», Walser nos presenta a un personaje cuyos “largos años como empleado han hecho enfermar su espíritu” (2016: 41). En efecto, Germer es descrito como un empleado impaciente, irritable, asqueado hasta el extremo de que “ya no soporta el aliento y la apariencia física de sus señores colegas” (2016: 41); una animadversión que, además, hace explícita sin ningún pudor revelando un comportamiento completamente indiscreto, temerario en incluso diríase enajenado. Muestra de ello es el modo soliviantado en que Germer responde a un superior suyo, Rüeegg, el jefe de la cartera de valores, después de que este último le advierta de que tiene que trabajar con más esmero: “—Déjeme en paz, señor Rüeegg. ¡Entendido! ¡Largo!” (2016: 44).

Igual que con Glauser, Walser encarna en Germer el reverso del relato burgués en la medida en que este empleado es, como aquel, otro correlato de la deshumanización inherente a la condición de empleado, algo que está explicitado en el texto:

A quien el amargo pan de cada día solo le cae sobre la mesa del salario mensual, debe sentirse obligado a convertirse poco a poco en una máquina regular desde el punto de vista contractual. En serio: este es el primer y último deber. (2016: 42)

La dilatada monotonía de su empleo convierte efectivamente a Germer en una máquina, pero, como prosigue el texto, nuestro empleado se revela como

una máquina mala, no domina sus emociones, se enfurece, vocifera, silba, anula, rechina los dientes, esboza amplios movimientos con los brazos y las manos, camina pavoneándose como un rey de la escena, que ha de indicar al mundo que está enfermo. (2016: 42-43)

Todo lo contrario, por cierto, a lo que observábamos en Glauser, el joven empleado paciente, discreto, que domina por completo sus impulsos con el propósito de preservar a toda costa su buena imagen y no convertirse en “un hurraño solitario” (2016: 31), esto es, de no convertirse precisamente en un Germer.

Precisamente, en la medida en que se ha convertido en ese “hurraño solitario”, Germer es considerado por sus compañeros de oficina no solo como un enfermo al que le recomendarían cambiar la oficina por el campo para restablecer su salud, sino también como una tara insoportable de la que desearían librarse: “Al final el aire del campo podría restablecerlo por completo. Aquí se vuelve más tonto de día en día. Pronto será una vergüenza mirar siquiera a un tipo como él. Pronto dará asco. [...] Si yo fuera jefe, pronto pondría orden aquí” (2016: 43-44).

En estas palabras de explícito rechazo hacia Germer, proferidas por Binz, uno de los oficinistas, hallamos un claro anticipo de la reacción que Gregor Samsa convertido insecto provoca en su familia, en *La transformación* de Kafka (publicada en 1915, solo cinco años más tarde que la narración de Walser). Por otro lado, la última frase citada de Binz nos remite al descontento de los compañeros de Bartleby con el extraño comportamiento de este, en el relato de Melville. En este caso, Nippers también expresa, como Binz, una intención expeditiva con respecto a su colega escribiente: “Yo lo echaría a patadas de la oficina” (Melville 2011: 24).

Germer, como antes Bartleby y después Gregor Samsa, se convierte, en última instancia, en un problema que, como tal, debe ser atajado, extraído como un objeto

extraño que se atascara en una máquina y, por tanto, interrumpiera indebidamente el normal funcionamiento de una cadena de montaje. He ahí la razón por la que Glauser no quiere convertirse en un “huraño solitario”.

En consecuencia, podemos observar a Germer como un evidente reverso también de Glauser, en la medida en que, a través de los dos personajes, Walser describe sendas imágenes de la deshumanización del empleado: si en Glauser veíamos cómo la deshumanización se traducían en una falta de escrúpulos morales precipitaba al joven empleado hacia una actitud malevolente, en Germer la deshumanización se traduce en la enfermedad, esto es, la completa pérdida de la cordura que lo convierte en inconveniente.

Germer es, pues, la “máquina mala”, el individuo cortocircuitado que en la oficina no hace sino “volverse más tonto de día en día”, en contraposición a la *máquina buena* –esto es, no enferma– que encarna Glauser. No obstante, debemos cuestionarnos si Walser, con estos dos personajes, pone sobre el tapete, sin más, dos realizaciones alternativas de la deshumanización del empleado. Es decir, ¿el hecho de que la deshumanización se presente en Glauser como una pérdida de los principios morales y en Germer como enfermedad se debe exclusivamente a sus respectivos caracteres? ¿O más bien los dos casos, además de a una predisposición psicológica, obedecen a sendas circunstancias concretas?

Detengámonos, pues, en estas circunstancias. Glauser es –recordémoslo– un joven muchacho, probablemente adolescente aún, que proviene del campo, esto es, un contexto estancado, por lo que en la ciudad el joven empleado tiene más bien poco que perder. Tampoco tiene compromisos personales: a lo sumo, según leemos en la narración, una relación con una camarera de un bar; una relación que “no cuesta nada, pues ella lo ama” (2016: 30), por lo que, desde el punto de vista de Glauser, no supone ningún compromiso.

Son estas unas circunstancias muy distintas a las de Germer, de quien tampoco conocemos la edad con exactitud, pero es evidentemente mayor que Glauser, puesto que lleva muchos en su empleo. Además, según leemos, “está casado, tiene mujer y dos hijas, niñas que ahora comienzan a ir al colegio” (2016: 45), lo que indica que Germer, a diferencia de Glauser, sí que está sujeto a un compromiso importante como es el de mantener a una familia.

En consecuencia, podríamos plantear que las circunstancias que envuelven respectivamente a Glauser y a Germer tienen un carácter determinante en las distintas formas en que en ambos se traduce la deshumanización. Dicho de otro modo, parece que

la enfermedad de Germer no solo se debe a una inclinación psicológica personal, sino que es consecuencia de su situación, es decir, de la narración de Walser se desprende una imposibilidad a la hora de conciliar un empleo maquinal con unos compromisos personales insoslayables, como son los de un hogar familiar.

Nótese que tanto Glauser como Germer son dos personajes que, tal y como los describe Walser, son conscientes del entorno deshumanizado que constituye la oficina y la vida del empleado, es decir, no están completamente alienados, ni son pasivos peones enteramente vampirizados por el sistema. Sin embargo, para Germer, como padre de familia, no es posible sacar provecho de este sistema como pretende Glauser, en la medida en que aquél no puede desligarse de unos principios morales y, por ende, no puede abandonarse con ligereza y sobriedad a un proceso de deshumanización. Por tanto, el verse sometido a un trabajo que le convierte en máquina entraña para Germer una contradicción insalvable que deriva necesariamente en un desequilibrio mental. Mientras que en Glauser la deshumanización es completamente asumida como un medio que justifica sus fines, Germer se ve arrastrado a ella, como consecuencia tan indeseada como inexorable de su situación personal. De ahí que en Glauser hallemos explícita una ambición de prosperar, de ascender hasta puestos más altos, es decir, lo contrario que Germer, quien lleva tantos años haciendo el mismo trabajo y es, por tanto, un empleado estancado, lo cual nos da pie a detenernos, a continuación, en otro aspecto que reviste importancia en la narración de Walser.

En su ensayo sobre los empleados, Kracauer asocia a los empleados estancados con figuras de la órbita fantástica de Hoffmann:

Hay una cantidad de figuras fantásticas extraídas de E. T. Hoffmann entre los empleados de edad avanzada. Estos se han quedado estancados en algún lugar y desde entonces cumplen incesantemente funciones banales, que son cualquier cosa excepto siniestras. Sin embargo, es como si estos hombres estuvieran en un aura de horror. (Kracauer, 2008: 176)

Ciertamente, no podemos identificar plenamente a Germer con la semblanza de un empleado estancado que Kracauer hace en estas líneas. En la presentación del protagonista, el narrador nos indica que el trabajo de Germer es “difícil” (2016: 41); una especificación que, si bien, en rigor, no desmiente que se trate de una función banal como las que se asignan, según el sociólogo francfortés, a los empleados estancados, da a entender que la tarea de Germer no es baladí. Por lo demás, sin embargo, el retrato de Germer sí que encaja con la imagen del empleado estancado trazada por Kracauer, pues,

aunque no conocemos con exactitud la edad de nuestro personaje, no es difícil deducir, a partir de los datos que sí conocemos –empleado de larga trayectoria, hastiado, irritable, casado y con dos hijas–, que su edad es avanzada.³³

En todo caso, al hilo de la asociación con Hoffmann planteada por Kracauer, en «Germer» podemos observar la sombra del universo del autor romántico en el modo en que Germer es percibido por sus colegas, así como en las especulaciones que hacen estos acerca de motivo del enloquecimiento del irritable empleado. Al margen de otras razones alegadas, entre estos compañeros de Germer

se echa la culpa a Rüegg, al señor Rüegg, el segundo de a bordo. Ese habría incitado con fría premeditación a Germer a la locura. Nadie sino Rüegg tiene la culpa. Es un torturador de la peor calaña. Y trabajar con semejante diablo, un martirio. Primero los diabólicos valores en cartera, segundo Rüegg, el diablo en persona. (2016: 44)

Parece que Walser hubiera insertado en estas líneas un relato hoffmanniano. Rüegg es señalado aquí por los oficinistas como agente literalmente diabólico responsable de la caída en desgracia y pérdida de la razón de Germer. Una acusación que convierte a Rüegg en una figura análoga, sin ir más lejos, al abogado Coppelius, el personaje cargado de una malignidad intrínseca y abstracta que, en *El hombre de la arena*, incita mortalmente a la locura tanto a Natanael como previamente al padre de este.

Sin embargo, este relato hoffmanniano no es aquí más que una parodia, en la medida en que se reduce al chismorreo especulativo de unos oficinistas que probablemente no tengan nada demasiado mejor que hacer.

Evidentemente, Walser no es un narrador romántico y, en consecuencia, Germer no muere, como Natanael, a causa de su locura. Su existencia enferma se prolonga indefinidamente, como su relación de odio mutuo con Rüegg, pues ambos, como empleados, están condenados a “trabajar juntos, estrechamente entrelazados como los componentes obligados a la ductilidad de una máquina que ronronea” (2016: 45), que es la propia oficina.

³³ En todo caso, el umbral para determinar si la edad del empleado es avanzada es bajo, si nos atenemos a lo que apunta Kracauer en otra parte de su ensayo: “es un hecho que hoy en día el límite de edad ha descendido considerablemente en la vida profesional, y hay muchas personas de 40 años que aún creen estar vivos pero que, por desgracia, están ya muertos en términos económicos” (2008: 149). Una edad, 40 años, que perfectamente podría ser la de Germer. No necesariamente más, pues recordemos que sus hijas empiezan a ir al colegio.

Por último, cabe señalar en el comportamiento de Germer un significado autoafirmativo. Su insociabilidad, o como se dice en la narración, su carencia de “colegiabilidad” (2016: 43) lo condena a ser un lastre toda vez que lo desmarca del gregarismo inherente al contexto oficinesco. Asimismo, con su comportamiento imprevisible interrumpe de un modo abrupto el marco de monotonía: “Cuando reina en la sala uno de esos silencios laboriosos, diligentes, uno silba de repente, ¿y quién es? Germer. También puede echarse a reír de pronto a carcajadas” (2016: 45).

Gilles Deleuze, en su ensayo «Bartleby o la fórmula», advierte en esa fórmula del *I would prefer not to* un valor equiparable a la agramaticalidad en virtud de su indeterminación³⁴. Una indeterminación que supone para Bartleby una suerte de suspensión que deviene su único medio de subsistencia.³⁵ Se trata, a fin de cuentas, de una autoafirmación a través de un sabotaje del lenguaje y, en este sentido, un caso análogo al de Germer, quien con su comportamiento inopinado e igualmente incontestable rompe el discurso, esto es, dinamita la sintaxis de la conducta previsible de un empleado y, en última instancia, salva su individualidad.

Simples perfiles

Los personajes de los que nos ocuparemos seguidamente tienen una entidad innegablemente menor. Aparecen con mayor o menor asiduidad en las narraciones, pero su relevancia es en todo caso superficial. No obstante, si damos cuenta de ellos es porque Walser los presenta con algún rasgo característico, como puros perfiles identificables que, por otra parte, ante el lector aparecen, acaso, como promesas de una complejidad mayor finalmente incumplidas. De todos modos, estos perfiles que no trascienden su condición cumplen la función de contrarios sobre los que se afirman o delimitan las figuras de los empleados principales que hemos analizado hasta este momento.

³⁴ “La fórmula más corriente sería *I had rather not*. Pero, por encima de todo, la extravagancia de la fórmula supera las propias palabras: aun siendo gramatical y sintácticamente correcta, su abrupta terminación NOT TO, al dejar en lo indeterminado aquello que rechaza, le confiere un carácter radical, una especie de función-límite. Y su repetición, su insistencia, la hacen aún más insólita en su totalidad. Susurrada con una voz suave, paciente, átona, se convierte en algo imperdonable, en un aliento único e inarticulado. En este sentido, está dotada de la misma fuerza –y desempeña el mismo papel– que si se tratase de una fórmula agramatical” (Deleuze 201: 59-60).

³⁵ “Se le presiona [a Bartleby] para que diga sí o no. Pero si dijese no (que no coteja las copias, que no hace recados...), o si dijese que sí (copia), sería inmediatamente vencido, considerado inútil, y no sobreviviría. No puede sobrevivir más que envolviéndose en esa suspensión que a todo el mundo a distancia” (Deleuze, 2011: 63).

Senn es uno de estos personajes. Se trata de un empleado que guarda algunos rasgos en común con Germer. Como este último, y según leemos en «Una mañana», Senn lleva ya muchos años en la oficina, lo que le permite responder airadamente a su jefe, Hasler, cuando este le reprende por abrir la ventana (2016: 24). En consonancia con esto, en otro momento de la misma narración leemos que Senn es “dado a la protesta fácil” y un “revolucionario desgreadado” (2016: 27) y, en términos generales, es descrito –si bien vagamente– como un empleado a quien le mueve una cierta voluntad de preservación de unos principios, de una integridad moral.

En este sentido, Walser lo opone a Glauser en «El crío», cuando se refiere a la actitud aduladora del joven empleado con respecto a sus jefes: “Él [Glauser] se afana por gustar a sus superiores, los señores jefes de sección y maestros. No es mala idea, pero a los ojos del colega Senn, ese «vasallo levantisco», es ruin” (2016: 30).

Por otro lado, a partir del apelativo paradójico de «vasallo levantisco» con el que Glauser –se entiende– se refiere a Senn podemos conjeturar que la rebeldía de este último es una mera impostura o que, en todo caso, este antiguo empleado, a diferencia de Germer o de Helbling, no trasciende unos ciertos límites. A fin de cuentas, podemos leer en algunas ocasiones cómo Hasler es capaz de imponer su autoridad sobre Senn, mientras Germer como Helbling, cada uno a su manera, siempre se muestran incorregibles.

Otros personajes-perfil que ocupan la oficina de Hasler son el Meier de pueblo y el Meier de ciudad. En esta pareja, curiosa prefiguración de Dupond y Dupont de *Las aventuras de Tintín*, hallamos quizás la encarnación más paródica de la gris y vulgar homogeneidad del personal oficinesco. No encontramos diferencias significativas entre estos dos empleados, pese a su procedencia explícitamente distinta. Los dos son representaciones intercambiables de la categoría taxonómica del empleado común. En consecuencia, el nombre de Meier con el que son designados ambos empleados no tiene ningún valor como nombre propio, sino como nombre genérico con el que Walser se refiere a aquella categoría taxonómica.

Si veíamos antes cómo Senn cumplía un papel de oposición a Glauser en «El crío», los Meier de pueblo y de ciudad están dispuestos como figuras que contrastan evidentemente con Helbling y con Germer, en la medida en que estos dos son, de algún modo, representaciones extraordinarias del empleado. Así, por un lado, vemos a los Meier como representantes de una castradora corrección en el modo en que en «Una mañana» repetidamente comentan de tapadillo y con gesto delator y/o de desaprobación las

excentricidades de Hebling: “«No es vergonzosa la manera en que Hebling vuelve ahora a matar su tiempo narrando»” (2016: 25), le susurra el Meier de pueblo al de ciudad; en otra ocasión, “el Meier de pueblo llama la atención a sus colegas sobre la salida de Hebling” (2016: 26), que ha ido al baño; y nuevamente, poco después, vuelven a manifestar esa atención obsesivamente incriminatoria hacia Hebling: “«Ahora se acaricia», cuchichea el Meier de pueblo al oído del Meier de ciudad” (2016: 26). Ante Hebling, estos Meier aparecen, pues, como ridículos agentes de un orden burgués que salvaguardan mediante la acusación o delación de los comportamientos heterodoxos.

Por otro lado, en «Germer» los Meier aparecen, desde la perspectiva del protagonista de la narración, como la encarnación paradigmática de la vulgaridad traducida en una bobalicona sociabilidad maquinal que a Germer, carente de “colegialidad”, le resulta odiosa: “A los sanos y robustos les gusta contar chistes, por ejemplo, los Meier del pueblo y de la ciudad. Estos dos son unos chistosos de primera. Germer es impaciente, y el que es impaciente odia la amena conducta del chiste barriobajero” (2016: 41).

En definitiva, en el Meier de pueblo y el Meier de ciudad –“sanos y robustos” acaso por aquella dedicación al deporte que, según observaba Kracauer, define al empleado modélico–, proyecta Walser, más que en ningún otro personaje, un mero arquetipo de empleado, el fiel representante burgués, aquel “hombre *real*” al que aludía Kracauer, “que no ha renunciado a la figura del funcionamiento mecánico” (Kracauer, 2008: 43), pero que, en este caso, tampoco se resiste a la disolución en el espacio y el tiempo, es decir, que se abandona irreflexivamente, inconscientemente –a diferencia de Glauser– a la deshumanización. El Meier de pueblo y el Meier de ciudad son, en este sentido, la antítesis del poeta.

Al hilo de esto, es significativo lo que ocurre en otro de los textos recogidos en el volumen *Desde la oficina*. No se trata, en este caso, de una narración, sino de una escena, cuyo título es explícito al respecto: «(La escena es una oficina)»³⁶. En esta escena de oficina los personajes comparecen sin nombre de pila, sino que son aludidos por su cargo: El jefe, Un oyente, Un oficinista joven, El encargado de la correspondencia, Un subjefe y Un laborioso. Cabe añadir que en las intervenciones de estos personajes encontramos algunos indicios a partir de los cuales podríamos identificar, siquiera vagamente, esta oficina con la oficina de Hasler: por ejemplo, el personaje de Un oficinista joven afirma que tiene “en el saco a la camarera del Buey” (2016: 90), igual que el joven Glauser.

³⁶ Este texto no está fechado en el libro.

Hay, sin embargo, entre los personajes comparecientes, otros tres que curiosamente sí reciben nombre: uno es Laiblin, un personaje que, de corresponderse la escena con la oficina de Hasler, no habíamos tenido noticia en anteriores narraciones; los otros dos empleados restantes son el Meier de pueblo y el Meier de ciudad, lo que supone la definitiva confirmación del significado puramente arquetípico, cosificado de estos dos personajes.

Resta ocuparnos de un personaje cuya presencia es mucho más testimonial pero que igualmente es usado como contrapunto para delimitar la figura de un personaje principal, en este caso, Glauser. Se trata de Tanner, un empleado que solo es mencionado, es decir, que no interviene. Glauser lo desprecia porque “no aspira a nada en el trabajo” (2016: 30), es decir, carece de ambición. Además, el joven y perseverante empleado insiste en una actitud peyorativa hacia Tanner refiriéndose a este como “ese poeta” (2016: 32).

Si bien no hallamos en los textos mayor caracterización de Tanner, no es difícil intuir en él una afinidad caracterológica con Helbling y, por tanto, quizás también como discreta proyección del propio Walser.

El hecho de que este personaje sea tildado de poeta no debe ser baladí a este respecto, y menos aún si tenemos en cuenta en él la vaga reminiscencia –no solo en cuanto al patronímico– de Simon Tanner, el protagonista de *Los hermanos Tanner* y claro alter ego del escritor suizo.

*

En este repaso por la galería de empleados de la oficina de Hasler hemos podido corroborar aquello que anunciábamos previamente, esto es, el procedimiento mediante el cual Walser los presenta de un modo bien definido, con personalidades bien contorneadas, pero carentes de historia, o como avanzábamos en su momento, imágenes de puro presente. De ese modo, los identificamos con transeúntes de la ciudad, de esa ciudad metaforizada no solo en el cronotopo de la oficina, sino en la propia continuidad que establece Walser en el conjunto de narraciones al recurrir a unos mismos personajes que se entre cruzan como transeúntes. Una continuidad que trasciende estas narraciones acerca del mundo oficinesco, siendo característica de la producción literaria del escritor suizo en términos generales, en tanto que –remitiéndonos nuevamente a las consideraciones de Garloff citadas en nuestra introducción– esta producción literaria está

conformada por ligeras variaciones –slight variations– acerca de unos mismos temas y estructuras (Garloff, 1996: 44-45).

Así, en las narraciones oficinescas, la hipotética alusión a Simon Tanner en el personaje del empleado Tanner sería –de poder confirmarla– síntoma de la continuidad intertextual que caracteriza la obra entera de Walser, pero al margen de esto, podemos rastrear de forma inequívoca esta continuidad en otros aspectos, como por ejemplo en el título de una de las narraciones: «Vida de poeta» (1916). Un título que en la producción literaria de Walser aparece repetido, lo cual es habitual en la obra del escritor y sintomático del carácter serial de su escritura, que Garloff atribuye a la experiencia de la ciudad (1996: 45); una experiencia que configura –así lo podemos confirmar ahora– la creación literaria del escritor suizo, con independencia de que la ciudad aparezca o no de manera explícita.

3. EL OFICINISTA COMO CRISÁLIDA DEL ESCRITOR

En la medida en que las narraciones de Walser sobre la oficina son, como hemos apuntado al inicio de este estudio, literaturizaciones de la propia experiencia del escritor suizo, quien ejerció en varias ocasiones como oficinista, y habida cuenta de la frecuencia –también apuntada en párrafos precedentes– con la que en estas narraciones se identifica la figura del oficinista con la del escritor, no podemos dejar de leer en ellas el relato de la propia conversión de Walser en escritor.

Como ya hemos podido ver, si hay algo que vagamente define al oficinista en su desempeño profesional es la condición de escribano. Recordemos a este respecto la sentencia de Walser en «El oficinista»: “Su talento para la escritura convierte fácilmente a un oficinista en escritor” (2016: 11).

No obstante, esta sentencia requiere una explicación más pormenorizada. En la misma narración, Walser refiere, como también hemos observado ya, que el oficinista

dispara, y las letras, palabras, frases vuelan sobre una especie de campo paradisíaco, y cada frase tiene la amena cualidad de ser casi siempre muy expresiva. En las tareas de correspondencia, el oficinista es un verdadero pícaro. Inventaba a vuela pluma frases que despertarían el asombro de muchos catedráticos eruditos. (2016: 13)

A partir de esto, podemos atribuir al oficinista una experiencia del lenguaje material y productora, y es esta experiencia del lenguaje material y productora la que permite al

oficinista –ataviado como el artista de la vida moderna que proyecta Baudelaire– hacer frente al *ennui* burgués del que él mismo participa, debido a su posición. En ese proceso, el oficinista walseriano se convierte efectivamente en poeta.

Por otra parte, en la medida en que la oficina es el correlato de una existencia determinada por las formalidades burguesas de la disciplina y el orden, se convierte al mismo tiempo en un lugar susceptible de ser trasgredido, y es ese potencial de trasgresión lo que alimenta las ensoñaciones y las fantasías de libertad del empleado. En la contradicción permanente entre orden y falta de límites queda determinada, pues, la “vida de poeta” de Walser (Sorg y Marco Gisi, 2016: 109).

Cuando Walser comienza a escribir, trabaja como oficinista. Más tarde, habiendo logrado ya algún reconocimiento como escritor, vuelve a emplearse como oficinista. Así, el propio escritor suizo, en su experiencia vital, corrobora la necesidad –representada en los oficinistas poetas de sus narraciones– de vincular la creación literaria al trabajo. En el relato titulado «El joven poeta» (1918) encontramos una representación literaria de esta necesidad en la figura del protagonista, quien escribe:

Lamento mucho haberme largado [de la oficina] para descubrir un sentido superior. Nada deseo tanto como haberme quedado donde estaba. Me sentía muy a gusto. ¿Por qué no me di cuenta? Aunque se dice que la comprensión llega tarde (2016: 78)

La constatación de la inexistencia de un “sentido superior” revela al joven poeta – encarnación de Walser– el único ámbito en el que puede darse su labor como literato, esto es, el ámbito de la transgresión de un orden homogeneizador burgués que tiene fiel reproducción en la disciplina oficinesca. Con ello, volvemos a Simmel y a la extravagancia como gesto autoafirmativo, preservador no de la propia personalidad, sino de una personalidad propia, distintiva entre el anonimato. Por otra parte, la constatación, fuera de la oficina y, por tanto, en un contexto de libertad, de la inexistencia de un “sentido superior” supone precisamente una visión desmitificadora de la idea de libertad que constituye un aspecto clave en la obra Walser.

En sus paseos con Carl Seelig, el escritor afirma que “en el fondo se desea mucha menos libertad de lo que se dice” (Seelig, 2009: 60) y, a continuación, Seelig nos confirma que el autor de *Jakob von Gunten* –el mismo que en otro momento le confiesa que vivió

su vida “en la periferia de la burguesía” (2009: 37)– “defiende el derecho a la existencia de los burgueses” como “guardianes de la civilización” (2009: 60).

De ahí la idea de la servidumbre que atraviesa toda la obra de Walser y que es uno de los elementos imprescindibles en la definición de la ontología de sus personajes y, por ende, de su ontología como escritor, que constituye como la de un transgresor que, en consecuencia, requiere la existencia de unos principios –los burgueses– susceptibles de ser trasgredidos.

En las narraciones oficinescas, esta ontología walseriana del escritor la hallamos resumida en el modo más exacto en la frase “Obedece con gusto y se opone con facilidad” (2016: 13), en el texto titulado «El oficinista».

En añadidura a lo expuesto hasta aquí, y ya para cerrar este apartado, nos resultará revelador examinar el caso de Walser como escritor a la luz del análisis de *Bartleby el escribiente* que lleva a cabo José Luis Pardo en el ensayo titulado «Bartleby o de la humanidad». En su exégesis del relato de Melville, Pardo pone de relieve, en primera instancia, la juventud del concepto de literatura, asimilando su origen con el de la novela tal como lo describe Benjamin: esto es, la novela como género propiciado por la invención de la *privacidad* del individuo solitario en el contexto urbano de la sociedad burguesa del siglo XIX; en consecuencia, el novelista es aquel que se encarga de tal legado individual “como punto de partida para una reconstrucción biográfica” (Pardo, 2011: 141), que solo es posible en el contexto de la modernidad, pues esa reconstrucción es –afirma Pardo, parafraseando a Foucault– “incomprensible sin el trasfondo de los historiales clínicos y los archivos policiales y penitenciarios” (2011: 144).

Asimismo, esta profusión de datos en la forma de historiales y archivos es la materialización moderna de la antigua idea de literalidad asociada –desde Platón– a la palabra muerta y hueca del copista o del escriba³⁷, en oposición a la idea de oralidad, de la que brota la voz interior y perdurable de la comunidad. A tenor de esto, la idea de literatura –corporizada en la novela– nace, lógicamente, en el momento histórico de la disgregación de las comunidades debida a la emergencia de los individuos solitarios en las grandes ciudades, y nace –la idea de literatura– precisamente con el propósito de “devolver a la letra la “voz interior” añorada por Platón, sólo que ésta ya no es la voz de la tradición más antigua y original, la de la memoria (oral), sino la voz individual y

³⁷ “Así pues, el que deja algo escrito, como el que lo recibe en la idea de que de las letras derivará algo cierto y permanente, está probablemente lleno de una gran ingenuidad” (*Fedro*, 275c).

privada de la conciencia personal de cada ciudadano (“burgués”) particular” (Pardo, 2011: 155).

En consecuencia, la posibilidad de una reconstrucción biográfica se convierte en la condición que determina si un personaje es literaturizable o no, y a propósito de esto, debe entenderse, según Pardo, al narrador del relato de Melville cuando, acerca de *Bartleby*, dice que es *una pérdida irreparable para la literatura*. En la medida en que *Bartleby* constituye un hombre sin atributos, en tanto que no manifiesta nada concreto, sino una pura actitud negativa, es imposible trazar en él una personalidad, un individuo, lo que le convierte en una figura no biografiada y, por ende, no convertible en literatura. De ahí, Pardo extrapola la intención de Melville de *preferir no hacer literatura* (2011: 148), y precisamente esto nos devuelve de nuevo a Walser, pues en el escritor suizo podemos advertir también esta intención.

Según hemos visto en nuestro análisis precedente, los personajes de las narraciones de *Bartleby*, pese a mostrar unos contornos psicológicos evidentes, son expuestos sin pasado, sin biografía, como perfiles en un absoluto presente. Walser se tematiza a sí mismo en los textos mediante sus personajes, pero no de una manera biográfica y, a tenor de esto, si nos acogemos a la tesis de Pardo, el escritor suizo renuncia a hacer literatura.

En otra parte, escribe Pardo:

Si la literatura es hija de la interioridad, he ahí otra razón por la cual la vida de *Bartleby* está irremediadamente perdida para la literatura. La novela necesita personajes con vida interior, con personalidad, puesto que solo hay literatura cuando lo escrito deja de ser “letra muerta”, copia literal pero muda, para ser leído (o sea: interpretado) por esa voz interior y privada que vivifica la letra. (Pardo, 2011: 163)

Sin embargo, en el mencionado contorno psicológico de los personajes de Walser no podemos hallar algo semejante a una vida interior. No es posible dilucidar una verdadera personalidad en un personaje como Helbling, quien se sabe a sí mismo como un individuo completamente indeterminado y como un impostor; tampoco podemos advertir nada semejante a una vida interior en un personaje tan frío y aséptico e imperturbable como Glauser; asimismo, en Germer nos es velado por completo cualquier atisbo de interioridad tras la apariencia de ese empleado enfermo y fastidioso.

A fin de cuentas, sucede con estos personajes lo mismo que le ocurre a *Bartleby*, según observa Pardo: “Quienes le conocen, apenas pueden verle (pasa inadvertido), pero ante todo no pueden “leerle” (comprenderle), y cuando habla lo hace sin decir nada” (2011:

176). Y esto es tan extrapolable a los personajes de Walser como a su propio estilo, a su propia idiosincrasia como narrador que se constituye en la una escritura que no parece obedecer a otro propósito que el de la mera escritura, prorrumpiendo –como apuntaba Benjamin– en un alud de palabras en la cual cada frase tiene únicamente la misión de hacer olvidar la anterior. Y es en esta reducción a la literalidad donde queda desvelada finalmente la ascendencia oficinesca de Walser como escritor, o dicho de otro modo, el oficinista como crisálida del escritor.

Pardo nos desvela la intimidad de Bartleby “en su singularidad indómita: inenarrable, no biografiable, irreductible a información e incompatible con la argumentación” (2011: 187); una singularidad mediante la cual el escribiente, reducido a literalidad, sorteaba cualquier acusación, cualquier intención inculpatória y, preserva, así su inocencia. Análogamente, la obra literaria de Walser es, pues, una *literatura* de la intimidad en la medida en que en ella, según se mire, o nada tiene lugar explícitamente (en términos de interioridad personal) o, por el contrario, el contenido explícito (denotativo) no presenta en ningún caso un carácter unitario.

Así, si Bartleby, mediante su singularidad, preserva su inocencia, Walser, con su estilo, con la singularidad de su poética, en la medida en que su obra, es la de una expresión imperturbable de un presente (no anclado a ningún relato histórico), el escritor suizo preserva su condición de autor de la modernidad.

A MODO DE CONCLUSIÓN Y REFLEXIONES POSTRERAS

Acaso esté lejos de la felicidad plena, /
Pero a cambio me han hecho modesto.

R. Walser, *En la oficina*

Tal y como prometíamos en el apartado introductorio de este estudio, hemos cruzado el umbral de aquella puerta abierta por Katja Garloff con su análisis de las prosas urbanas de Robert Walser y hemos podido confirmar la tesis que defendía la autora, a saber, que la ciudad conforma la obra entera de Walser, su estilo, sus estructuras, sus temas. Así, nuestro recorrido por las narraciones de oficina de Robert Walser nos ha llevado a identificar efectivamente la ciudad en textos donde esta no aparece explícitamente tematizada. En el análisis de los empleados, de esos oficinistas que se cruzan a nuestro paso en estas narraciones oficinescas, hemos advertido a los transeúntes de la metrópolis, a los perfiles acentuados a propósito de esos breves encuentros urbanos a los que Simmel se refiere. En estos oficinistas que Walser presenta desprovistos de historia, como puras imágenes de presente, hemos observado el correlato de la experiencia de la modernidad como, precisamente, conciencia de presente, del aquí y el ahora que surge de una era, al de la modernidad, que se cifra en el principio que apuntaba Octavio Paz de que “nunca es ella misma: siempre es *otra*”. He ahí la continuidad sin unidad de la modernidad, materializada en la continuidad sin unidad de la experiencia de la ciudad, de la que es correlato la continuidad sin unidad –otra vez– que hemos podido constatar las propias narraciones oficinescas de Walser.

Nos referimos aquí a la continuidad evidentemente espacial, la que determina la propia oficina como escenario característicamente urbano; también a la continuidad determinada por la referencia recurrente a esa oficina de Hasler, a la que como lectores nos asomamos desde diferentes perspectivas, según los personajes que Walser sitúe –con su aparente aleatoriedad– ante el foco de cada una de sus narraciones; y aun a la continuidad determinada por la insistencia en unos mismos temas, como la deshumanización de los empleados, su indolencia o su ontología como mera apariencia.

Asimismo, en la ascendencia oficinesca de Walser como escritor hemos dado cuenta de la moderna legitimación del hombre corriente como poeta, como figura autorizada –y acaso la más pertinente– a expresar la realidad moderna. En la medida en que el propio Walser encarna, como oficinista/empleado, a la figura individual más representativa de

la modernidad cifrada en la gran metrópolis, debemos considerar su voz como fiel expresión de su tiempo. Un tiempo no es solo el suyo, sino que sigue siendo el nuestro. Y en este punto ponemos sobre el tapete la cuestión que, en la introducción, preveíamos para este apartado final, a saber, el de la vigencia de un autor como Walser en nuestros días y las consecuencias que ello supone.

Para empezar, nos remitiremos a un hecho, en apariencia, trivial, pero innegable, como es la proliferación de las ediciones de la obra de Walser en las últimas décadas. Un hecho que no debería desligarse de la reivindicación de la figura de Walser a cargo de autores que podemos considerar dentro de nuestra propia contemporaneidad, como el desaparecido W. S. Sebald, Susan Sontag, J. M. Coetzee o, en nuestro país, muy especialmente Enrique Vila-Matas, así como editores importantes como Siegfried Unseld, por citar a cinco figuras de procedencias dispares y sobradamente reconocidas dentro del ámbito literario.

Cada una de estas personalidades mencionadas articula su reivindicación de Walser de un modo peculiar en el que ahora no profundizaremos, puesto que no es este el lugar oportuno. Ahora bien, estas peculiares reivindicaciones de Walser están hermanadas por una idea común: a saber, la de reconocer en Walser a un interlocutor válido desde nuestra contemporaneidad. Y esta idea es la que trataremos de desarrollar en lo sucesivo, al hilo de aquello que hemos podido constatar a lo largo de nuestro estudio.

A la luz de la oficina walseriana, hemos podido ver cómo los empleados y, en especial, en los personajes de Helbling y de Glauser se revela una existencia configurada como mera apariencia. Del juego de apariencias que, según hemos visto en las narraciones de Walser, compiten en la palestra de la sociedad urbana hemos de deducir necesariamente una deslegitimación de unos relatos tradicionales y unívocos, aquellos que la burguesía pretendía seguir alimentando, por ejemplo, en el modo de novela realista o en la forma de biografías de personajes históricos. Y, ¿no es esta deslegitimación, en esencia, la misma que deslegitimación que señala Lyotard, la de ese “gran relato que ha perdido su credibilidad”? En efecto, esta deslegitimación del gran relato que el filósofo francés marcó en *La condición posmoderna* (1979) como el punto de inicio de una era que había de suceder a la modernidad es exactamente la misma a la que apelan los oficinistas de Walser desde su modernidad. Y más aún: en la necesaria reacción de estos últimos ante la deslegitimación de relato burgués, esto es, la conversión de la propia individualidad en una apariencia hallamos una analogía con lo que Lyotard señala como consecuencia del

descrédito del “gran relato”, a saber, la re-legitimación de la información y el saber por la performatividad.³⁸ Esta performatividad no es sino una variante de la idea de apariencia al que están sujetos los oficinistas de Walser.

La mencionada obra de Lyotard reviste innegable importancia como diagnóstico de la llegada de la deslegitimación a las instituciones de la enseñanza y de la ciencia, algo que en la época de Walser no había ocurrido. Sin embargo, hierra Lyotard en determinar un cambio de paradigma que, claramente, está previsto en el proceso de la propia modernidad. Una modernidad que en la época de Walser todavía alcanzado todos los rincones de la realidad, pero hoy en día señorea por completo nuestra realidad.

Nuestra sociedad es la de la imagen, a menudo la de valores huecos que son dispuestos en contienda amparados en el arma de la performatividad. Cada uno de nosotros, en consecuencia, se ve obligado perfeccionar esa performatividad para ofrecernos como producto en nuestra sociedad de consumo capitalista, y talmente es lo que veíamos en personajes como Helbling o Glauser. Estos cultivan su apariencia, o mejor dicho, una apariencia que les garantice no quedarse fuera del sistema burgués que lo determina todo, es decir, su desempeño profesional y sus relaciones sentimentales (algo que veíamos en el caso de Helbling). Desde este punto, se comprende que desde nuestra contemporaneidad podamos identificarnos con estos personajes.

En otro texto señero del concepto de la posmodernidad, *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky, publicado el mismo año que el de Lyotard, también encontramos algunas ideas ya anticipadas en la modernidad de la obra de Walser. De hecho, el propio título remite a un concepto que, a estas alturas, debe sernos familiar. En la nadería del oficinista, como hombre corriente, y en la palabra muerta que constituye su trabajo hallamos un correlato del vacío al que alude Lipovetsky.

Al margen de esto, Lipovetsky señala, en primer lugar, una “idea central”, a saber, la de “una lógica nueva [propia de las sociedades posmodernas características de las democracias avanzadas] que llamamos aquí el proceso de personalización” (Lipovetsky, 2017: 5). Este proceso de personalización remite a “fractura de la socialización disciplinaria”; socialización disciplinaria que, según el autor, debemos atribuir a la era de la modernidad. Sin embargo, ¿es esta atribución admisible? La disciplina supone unas

³⁸ Véase, al respecto, el capítulo 11. «La investigación y su legitimación por la performatividad» (pp. 79-88) y el capítulo 12. «La enseñanza y su legitimación por la performatividad» (pp. 89-98), en LYOTARD, J. F.: *La condición posmoderna* (2016), Cátedra, Madrid.

normas; las normas, una tradición; la tradición, una historia. En consecuencia, si entendemos la experiencia de la modernidad como consciencia de presente continuo, como esa realidad que siempre es otra, recuperando una vez más la definición de Paz, la historia queda en cuestión y, por ende, las ideas de norma y de disciplina.

Como Lyotard, Lipovetsky incurre en el error de señalar un cambio de paradigma al detectar que aquello que es en verdad consustancial a la modernidad permea o conquista, por fin, las instituciones y da lugar a las democracias avanzadas. En consecuencia, el filósofo francés define una sociedad posmoderna en términos que son superponibles a la definición una sociedad moderna que, en buena parte, hemos visto al hilo de las narraciones de Walser. Así, escribe Lipovetsky: “La sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento [...]” (2017: 9). Huelga señalar el evidente eco en estas palabras de la realidad que vislumbrada en las narraciones oficinescas del escritor suizo. Además, de la definición de Lipovetsky, la de una masa indiferente, en la que domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, se desprende un resultado no demasiado alentador de la supuesta emancipación de las antiguas disciplinas.

En el seno de esta sociedad supuestamente nueva, la libertad aparece nuevamente como una idea mitificada. La personalización que señala Lipovetsky termina, según el mismo autor, en un hedonismo estéril, reducida a un mero gesto narcisista (2017: 12).

En Walser, ciertamente, también hallamos un gesto narcisista. Recordemos, a propósito, una vez más aquella cita de su *Diario de 1926*: “quien renuncia por completo a ser vanidoso, o bien está perdido, o bien se ha abandonado. (Walser, 2014: 72). No obstante, ese gesto narcisista en Walser es consciente, mientras en la sociedad que describe Lipovetsky, no.

Todas estas reflexiones nos llevan a confirmar la contemporaneidad de la obra de Walser e incluso la vigencia de su actitud como escritor, en la medida en que esa actitud es extrapolable como actitud vital. Walser nos atrae en tanto que ofrece una opción sobria y serena para afrontar la experiencia de la modernidad que todavía nos atañe: en la medida en que el escritor suizo contempla la vida vacía –no trascendente– inherente a la modernidad, emplea esa negatividad “como condición previa para un sentimiento positivo de felicidad” (Sorg y Marco Gisi, 2016: 115).

En el contexto de nuestra realidad, a propósito de la instantaneidad de la comunicación, de la globalización, de la neutralización de las distancias físicas y de la democratización

absoluta de la venta y del consumo inextirpables de nuestro orden –pese a todo, necesariamente capitalista–; a propósito de todo esto, insistimos, en nuestros días se anuncian incesantemente formas de emancipación que finalmente se agolpan sobre otra otra, frustradas en tanto que terminan siendo fagocitadas por el sistema.

Acaso desde la sobriedad escéptica de la obra de Walser podamos hallar un modo de para detener el engrosamiento de esta frustración de estas imágenes emancipatorias que se suceden ante nosotros como un espectáculo sin fin.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles (1995): *El pintor de la vida moderna*. Trad. Alcira Saavedra. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia.
- BENJAMIN, Walter (2001): «Robert Walser», «Crisi de la novel·la: sobre «Berlin Alexanderplatz» de Döblin» y «El narrador», en *Assaigs de literatura contemporània*. Trad. Pilar Esterlich. Columna, Barcelona.
____ (2004): *Libro de los Pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero, Isidro Herrera Baquero. Akal, Madrid.
____ (2015): *Radio Benjamin*. Trad. Joaquín Chamorro, Akal, Madrid.
____ (2008): «Prologo: sobre la politización de los intelectuales», en KRACAUER, S. *Los empleados* (2008).
- BERMAN, Marshall (2013): *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. Siglo XX, Madrid.
- CANETTI, Elias (1982): *La provincia del hombre*. Taurus, Madrid.
- CASTANY PRADO, Bernat (2012): «Perdida toda esperanza: El descubrimiento de América en la “crisis de la conciencia europea”», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 41, pp. 19-44.
- CASULLO, Nicolás (Comp.) (2004): *El debate modernidad-posmodernidad*, Retórica Ediciones, Buenos Aires.
- COETZEE, J. M. (2000): «The Genius of Robert Walser», *The New York Review of Books*, 47/17.
- DELEUZE, Gilles (2011): «Bartleby o la fórmula», en *Preferiría no hacerlo* (2011).
- DERRIDA, Jacques, y Ferraris, Maurizio (1997): *Il gusto del segreto*. Laterza, Roma.
- FRISBY, David (1992): *Fragmentos de la modernidad*. Trad. Carlos Manzano. Visor, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (1999): «Espacios diferentes», en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Trad. Ángel Gabilondo. Paidós, Barcelona.
- GARLOFF, Katja (1996): «“schimmern, glitzern, blöden, träumen, eilen und stolpern”: Robert Walser’s Theatrical Cities», *Germanic Review*, 71/1, pp. 35-49.
- HEGEL, G. W. F. (2016): *Lecciones sobre la filosofía universal*. Alianza, Madrid.
- HOFFMANN, E. T. A. (2014): *Cuentos*. Cátedra, Madrid.

- KANT, Immanuel (2013): *¿Qué es la Ilustración?*. Alianza, Madrid.
- KOYRÉ, Alexander (1999): *Del mundo cerrado al universo infinito*. Siglo XX, Madrid
- KRACAUER, Siegfried (2008): *Los empleados*. Trad. Miguel Vedda. Gedisa, Barcelona.
- ____ (2008): *El ornamento de la masa* (2 vol.). Trad. Laura S. Carugati. Gedisa, Barcelona.
- LIPOVETSKY, Gilles (2017): *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona.
- LYOTARD, Jean-François (2016): *La condición posmoderna*. Cátedra, Madrid.
- MELVILLE, Herman (2011): «Bartleby el escribiente», en *Preferiría no hacerlo* (2011).
- PARDO, José Luis (2011): «Bartleby o de la humanidad», en *Preferiría no hacerlo* (2011).
- PAZ, Octavio (1990): *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2017): *Las meditaciones del paseante solitario*. Trad. Menene Gras. Tecnos, Madrid.
- ____ (1994): *Emilio*. Alianza, Madrid.
- RIBA, Jordi (2008): «Introducción: Hijos de Kant» en SIMMEL, G. (2003).
- SAFRANSKI, Rüdiger (2011): *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Tusquets, Barcelona.
- ____ (2012): *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Tusquets, Barcelona.
- SEELIG, Carl (2009): *Paseos con Robert Walser*. Siruela, Barcelona.
- SIMMEL, Georg (2001): «Las grandes urbes y la vida del espíritu», en *El individuo y la libertad*. Península, Barcelona.
- ____ (2003): *La ley individual y otros escritos*. Trad. Anselmo Sanjuán. Paidós, Barcelona.
- ____ (2016): *Diagnóstico de la tragedia de la cultura moderna*. Espuela de Plata, Sevilla.
- ____ (2004): *Schopenhauer y Nietzsche*. Espuela de Plata, Sevilla.
- SONTAG, Susan (2017): «Walser's Voice», en *Susan Sontag: Later Essays*. Literary Classics of the United States, New York.
- SORG, Reto y MARCO GISI, Lucas (2016): «“Obedece con gusto y se opone con facilidad”. Sobre la figura del empleado en Robert Walser», en R. WALSER (2016), pp. 105-115.

- TRAVERSO, Enzo (1994): *Siegfried Kracauer: Itinerario de un intelectual nómada*. Edicions Alfons el Magnànim, Valencia.
- UNSELD, Siegfried (2018): *El autor y su editor*. Trad. Genoveva y Antón Dietrich. Taurus, Madrid.
- VALLS BOIX, Juan Evaristo (2017): «El enigma de lo insignificante. Subjetividad y ciudad en “Jakob von Gunten»», *Tropelías*, núm. 27, pp. 289-307.
- VILLACAÑAS, José Luis (2001): *Historia de la Filosofía Contemporánea*. Akal, Madrid.
- V. V. A. A. (2011): *Preferiría no hacerlo*. Pre-Textos, Valencia.
- V. V. A. A. (2016): *La eternidad de un día: Clásicos del periodismo alemán (1823-1934)*. Acantilado, Barcelona.
- WALSER, Robert (2016): *Desde la oficina*. Trad. Rosa Pilar Blanco. Siruela, Barcelona.
- _____ (2014): *Diario de 1926*. Trad. Juan de Sola. La uña rota, Segovia.
- _____ (2016): *El paseo*. Trad. Carlos Fortea. Siruela, Barcelona.
- _____ (2014): *Jakob von Gunten*. Trad. Juan José del Solar. Siruela, Barcelona.