

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: Adrià BALLONGA I MONTOLIU

Metamorfosis del flâneur.

*Las posibilidades de la flânerie en la modernidad y la
posmodernidad*

Dirigit per: Dr Àlex MATAS PONS

Curs 2017-2018

(Juny 2017)

Data i segell de la Secretaria del
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la
Literatura i Comunicació

ÍNDICE

FLÂNEUR(S)	2
I. MÚLTIPLES ROSTROS DEL <i>FLÂNEUR</i>	5
1. WALTER BENJAMIN	5
HETEROTOPÍA	6
ALEGORÍA	7
<i>FLÂNEUR</i>	11
<i>CALLE DE SENTIDO ÚNICO</i>	16
PASAJES	19
SURREALISMO Y SUEÑO COLECTIVO	21
LA MODA	24
ANGELUS NOVUS: EL ÁNGEL DE LA HISTORIA	25
DEL MESIANISMO A LA <i>DÉRIVE</i>	28
2. LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA	30
SITUACIONES	31
ABURRIMIENTO Y ESPECTÁCULO	35
<i>DÉRIVE</i>	41
REVOLUCIONES EN LA VIDA COTIDIANA	45
NOMADISMO SITUACIONISTA	47
II. EL <i>POSTFLÂNEUR</i>	52
1. ROBERT SMITHSON	53
DESTERRITORIALIZACIÓN	55
EL <i>POSTFLÂNEUR</i> EN EL DESIERTO	60
IMAGEN Y MAPA COGNITIVO	63
<i>RUINS-IN-REVERSE</i>	66

2. <i>POSTFLÁNEUR(S)</i> EN EL AUTOPISTA	69
NO-LUGARES	70
EL NÓMADA MOTORIZADO	72
PARANOIA	75
CERRANDO EL CICLO DE METAMORFOSIS	77
3. W. G. SEBALD	79
PEREGRINAJE	79
CONTRA EL OLVIDO GENERALIZADO	81
LA MIRADA FRAGMENTARIA	83
FOTOGRAFÍA	88
PAISAJE DE PAPEL	89
RED GLOBAL	91
TEMPORALIDADES DISTINTAS	92
A MODO DE CONCLUSIÓN	95
BIBLIOGRAFÍA	97

FLÂNEUR(S)

El *flâneur* siempre ha sido una figura extraña, a menudo confundida por el dandy o el fisonomista e, incluso, por el detective. La ambigüedad forma parte de su ser, debido a que desde sus orígenes a principios del siglo XIX¹ hasta hoy en día ha cambiado múltiples veces de máscara. Comenta Matas que es “una figura sobresaliente cuyo modo de comprensión de la realidad depende de una perspectiva móvil que da cuenta de la complejidad de unas situaciones que desafían al estatismo”². Esto significa que el *flâneur* desarrolla sus habilidades y se convierte en un tipo social destacado a lo largo de un siglo XIX en el que la ciudad cambiaba vertiginosamente y los medios de transporte aumentaban la velocidad, desafiando el estatismo. Lo móvil es la condición de la modernidad que habita este ser; habilidad que comparte además, ya que su condición (incluso podríamos decir su maldición) es la de pasear por los espacios de la metrópolis creciente para, con su paseo, lograr describir la multitud inmensurable y los lugares que transita. En esto consiste su “perspectiva móvil” capaz de captar la esencia cambiante de lo urbano en la modernidad. De modo que el *flâneur* se concibe siempre en relación con el espacio: con su pasear, logra definirlo y, al mismo tiempo se define a sí mismo, erigiéndose como “figura sobresaliente” que posee el don de ser un antropólogo de la calle.

Pero el *flâneur* tal y como lo conocemos en el siglo XIX muere aplastado por la misma multitud que intentaba descifrar. No obstante, su muerte conlleva una resurrección de su ser bajo formas diferentes que siguen manteniendo sus capacidades críticas y su esencia de errante. De hecho, este Trabajo de Fin de Máster no quiere dibujar la más que representada figura histórica del *flâneur*, sino que quiere trazar el camino de las complejas metamorfosis que acontecen después de su muerte. A pesar de que fallezca como tipo social histórico, su labor de fisonomista y alegorista existe como condición metahistórica y se repite en otros contextos y espacios que ya no son los de aquel París de Hausmann que se transformaba a un ritmo imparable y modernizador. El recorrido que voy a seguir intentará dibujar con firmeza, si es posible, los múltiples rostros con los que aparece la *flânerie* a lo largo del siglo XX y principios del XXI, para también explicar los múltiples espacios que logra captar su mirada diferente. Pues los espacios que hemos creado hablan de nuestra sociedad y, en consecuencia, también nos describen a nosotros. Entonces el *flâneur* es quién mejor puede conocer el espacio, porque el movimiento es la condición de su existencia y todo lugar se

¹ Parece ser que su primera aparición es en un panfleto anónimo titulado *Le flâneur au salon ou Mr Bon-Homme*, que data de 1806.

² MATAS PONS, Álex. *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Madrid: Lengua de Trapo, 2010, p. 244, 245.

define a medida que es transitado. De este modo, el trabajo hablará también de como el espacio es comprendido por el *flâneur*, y de como él logra explicar la sociedad analizándolo con su mirada crítica. Así pues, lo concibo como una figura que se metamorfosea, del mismo modo que lo hace el espacio que él recorre sin cesar. Las ciudades cambian a un ritmo incesable, con sus explosiones de vida y sus declives, pero él persiste en su labor de fisionomista (de personas y de lugares), cambiando con ellas.

Formalmente, el trabajo está dividido en dos partes: la primera habla de lo que considero las “alteraciones base” del *flâneur*, que son las que propusieron Walter Benjamin y, posteriormente, los situacionistas. La segunda parte quiere abarcar algunas de las mudas con las que se viste el *flâneur* en la posmodernidad. La organización, que sirve para estructurar la escritura y lectura del trabajo, sigue un orden cronológico para facilitar la orientación del lector, pero no hay que olvidar que todo ello está relacionado entre sí de múltiples maneras y, a pesar de las digresiones necesarias, sigo la senda de las metamorfosis de esta curiosa figura y de la relación crítica que tiene con el espacio que transita. Así las cosas, inicio la travesía escribiendo sobre como Walter Benjamin (1882-1940) entendió y transformó a una *flânerie* que, según él, se encarnaba en Baudelaire, aquél poeta que permanece de pie “en el umbral, tanto el de la urbe gigantesca como el de la burguesía como clase. Ninguno lo ha vencido todavía”³. Esta figura que se mantiene de pie, agonizante, a finales del siglo XIX, finalmente es vencida y ya apenas existe en la Europa del siglo XX. Pero, aunque extinguida, la impresión que causó en el filósofo fue mayúscula y por esta razón centraré el primer capítulo en como Benjamin hizo renacer al *flâneur* extinto para que llevara en su seno la semilla de la revolución.

³ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*, Madrid: Abada, 2014, p. 253.

MÚLTIPLES ROSTROS DEL *FLÂNEUR*

1. WALTER BENJAMIN

Walter Benjamin centró gran parte de su atención como filósofo y literato en la ciudad moderna y a sus múltiples representaciones para expresar todas aquellas posibilidades que podía ofrecer. Para él, lo urbano es el espacio de la modernidad por excelencia y no cesó de escribir sobre las infinitas conexiones que hay entre los lugares de la urbe, la historia y los mitos del capitalismo. Todo esto con un estilo muy peculiar porque fue un escritor complejo, un *filósofo trapero* como gustaba definirse a sí mismo pues, como el trapero, recolectaba los fragmentos que la sociedad deshecha como inútiles para insuflarles vida y darles una nueva utilidad. Según él, los deshechos de aquel siglo XIX lleno de promesas, fragmentos de sueños desmenuzados y frustrados, no hay que desestimarlos porque nos hablan del porqué de nuestro presente y de todos aquellos presentes que pudieran haber sido, pero no fueron. No es de extrañar que su obra más ambiciosa, el incompleto *Passagen-Werk (Libro de los pasajes)* que dejó en manos de Georges Bataille cuando huyó de París hacia Port Bou, escapando de los nazis, sea un recopilatorio inmenso de citas y fragmentos⁴ que hablan del siglo XIX. Rebuscando entre los desperdicios de este pasado no muy lejano, centró sobre todo su atención en el París del Segundo Imperio que retrata Baudelaire en sus poesías, en los pasajes y bulevares y en la destrucción del centro histórico orquestada por Hausmann y Luís Napoleón Bonaparte. Y justamente en el espacio ahora ya caduco de los pasajes, Benjamin observa una posibilidad de estudiar la historia dialécticamente, ya que él “creia, més aviat, en la història [...] com a una senzilla acumulació de desfetes, com a un amuntegament de runes”⁵.

Los pasajes son el arquetipo que lidera su colección de “objetos dialécticos”, porque son lugares que se encuentran *en ruinas* dentro de la ciudad moderna y que el *flâneur* detecta y ve en ellos el emblema de la transitoriedad destructiva del capitalismo burgués. Como indiqué en la introducción, la ligazón filosófica entre esta figura y los espacios que recorre es fundamental para esta tesis, debido a que hay una relación inseparable entre ambos que varios pensadores y escritores han intentado teorizar y representar. Desde el *flâneur* que

⁴ Nos explica Mate: “Entendámoslo bien: el carácter fragmentario del discurso benjaminiano no proviene de que trabaje con fragmentos, sino con una situación que genera deshechos. Éstos no permiten más obra que la respuesta inmediata a esas situaciones”, MATE, Reyes. “Introducción”, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid: Trotta, 2006, p. 33.

⁵ LLOVET, Jordi. “Presentació”, p. 20, dentro LLOVET, Jordi (ed.). *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, Barcelona: Barcanova, 1993.

retrató Benjamin, cuyos ojos son los que ven el *paisaje decadente* carcomiendo las ciudades cambiantes y del capital en su esplendor, hasta aquél posmoderno que describen Baudrillard y Pynchon, que recorre las autopistas infinitas de América y los no-lugares que las pueblan; todos ellos se relacionan con el espacio que recorren y, a su vez lo definen.

HETEROTOPIA

Así pues, el espacio con el que se relaciona el *flâneur* benjaminiano es decadente. Ahora bien, ¿cómo definir el espacio “en ruinas” que concibe Benjamin? ¿Qué tipo de lugares son los caducos pasajes de cristal y hierro que proliferaron en el París del siglo XIX? ¿Por qué cuando él nos habla de ruina no la concibe románticamente, como el poeta de Fuseli⁶, que llora ante los fragmentos de un pasado irrecuperable? Para llevar a cabo un acercamiento a la ruina benjaminiana, la definiría como una *heterotopía*, concepto que Foucault presentó en una conferencia en el Cercle d'études architecturales de París, el 14 de marzo de 1967. El pensador francés dijo aquél día que la “gran obsesión del siglo XIX fue, como sabemos, la historia [...]. La época actual sería más bien quizá la época del espacio”⁷. Así las cosas, no es de extrañar que las heterotopías sean *espacios* que “están en relación con todos los demás, y que, sin embargo, contradicen todos los otros emplazamientos”⁸. Ellas, igual que los pasajes, nos hablan de la sociedad porque nacen, existen y evolucionan gracias y a través de ella y, de este modo, nos la denuncian. Foucault nos dice que su función es crear un espacio de ilusión y de perfección que denuncia al espacio real como aún más ilusorio o, justamente, como imperfecto y caótico. Los pasajes fueron ejemplo de esta voluntad de crear un espacio de ilusión, ya que fueron construidos para representar la fantasía de un progreso material que llevaría a la humanidad hacia el bienestar. Pero cuando Benjamin pasea por ellos a principios del siglo XX, solo son ruinas y, justamente en su abandono, denuncian la falacia de un progreso que nunca realizó lo que prometía. De este modo, el pasaje-ruina posee una temporalidad distinta: dentro de éste el tiempo existe de forma estratificada, en capas de pasados olvidados y frustrados. Es, en definitiva, un lugar *heterocrónico* que confirma su condición de heterotopía, pues ésta, nos dice Foucault,

⁶ Ver imagen del gravado de Fuseli *La desesperación del artista ante los fragmentos de la antigüedad* en el Anexo 1.

⁷ FOUCAULT, Michel. “Espacios diferentes”, p. 431, dentro *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Vol. III*, Barcelona: Paidós, 1999.

⁸ *Ibid.*, p. 431.

“funciona plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional”⁹.

La ruina, pues como heterocronía¹⁰, no como estetización de un pasado idealizado. Benjamin rechazó la consolación estética del pasado propia del romanticismo, pero en cambio, se interesó por el uso emblemático que el barroco otorgó a la ruina, que era concebida como alegoría de la decadencia de la naturaleza. Este interés prematuro por el barroco le llevó a escribir su primera obra bajo el título de *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*Origen del drama barroco alemán*¹¹), pensada para ser presentada como tesis de habilitación a la docencia universitaria en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt. Al menos esa era la intención inicial, pero Benjamin, por recomendación de un amigo suyo, no la presentó para que no fuera rechazada por el tribunal. Su amigo le advirtió que los docentes no entendían su propuesta ni su método de trabajo, que se basaba en juntar innumerables citas y escribir el texto a partir de ellas. Aun así, Benjamin consiguió publicar su obra tres años más tarde, en 1928. Curiosamente, en ella se centrará en cómo el drama barroco alemán (Trauerspiel) hace uso de la alegoría para expresar la concepción barroca del mundo y la naturaleza como ruina. La misma alegoría que usará el *flâneur*, en el siglo XIX, para expresar la decadencia que encontraba en el seno de la modernidad.

ALEGORÍA

Veamos entonces, el origen del pensamiento de Benjamin, que se encuentra en la alegoría barroca. Ésta es una forma de expresión que se incluye dentro del discurso teológico del siglo XVII, que concebía la naturaleza como imagen de Satán, el maligno que tan acuradamente personificaron en la literatura Marino y Milton. El engañador supremo pervierte la realidad que habita el hombre de tal modo que éste no puede leerla en su pureza mas sólo desde el engaño. Además, el ser humano es incapaz de comprender la verdad divina en las cosas terrenales, debido a que está impedido por la culpa teológica del pecado original. Así, la naturaleza decae porque se convierte en un paraíso invertido (en el reino del maligno) donde el hombre es incapaz de leer la verdad que esconden sus objetos. Por esta razón, lo terrenal sólo puede ser conocido alegóricamente, a partir de la antítesis, y esta es la función del *alegorista*. Él es una figura esencialmente melancólica porque es

⁹ *Ibíd.*, p. 438.

¹⁰ Heterocronía: la expresión de una temporalidad distinta a la predominante.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán* dentro de *Obras. Libro I, Vol.1*, Madrid: Abada, 2010.

consciente de la imposibilidad humana de comprender la verdad en los objetos de la realidad, pero es justamente su melancolía la que los transforma en alegorías. Dice Benjamin que el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía porque tal mirada otorga el significado que por sí mismo no tendría, porque la culpa no permite al hombre conocerlo¹².

El alegorista significa íntimamente el objeto para poder tomarlo ontológicamente puesto que, al no poder conocer el significado verídico de las cosas (aquél que ha otorgado Dios), debe constituir el *ser* (la existencia ontológica) del objeto alegóricamente y suprimir así el mal ya que, si la naturaleza es el reino de Satán, el ser verídico de los objetos de la naturaleza debe ser por ende diabólico. La alegoría, pues, sólo puede captar una verdad fragmentaria y por esto le interesa tanto a Benjamin, porque a esta modernidad que se nos ofrece bajo la forma de la utopía, a esta realidad en que la naturaleza de la máquina evoluciona sin cesar, sólo se la puede contestar fragmentariamente. Para entender la verdad de su siglo, Benjamin debía recolectar sus desperdicios para darles otro significado que escapara del engaño del espectáculo y del mito del progreso y, a la vez, lo denunciara. Señala la revolucionaria Asja Larcis que se indignó cuando supo que el *Ursprung des deutschen Trauerspiels* tenía que ver con el análisis literario de obras olvidadas del barroco alemán; luego comprendió que esa obra tenía una conexión directa con problemas muy actuales y que Benjamin quería presentar a la alegoría “como una forma artística particular de comprender la verdad”¹³, la que usará el *flâneur* para desnudar el engaño de la naturaleza dominada, ya no por Satán, sino por la mercancía.

En su trabajo de revalorización de la alegoría, Benjamin insistió en que ésta es una expresión que se encuentra al mismo nivel que la escritura y el lenguaje y no solamente una técnica gratuita de producción de imágenes poéticas. Y como modo expresivo, se contrapone al *símbolo* porque ambos exponen de distintas formas la categoría del tiempo. El símbolo es total e instantáneo, transfigura la decadencia de la naturaleza y la redime presentándola como una efímera eternidad. El tiempo aparece como un presente instantáneo que fusiona lo material con lo trascendente. La alegoría, en cambio, es fragmentaria y muestra las grietas de la totalidad engañosa. En ella, la historia aparece como naturaleza mortificada. Benjamin nos lo define así con sus palabras:

¹² Así nos lo dice, en las primeras páginas de su artículo, CIRLOT, Victoria. “*Die Ruinen, Die Rune: la mirada al·legórica de Walter Benjamin*” dentro LLOVET, Jordi (ed.). *Ibid.*

¹³ Asja Larcis citada por BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor, 1995, p. 32.

“en el símbolo [...], el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. [...] Éste es sin lugar a duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado a las estaciones de su decaer”¹⁴

El símbolo evita la decadencia porque busca la redención de la naturaleza a través de su belleza; en cambio, la alegoría se centra en la caducidad de la historia (la *faces hippocratica* es su lado oscuro y enfermizo, aquél que se quiere ocultar). Pero esta decadencia se presenta bajo la forma petrificada de una imagen de la descomposición, como es la calavera, y no en la imagen redentora de la juventud (Venus, símbolo de la belleza y el amor, es representada como mujer joven en su apogeo vital).

Teniendo en cuenta el interés de Benjamin en *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, se podría comparar el símbolo con la memoria voluntaria y la alegoría con la memoria involuntaria: Proust propone el recuerdo voluntario como una revisión redentora del pasado individual como un todo *interesado* y construido desde el Yo del presente, que así se reafirma. La memoria involuntaria, en cambio, funciona en forma de shock porque el Yo rememora un *recuerdo olvidado* en forma de fragmento que no confirma ni reafirma su ego, sino que muestra fragmentos de pasados congelados (y no transformados interesadamente) que han sido descartados y, por tanto, olvidados por el Yo-del-presente. La alegoría podría definirse como la memoria involuntaria de la colectividad: traslada en el presente un pasado congelado y fragmentario, un pasado en ruinas que ha sido olvidado¹⁵. Por eso Benjamin escribe “las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas”¹⁶.

En el barroco, época de guerras, muerte y fanatismo, se concebía todo aquello relacionado con la realidad mundana y terrenal – la historia (humana, no bíblica) y la naturaleza, por ejemplo – en un estado de decadencia perpetua. No es de extrañar, pues, que la expresión literaria propia del barroco sea la alegoría. Si ella aparece bajo la mirada del alegorista como un paisaje petrificado en su decaer, la ruina será el emblema por excelencia: la civilización que se derrumba. En este sentido, la naturaleza barroca está ligada a la historia porque

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Ibid.*, p. 383.

¹⁵ No es de extrañar que Benjamin diga que su *Passagen-Werk* “presentaría la historia colectiva del mismo modo en que Proust había presentado la suya -no «la vida como realmente era», incluso no la vida recordada, sino la vida tal como ésta había sido «olvidada»” BUCK-MORSS, Susan. *Ibid.*, p. 57.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Ibid.*, p. 396.

ambas son esencialmente terrenales: sólo tienen sentido como transición¹⁷. Es habitada por el cuerpo que vivirá sólo transitoriamente, participando de la historia decadente del mundo, para luego ser llamado a la Resurrección y alcanzar el Paraíso (la eternidad). Este desmoronamiento de los tiempos y del dolor de la vida transitoria se reflejan en los emblemas de la *calavera* y de la *ruina*, que son instantes petrificados en su decaer y no bajo la luz de la redención. Así pues, la “fisonomía alegórica de la historia-naturaleza [...] está presente en tanto que ruina. [...] Y así configurada la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible”¹⁸.

A Benjamin le interesó mucho la capacidad alegórica del poeta barroco para representar la historia-naturaleza bajo los caracteres de la caducidad. De hecho, en las obras posteriores no abandonará ni la figura del alegorista, la cual reformula bajo la forma del *flâneur*, ni la obsesión por las ruinas, cuyo emblema moderno son los decadentes pasajes de París. Esto es así porque la verdadera intención de la tesis *Ursprung des deutschen Trauerspiels* era estudiar la alegoría barroca para trasladarla a la modernidad. Por esa razón, Benjamin es muy crítico con lo que llama la “traición de la alegoría barroca”: si bien en el barroco “la constancia que se expresa en la intención del duelo surge de la lealtad al mundo de las cosas”¹⁹, este mundo que ilustra es de objetos muertos y no vivos. De este modo, se esteriliza la acción política de la que sería capaz la alegoría porque tanto la acción como la política están concebidas dentro de este mundo muerto y vano que el ser humano habita transitoriamente esperando la Resurrección. Y Benjamin quería recuperar alegóricamente los objetos de la historia olvidada e insuflarles vida, lo mismo que hace el trapero con los desperdicios, para que nos hablen del pasado perdido y de los presentes que podrían haber sido. Defiende más bien una alegoría participativa cuando la barroca es solo contemplativa: la esperanza se reserva para un más allá que se alejará definitivamente de lo terrenal. En cambio, la “esperanza benjaminiana” se aposenta en una revolución del más aquí que rompa con el mito burgués del progreso. El barroco intentó olvidar que la alegoría es fruto de la pura subjetividad, que sólo puede otorgarla el alegorista. He aquí la “gran traición” del barroco: pretender que los fragmentos de la naturaleza decadente sean en realidad emblema de la redención espiritual, es decir, de la esperanza de la resurrección en un más allá (lo opuesto a la naturaleza en ruinas) que se sostiene por la promesa de la Palabra de Dios, por el mismo mito que debería romper la alegoría.

¹⁷ “La naturaleza lleva ‘historia’ escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad” *Ibid.*, p. 396.

¹⁸ *Ibid.*, p. 396.

¹⁹ Benjamin citado por BUCK-MORSS, Susan *Ibid.*, p. 197.

FLÂNEUR

Más que la decepción de esta traición barroca, fue la influencia de la revolucionaria Asja Lacis y el rechazo de su tesis en la Universidad de Fráncfort quien apartó a Benjamin del estudio hermenéutico de textos barrocos para centrarse en el aquí y ahora de su tiempo e intentar cambiar el curso de la historia a través de la revolución. Fue así como pasó a desvelar la expresión alegórica en la modernidad. El estudio sobre el drama barroco alemán le sirvió, sin duda, para comprender la función y el funcionamiento de la alegoría y poder trasladarla a su tiempo. Le faltaba solo encontrar como se metamorfoseó la figura del alegorista en la modernidad, y así lo hizo estudiando los poemas de Baudelaire y llegando a la conclusión que el alegorista moderno es el *flâneur*. Ésta figura ejemplar del siglo XIX, que tiene al poeta francés como máxima expresión, usa la alegoría fuera del discurso teológico barroco para expresar la decadencia de la ciudad burguesa y la mercancía. “Los emblemas vuelven bajo la forma de mercancías”²⁰, porque ellas se relacionan con su valor de cambio tan arbitrariamente como los objetos se relacionaban con su significado en la emblemática barroca.

Pero ¿por qué Benjamin estaba tan interesado en la alegoría?, y las ruinas barrocas, ¿qué relación tenían con los anticuados pasajes de París? Lo que al filósofo le interesaba es la temporalidad y ambas cosas expresan el tiempo de un modo concreto que le servirá para formular su teoría del conocimiento. La alegoría es el antídoto frente al mito burgués del progreso que, con su engaño, aliena a los individuos y llena las ciudades de deshechos caducos como los pasajes; antídoto porque ella presenta la realidad en las “estaciones de su decaer” y no como falsa promesa de un futuro bienhechor. Y entre la multitud que se aglomeraba en las calles del París del siglo XIX había una figura, el *flâneur*, que con su pasear diferente observaba las futuras ruinas del progreso y, mediante su mirada inquieta de fisonomista, intentaba descifrar la angustiosa cantidad de gente, mercancías y espectáculos que ofrecía la metrópolis. Este alegorista moderno se encarna en Baudelaire, y no es de extrañar que Benjamin escriba sobre él en el *Passagen-Werk* y le dedique todo un capítulo que luego publicará aparte y ampliado bajo el título de *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire (El París del Segundo Imperio en Baudelaire)*.

A mi modo de ver, creo necesario desarrollar a continuación este curioso personaje que se extinguió a finales del siglo XIX y la importancia que tiene como crítico de la modernidad

²⁰ Benjamin citado por BUCK-MORSS, Susan. *Ibid.*, p. 202.

burguesa. Si bien es cierto que existe una gran cantidad de bibliografía sobre el tipo social del *flâneur* en su siglo de apogeo y que esta tesis procura desvelar las diversas formas que toma su existencia después de su muerte formal, es inevitable comentar como Benjamin entendió la función que este tenía en las metrópolis modernas de la Europa de aquél entonces. Porque, solamente después de investigar con exhaustividad a Baudelaire como representante de la *flânerie* parisina, será capaz de anunciar la próxima metamorfosis del *flâneur*. Porque este muere, pero en su perecer se metamorfosea en el nuevo ángel de la historia, que será quién podrá constatar, en las ruinas de los pasajes, la destrucción causada por la idea del progreso y su falsedad como ideal mítico de promesas de cambio social. También será este ángel quien verá, en la decadencia, una posibilidad de revolución y de redención de todo aquello que ha sido olvidado por la historia. Los deshechos nos hablan mejor del ahora que aquello que resplandece, y para el *flâneur*, la nueva ciudad se alza ya en ruinas ante él.

Aquél que camina es quién conoce los lugares, de tal manera que es quién puede revolucionarlos o representarlos desde una perspectiva diferente. Lo hará Robert Smithson tratando de describir el espacio vacío de la periferia de New Jersey en 1967, o W. G. Sebald remarcando las huellas de destrucción del hombre y la naturaleza (y de dos guerras mundiales que devastaron Europa) en su peregrinaje inglés. Baudelaire, como alegorista, representará los lugares que traspasa desde un punto de vista monádico e íntimo. Así es como decidió poetizar la modernidad y lo que tenía esta de extraño y nuevo, desvelar sus puntos flacos y sus artificios. Benjamin se dio cuenta, y por esta razón erige a Baudelaire como ejemplo *par excellence* de una *flânerie* que, ya extinta como tal en el siglo XX, deberá renacer como ángel de la historia. La revolución que propone Benjamin trata de redimir el tiempo, pero el tiempo se lee, inevitablemente, en el espacio. Y ¿quién es el más indicado para leer la temporalidad estratificada en el espacio que el *flâneur*, que en su deambular hace de las calles su casa, y conoce los recovecos de la ciudad como si se trataran de los rincones de su hogar? Delgado destaca la importancia de esta figura, comentando que “el etnólogo de las calles, un *flâneur* al que se ha dotado de un aparato conceptual adecuado, puede no solo reconocer, sino también analizar y comparar las profundidades sobre las que se desliza”²¹.

Y no solo puede comprender las profundidades complejas del espacio urbano, sino que sin duda puede también representarlas mediante la alegoría. Esta, junto a la inseparable

²¹ DELGADO, Manuel. *El animal público*, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 53

melancolía, constituye el genio del *flâneur*, que es eminentemente alegórico. Esta característica es fundamental en Baudelaire, que nos lo muestra en los siguientes versos del poema *Le cygne*:

« Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie »²²

Cambia la ciudad, pero no la melancolía del narrador, que convierte todo aquello nuevo y antiguo en un emblema alegórico. En este mismo poema, las imágenes de lo nuevo, de la segunda naturaleza (la industrial), aparecen como decadentes. La melancolía del narrador (Baudelaire-el *flâneur*) se hace evidente cuando pasa por el nuevo Carrousel y exclama “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! Que le coeur d’un mortel)”²³. Benjamin dice que el ritmo del *flâneur* es diferente al de la masa, que paseaban las tortugas por los novedosos pasajes y, siguiendo el ritmo del animal, eran casi arrollados por la multitud consumista²⁴. Es este el mismo ritmo que perturba el corazón y la memoria del narrador, quién observa a su ciudad cambiar a una velocidad vertiginosa que es incapaz de seguir. Y los parajes nuevos de la metrópolis destruida y reconstruida le inflaman de melancolía. Le hacen recordar, por ejemplo, que una vez allí hubo una feria de animales y que vio a un cisne moribundo que se había escapado y no encontraba agua para beber entre el cemento de París. La novedad del lugar le transmite decadencia, y la imagen del cisne agonizante ilustra cómo la segunda naturaleza (la mercancía y su técnica) avanza y existe sólo en tanto que anula la verdadera. Irónicamente, el cisne morirá de sed en una ciudad que promete, a través de lo nuevo, una futura vida de armonía humana con la naturaleza. Y es así como la cara más moderna de París se le aparece al narrador como una ciudad ya en ruinas. Las imágenes de decadencia acompañan los parajes de la modernidad, al menos para el alegorista, que ve en la mercancía el nuevo emblema.

Si en el barroco, la alegoría se convirtió en un estilo en boga, en el siglo XIX Baudelaire se encontraba solo como alegorista: “El ingenio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es alegórico [...], su poesía no es ningún arte nacional, es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la mirada del *flâneur*”²⁵, de

²² Poema LXXXIX “Le cygne” v.v. 29-32, BAUDELAIRE, Charles. *Les flors del mal*, Barcelona: Edicions 62, 2007, p. 286.

²³ *Ibid.*, v.v. 7, 8; p. 284.

²⁴ “Hacia 1840, fue pasajera de buen tono llevar por los pasajes de paseo algunas tortugas. El *flâneur* dejaba de buen grado que estas prescribieran el que era su *tempo*. De habérselos hecho caso, el progreso estaría constreñido a aprender ese *pas*” BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*, p. 90.

²⁵ *Ibid.*, *Libro de los pasajes*, p. 45.

aquél que hacía de la calle su casa y “busca su asilo en la multitud”²⁶. Baudelaire, insatisfecho con su propia clase burguesa, testimonia con su obra la dominación que ella ejerce. De ese modo, deambulando por las calles y observando la multitud, el *flâneur* se convierte “casi en un detective a su pesar”²⁷, es decir, en el “explorador del mercado [...] y al mismo tiempo el explorador de la multitud”²⁸. Como fisiólogo, trata de definir cada rostro con la intención de individualizar la masa y prestarle un alma: “al ver el transeúnte arrastrado por la multitud, él se precia de haberlo clasificado, reconocido en todos los repliegues de su alma, de acuerdo con su apariencia exterior”²⁹.

Pero llega un momento en que la multitud es tal que desborda la habilidad del fisiólogo y ve los rasgos que definían a un individuo repetirse en más de uno, y a esta alma que creía conocer e individualizar presentarse solo como la ejemplificación de un “tipo” social. Esto es lo que le sucede a Baudelaire en el poema *Les Sept vieillards*, donde cuenta que, paseando por las calles suburbanas de París, ve a un viejo

« dont les guenilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux »³⁰

La descripción del anciano es propia del fisiólogo, pues define detalladamente los rasgos que lo caracterizan para identificar a *este* individuo de entre la masa informe y, separándolo de ella, minimizar el miedo que siente a ser fagocitado por la multitud. Pero en el poema, al narrador le sobresalta que, creyéndose fisiólogo, ve multiplicarse hasta siete veces al viejo que tan detalladamente había individualizado. Como si de una alucinación se tratara, ve no siete viejos parecidos sino siete veces el mismo viejo: “Car je comptai sept fois, de minute en minute, / Ce sinistre vieillard qui se multipliait!”³¹. Es así como el *flâneur* se altera en extremo y gira la espalda al cortejo infernal de ancianos porque es incapaz de seguir contemplando su derrota: su habilidad fisionómica se ve anulada y superada por la multitud *in crescendo* de la ciudad y es incapaz de descifrar el alma individual de las personas dentro de la misma masa fagocitadora. El poema acaba con el narrador abandonando la calle (su hogar) para encerrarse en la casa burguesa de su intimidad: “Exaspéré comme un ivrogne qui voit doublé, / Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté”³². En este “reentrar” en el interior burgués de la casa, el *flâneur* abandona su ser y su esencia, que es el paseo. Porque

²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²⁷ *Ibid.* Baudelaire, p. 74.

²⁸ *Ibid.* Libro de los pasajes, p. 58.

²⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁰ Poema XC “Les Sept Vieillards” v.v. 13-16, BAUDELAIRE, Charles. *Ibid.*, p. 290.

³¹ *Ibid.*, v.v. 35, 36, p. 292.

³² *Ibid.*, v.v. 45, 46, p. 292.

en este individuo que se repite en la masa se encuentra la más angustiante de las fantasmagorías³³ del *flâneur*, pues cuando esto sucede él hace su último viaje: “El último viaje del *flâneur*: la muerte. Su meta: lo nuevo”³⁴, la moda.

Este tipo social propio del siglo XIX muere cuando es absorbido por la multitud como si fuera una mercancía. Y aquí se encuentra su gran contradicción: como alegorista, el *flâneur* leía a las mercancías como emblemas de los vacuos deseos privados de los consumidores; como fisionomista, llevaba un ritmo diferente al de la multitud (el del melancólico) y, así, se separaba de ella para poder leerla. “Ahí, donde todos, en el seno de la masa, se preocupan de su ganancia sin reparar apenas en que tienen un vecino o un competidor, puede únicamente el *flâneur*, [...] permanecer «dueño de su tiempo y de sí mismo»”³⁵; pero esta separación temporal entre él y la multitud desaparece cuando los pasajes se ven substituidos por los grandes almacenes, que son “para el *flâneur* la última comarca”³⁶. Allí es engullido por la masa y se convierte en una mercancía, en alguien que se vende (o vende su figura, su diletantismo): el *esnob*. En estos grandes almacenes ya no hay lugar para el paseo, sino solo para la exhibición de la mercancía y su consumo; allí se borra el *tempo* que lo separaba de la masa. Explica Benjamin que “el *flâneur* es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. [...]. Y esa ebriedad a que el *flâneur* se entrega es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores”³⁷. Por esta razón su meta es lo nuevo: pasto de la demagogia, del periodismo y de las modas, no podía escapar de la repetición infernal de la novedad. Es así como se convierte en mercancía, ya que el gran almacén pone a “la misma *flânerie* al servicio de su volumen de negocios”³⁸. Por eso, su muerte no es negativa, más necesaria. Porque, como dijo Hannah Arendt³⁹, con su extinción acontece su venidera transfiguración bajo la forma del Angelus Novus, del que hablaré más adelante.

Antes quiero mencionar el experimento literario que Benjamin realizó al escribir *Einbahnstraße* (*Calle de sentido único*), obra en la que intentó representar textualmente el paseo y la alegorización propia del *flâneur*. Inspirándose y, al mismo tiempo, alejándose de Baudelaire, esta pequeña obra literaria es mucho más revolucionaria. El hecho es que a

³³ Porque la “multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar para el *flâneur* se convierte en fantasmagoría”, BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*, p. 57.

³⁴ *Ibíd.*, p. 46.

³⁵ JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid: Visor, 1995, p. 164.

³⁶ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*, p. 91.

³⁷ *Ibíd.*, p. 91.

³⁸ *Ibíd.* *Libro de los pasajes*, p. 57.

³⁹ ARENDT, Hannah. *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Hermann Broch. Rosa Luxemburgo*, Barcelona: Anagrama, 1971.

Benjamin le decepcionó la resignación final del poeta francés, del mismo modo que le entristeció la traición de los alegoristas barrocos. Si bien es indudable que Baudelaire refleja lo moderno en sus poesías, confundía “la experiencia *estética* con la experiencia *histórica* de la modernidad”⁴⁰, de modo que, para él, era suficiente que el arte fuera el encargado de representar lo eterno en lo que es efímero. Para Benjamin, en cambio, no lo era. Como explica Habermas, mientras “que Baudelaire se había contentado con la idea de que la constelación del tiempo y la eternidad acontece en la obra de arte auténtica, Benjamin quiere retraducir esta experiencia estética fundamental a una relación histórica”⁴¹, relación que expresa la imagen dialéctica, cuya función es política y no estética.

No cabe desestimar la enorme influencia que ejerció la alegoría moderna usada por Baudelaire en la configuración de la imagen dialéctica, pero esta última se aleja justamente de la resignación histórica. La alegoría baudelariana estaba poseída por el signo de la ira, para con ella destruir las engañosas fachadas de la modernidad, pero la cólera del poeta se transforma al final en resignación, y le es incapaz de desengancharse de las ruinas que ha creado. Para Benjamin, esto se debe a que el poeta *flâneur* no encontró – o no quiso encontrar – una respuesta en la acción y, por tanto, su carácter melancólico le llevó a la aceptación fatal de este mundo infame. Como bien cita Buck-Morss, su actitud puede resumirse en el siguiente verso de *Le Reniement de Saint Pierre*: «–Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D’un monde où l’action n’est pas la sœur du rêve»⁴². En cambio, el *flâneur* que representa Benjamin sí que cree en la acción política como forma de revolución y por tanto, no se deja arrastrar por la resignación fatal. Este paseante es el que recorre Berlín en *Einbahnstraße*.

CALLE DE SENTIDO ÚNICO

Esta obra primeriza está escrita siguiendo la técnica del montaje, propia de la vanguardia del expresionismo. Que Benjamin era eminentemente vanguardista no pasa desapercibido: su interés por las nuevas técnicas artísticas se refleja a lo largo de sus obras y está directamente defendido en sus artículos. El montaje, una de las técnicas más innovadoras del cine expresionista, le fascinará a lo largo de su corta existencia porque funciona a partir de fragmentos yuxtapuestos, de citas que se superponen y se relacionan entre sí, de

⁴⁰ HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, p.19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴² Poema CXVIII “Le Reniement de Saint Pierre”, v.v. 29-30. BAUDELAIRE, Charles. *Ibid.*, p. 395.

imágenes recortadas y pegadas. Si lo pudo hacer el cine, ¿por qué no la literatura? El montaje será para él sinónimo de la nueva épica literaria, aquella que encarna el *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. Y “para la épica, la existencia es un mar”⁴³, es la recreación del mar en la metrópolis moderna, pues esta ya no puede representarse siguiendo la lógica del mapa, sino solo como un caos de fragmentos, imágenes y onomatopeyas yuxtapuestas. La ciudad moderna sólo es representable con la técnica del montaje, una forma de escritura vanguardista que aleja al lector de la comodidad burguesa propia de la novela y su *argumento cerrado*. El montaje escapaba de la imagen del lector acomodado en su sillón de domingo, porque no solo remitía al texto, sino también a la realidad y a su movimiento constante. En *Einbahnstraße* el paseo se vuelve texto y el texto, paseo. Defiende Benjamin que “la verdadera actividad literaria no puede aspirar a desenvolverse en el marco literario: esta es más bien la expresión usual de su infructuosidad. La eficacia literaria sólo puede nacer del riguroso intercambio entre acción y escritura”⁴⁴. Y no hay mejor acción que intentar expresar en la literatura el deambular revolucionario del *flâneur*, cuya mirada no separa aquello que es bajo y alto, sino que lo observa todo y todo le sugiere analogías.

Einbahnstraße fue escrita durante la época en la que Benjamin redactaba su tesis sobre el Trauerspiel y, de algún modo, introduce una enorme distancia metodológica con ella. Esta pequeña obra es un recopilatorio de citas y aforismos que antes había publicado en periódicos y revistas junto con otros fragmentos inéditos, todos ellos encajados con la técnica del montaje. Alejado del petulante investigador académico del barroco alemán, Benjamin se convierte más bien en un ingeniero mecánico⁴⁵. Sin duda, consideró que este método vanguardista era el más apropiado para representar la visión del *flâneur* y la disparidad del significado alegórico: en esta obra, las “melancólicas descripciones del decadente orden burgués se yuxtaponen a las más variadas observaciones aforísticas”⁴⁶ y todo, imágenes, aforismos, citas y reflexiones, se encuentra entrelazado sin orden aparente ni trama alguna. Los fragmentos sólo los enfila el hilo de la mirada del paseante, que recorre las calles berlinesas y deja constancia de todo aquello textual que observa en un recorrido que va desde la Gasolinera hasta el Planetario. En definitiva, el texto expresa la ciudad y ella se expresa bajo la forma de las palabras.

⁴³ Así inicia Benjamin su artículo “Crisis de la novela: sobre Berlin Alexanderplatz de Döblin” dentro *Assaigs de literatura contemporània*, Barcelona: Columna, 2001.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *Calle de sentido único*, Madrid: Akal, 2015, p. 9.

⁴⁵ “Las opiniones son al gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite a las máquinas: nadie se sitúa delante de una turbina y la inunda de lubricante. Uno vierte un poco en roblones y juntas ocultos que se han de conocer” *Ibid.*, p. 9.

⁴⁶ BUCK-MORSS, Susan. *Ibid.*, p. 34.

Si en la obra sobre el Trauerspiel quiso definir la alegoría teóricamente, en esta obra de la vanguardia la puso en práctica. De este modo, Benjamin redime la práctica alegórica del *flâneur* porque el narrador de *Einbahnstraße* encuentra en los textos, espacios y letreros que ve un emblema que conduce a una reflexión de forma alegórica (totalmente íntima y arbitraria) y, por tanto, fragmentaria. Como explica Buck-Morss, el modo de expresión alegórico “le permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración”⁴⁷. Es una cuestión temporal, lo mismo que en el barroco. La segunda naturaleza inorgánica se encuentra en su apogeo en la ciudad moderna, la fortaleza de la burguesía, que se le aparece al narrador como un espacio en decadencia. Contrapuesta al símbolo, la alegoría practicada en *Einbahnstraße* muestra el tiempo irreversible que supura y expresa la desintegración de la metrópolis.

Pero ¿por qué Benjamin decidió usar la técnica del montaje en esta pequeña obra-experimento? ¿Por qué la repetiría después en el *Passagen-Werk*? Para él, esta técnica del expresionismo no era solo la manera literaria más adecuada para representar la mirada alegórica del *flâneur* y su paseo por el bosque de símbolos de la ciudad. Será también el principio formal de la nueva tecnología literaria que uniría los fragmentos del mundo desmenuzado, para coser la experiencia fragmentaria de la vida y que de este modo el hombre fuera capaz reflexionar sobre ella. Más allá de ser un pequeño experimento literario, *Einbahnstraße* nos está indicando algo más. En primer lugar, da a luz la técnica máspreciada para Benjamin, la única capaz de proponer un estilo revolucionario; en segundo lugar, ilustra el paseo de un *flâneur* renovado que va descifrando los objetos y espacios urbanos. Para este paseante, todo se le aparece bajo la forma de jeroglíficos que necesitan ser descifrados porque permiten acceder a un pasado olvidado que hay que redimir. Y en esta primera puesta en práctica de la *flânerie* en *Einbahnstraße*, está la semilla del ángel de la historia y del propio Benjamin que, en el *Passagen-Werk*, quiere interpretar los objetos y lugares del pasado siglo XIX en los cuales los rastros de la historia olvidada habían sobrevivido en forma fosilizada. Y allí entran, como imagen central del fósil y de la decadencia, los pasajes de París, que dan nombre a la obra más monumental y compleja del filósofo. En ellos, el *flâneur* encuentra su casa, y Benjamin, las estrías de los errores y sueños utópicos frustrados de la conciencia burguesa.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 36.

PASAJES

Del barroco, a Benjamin no sólo le interesó la alegoría, sino también la ruina como expresión del desmoronamiento y de la fragmentación de la realidad. No es de extrañar que el mismo libro de los pasajes sea un vastísimo recopilatorio de fragmentos de la modernidad, de un siglo XIX que ha caído en ruinas y se expresa bajo las formas fosilizadas de los antiguos pasajes de París, lugares “dónde por primera vez, el pasado más reciente se vuelve distante”⁴⁸. La decadencia que expresaba la ruina barroca se traslada en la modernidad bajo la forma de los objetos y espacios caducos de la ciudad como los pasajes, ya que en ellos yacen congeladas en el tiempo las modas del ayer y el polvo se acumula satinando las superficies. Ambas cosas, modas caducas y polvo acumulado, expresan una temporalidad heterocrónica. Por esta razón, los pasajes ya no pueden ser concebidos como ruinas de un pasado estetizado, sino más bien como lugares que han perdido toda su funcionalidad y belleza. En su decaer, son fósiles caducos que expresan la *facies hippocratica* de la historia y denuncian todo aquello que podría haber sido y no fue.

Es necesario recordar que la relación que el *flâneur* tiene con los espacios que atraviesa es fundamental, porque su mirada alegórica es la única capaz de desvelar las múltiples formas de engañarnos que tienen las ostentosas fachadas de la modernidad. El espacio habitado, caminado y vivido del que somos usuarios ha sido creado como imaginario y como ideal: en esto consiste el urbanismo, el ordenar la ciudad usando el raciocinio para hacerla más útil y, al mismo tiempo, vender su utilidad aplastante como fantasía. Hausmann y su París de las parcelaciones y lujosas avenidas es, por ende, el gran ejemplo de urbanismo que obedece las leyes del capital burgués, pero la espectacularidad que vende la arquitectura parisina, con sus cafés y jardines, esconde su verdadera función: la de someter al peatón a sus leyes de producción, comercio y consumo de mercancías. Este *flâneur* metamorfoseado de quién sigo sus trazas en la literatura y pensamiento occidental siempre se definirá a partir de los lugares por los que pasa y, al mismo tiempo, dichos lugares cobrarán significado y funcionalidad a medida que son traspasados e iluminados por su mirada crítica. Incluso la revolución que propusieron los situacionistas de Debord (de la que hablaré en el siguiente capítulo) tenía como fundamento rehacer el *espacio* de la ciudad para hacerlo vivible y no solo utilizable; hermoso y no solamente útil. La revolución del espacio desequilibrará y hará pedazos la angustiante sociedad del espectáculo que nos desdicha y nos usa. También el *postflâneur* recorre un mundo posmoderno en el que los espacios han dejado de tener

⁴⁸ Benjamin citado por BUCK-MORSS, Susan. *Ibid.*, p 82.

sentido materialmente e intenta, con su mirar diferente, dar un significado al desierto del capital globalizado. De todo esto hablaremos más adelante, pero quisiera remarcar lo esencial de la relación *flâneur*-espacio que, en la obra de Benjamin, se sublima en el pasaje entendido como emblema de lo que el ángel de la historia debe desvelar: los trazos de tiempo estratificado y olvidado por el progreso que todo lo deshecha, esta historia olvidada de los vencidos que hay que redimir. Algo semejante hará también Sebald con su paseo por la costa de East Anglia, observando las cicatrices de destrucción que marcan incluso este abandonado territorio de Inglaterra.

Pero pasamos a centrarnos en como Benjamin entiende el pasaje como forma originaria del ideal mítico burgués y, en el momento en que tales pasajes caen en el olvido y se convierten en lugares decadentes, como demuestran el engaño del mito del progreso, que se basa en un continuo desechar y olvidar. Los pasajes son, sin duda alguna, uno de estos deshechos históricos que recoge el filósofo trapero: en su ocaso, encierran una verdad transitoria de una historia olvidada. El conocimiento fragmentario que extrae el *flâneur*-ángel de la historia del pasado que acumulan los pasajes en decadencia se revela bajo la forma de la *imagen dialéctica*, concepto clave para entender la revolución mesiánica de Benjamin. Esta se le aparece fulgurante como un rayo al alegorista moderno bajo la forma de un instante congelado del pasado. Este fenómeno es parecido a la alegoría, y sobreviene en forma de *shock* para el materialista histórico, como si se tratara de una rememoración involuntaria y, en su aparición fugaz, deja grabada en el presente una tenue imagen del pasado, la cual se superpone cual relámpago estampado en la retina. La imagen dialéctica es momentánea y fugaz, es por eso por lo que debe gravarse en el aquí y ahora y fijarse a través de un significado presente. Pues para Benjamin la historia no es una prostituta⁴⁹, un monumento que está fijo y esperando a que venga el historiador de turno y decirle lo que quiere oír. La historia, en cambio, se mueve a gran velocidad y solo a veces nos viene al encuentro como un relámpago. En esto consiste el *shock*, en ser alcanzado por el pasado y que éste se nos manifieste momentáneamente en forma de imagen dialéctica (pues se superpone a la imagen de la realidad).

La diferencia principal entre la alegoría y la imagen dialéctica es su arbitrariedad, porque la primera siempre obedece a un significado subjetivo; el de la segunda, en cambio, es objetivo porque expresa una verdad sociohistórica y trascendente. El materialista histórico es quién puede sentir el tiempo estratificado en los espacios decadentes, es decir, quien

⁴⁹ Mate llama a esta idea historiográfica “pasado prostituta”.

puede descubrir la *huella* que lleva al *shock* de la imagen dialéctica. Es esta *huella* el paradigma indicial de un ayer que irrumpe en el ahora y nos ofrece un destello de trascendencia. Es la *imagen dialéctica de un pasado ruinoso* que desnuda la historia de los perdedores y olvidados. La sumersión objetual del siglo XIX que pretende realizar Benjamin en el *Passagen-Werk* es fruto de una inagotable búsqueda de huellas que lleven al desvelar colectivo de esta sociedad que sueña sin saberlo e yace adormilada y fagocitada por el ideal de progreso.

SURREALISMO Y SUEÑO COLECTIVO

Aunque lo criticara duramente, Benjamin tiene una enorme deuda con el surrealismo, como bien indica Andreas Huyssen⁵⁰. De hecho, él mismo nos cuenta que cuando leyó *Le paysan de Paris* de Louis Aragon temblaba de emoción con cada línea que leía y con cada página que pasaba encontraba el insomnio. No es de extrañar esta emoción inaudita, sobre todo considerando que la nueva mitología de los surrealistas era eminentemente urbana⁵¹. Para ellos, lo más milagroso es aquello más mundano; es de la mundanidad que surgen los nuevos dioses profanos, ídolos marcados con la estrella de la muerte porque perecerán pasto de la moda. Rolph Tiedmann⁵² explica en la introducción al libro de los Pasajes que Benjamin, de algún modo, quiso imitar la actitud surrealista en su intención de zambullirse en las regiones del inconsciente encontrándose con objetos que remiten a un pasado despreciado. Esta técnica, muy parecida a la del *objet trouvé* de los surrealistas, es la del trapero. Pero, aun sintiéndose conmocionado con la poética urbana del surrealismo, Benjamin se dará cuenta muy tempranamente del peligro que esconde: que la experiencia onírica y trascendente que propone pertenece y se refiere solamente al mundo de un individuo concreto. Era, en realidad, una poética absoluta y aberrantemente individualista. En cambio, los objetos desusados que colecciona el trapero y los espacios decadentes que recorre el *flâneur* son representaciones desechadas de un sueño colectivo: los pasajes con sus techos acristalados contienen algo de irresoluble, un pasado oculto que se escapa de la fantasía del progreso.

⁵⁰ HUYSEN, Andreas. “Benjamin and Aragon: Le Paysan de Berlin”, dentro *Miniature metropolis: literature in an age of photography and film*, Harvard University Press: 2015.

⁵¹ He aquí una cita de Aragón que lo lustra: “con un largo brazo flexible, una cabeza informe y luminosa, un único pie y un vientre estampado de número, estos expendedores de gasolina tienen el porte de los dioses egipcios, o de esas tribus caníbales que solo adoran la guerra. ¡Oh Texaco motor oil, Shell, Esso! ¡Nobles inscripciones del potencial humano! Pronto nos persignaremos ante tus manantiales” escribe Aragon, citado por BUCK-MORSS, Susan. *Ibid.*, p. 283.

⁵² Así lo dice Rolph Tiedmann en la “Introducción del editor” dentro BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*.

El inconsciente por el que quiere navegar Benjamin es el del sueño colectivo, no del individual. Según él, la sociedad moderna permanece en un estado de ensoñación causado por la producción capitalista. Se encuentra, en definitiva, soñando de manera inconsciente, porque el colectivo está formado por individuos atomizados y aislados que no pueden comunicarse entre sí y, por tanto, ser conscientes de sí mismos. Estas mónadas imaginan que las mercancías les hablan a ellos personalmente y que les satisfarán los deseos más íntimos. Esta es la gran victoria del capitalismo: los espacios y productos que fabrica en masa son expuestos como si fueran destinados a un individuo en particular para que satisfagan todos sus deseos de consumo que él cree íntimos pero que han sido aprehendidos e impuestos por la misma sociedad. Así se aliena más al individuo que, al creer que las mercancías han sido creadas para él, no logra comprender la colectividad de la que forma parte. El surrealismo se quedó atrapado en lo onírico, Benjamin quiere que la sociedad dormida despierte, es decir, que tome conciencia de su propia existencia.

En *Le paysan de Paris*, Aragon se equivocó al representar a los nuevos ídolos y experiencias modernas como individuales, aunque hablaran de los objetos colectivos. Sólo representó el sueño, pero no lo trascendió. Trascenderlo será la función de la imagen dialéctica, que dibuja “imágenes de ensueño en estado de vigilia”⁵³ para que acontezca el *shock* derivado de la yuxtaposición de realidades: “en la imagen dialéctica, el pasado de una época particular (...) aparece ante los ojos de (... una época particular) en la que la humanidad, restregándose los ojos, reconoce precisamente a este sueño *en tanto* sueño”⁵⁴. No hay que olvidar la historia y esta es colectiva, no individual. El surrealismo rechazó el concepto de historia porque lo consideraban parte de la tradición cultural que querían superar y derribar, pero al rechazarlo dejó de lado la posibilidad de la revolución. En cambio, el inconsciente colectivo que menciona Benjamin se encuentra “en la intersección entre historia colectiva e historia personal, entre el sueño de la sociedad y el sueño de la infancia”⁵⁵.

Este sueño colectivo se basa en el mito, que es incompatible con la historia porque concibe la temporalidad bajo el signo de la predeterminación. El mito de la modernidad es el “progreso histórico automático”, que proviene de la idea ilustrada que concebía la ciudad como un posible paraíso-en-la-tierra. En el siglo XIX, las capitales europeas se convierten en aparadores que prometen un paraíso terrenal creado por la industria y tecnología en infatigable avance. Los pasajes y las Exposiciones Universales representaron la máxima

⁵³ BUCK-MORSS, Susan. *Ibid.*, p. 287.

⁵⁴ Benjamin citado en *Ibid.*, p. 287.

⁵⁵ *Ibid.*, p.301.

fantasmagoría, pues en sus oníricas infraestructuras se escondía la promesa de un progreso social sin revolución. Los pasajes, por lo tanto, son las imágenes del sueño y del deseo colectivo de una naturaleza mítica que se alcanzaría a través de la tecnología. Contradictorio, porque representaban una promesa de eternidad, pero cayeron en decadencia, arrasados por el tiempo destructor del progreso que postulaban.

En el onirismo colectivo se encuentra una insaciable sed de pasado, pero de un pasado idealizado (mítico) que recreara la conciliación del hombre con la naturaleza. Gracias al progreso, quizás el hombre podrá volver a recuperar la condición del buen salvaje de Rousseau, inocente y bondadoso en armonía con la madre naturaleza. Superada la civilización decadente que corrompe, el progreso significa un retorno al tiempo mítico almacenado en el inconsciente colectivo. Pero si bien es cierto que la naturaleza (la nueva o segunda naturaleza creada por la industria) sí que progresa históricamente a nivel de medios de producción, mantiene inalteradas las relaciones de producción y de explotación. El error mítico es el concebir el avance de la industria por el avance de la historia; en este sentido Benjamin dice que la modernidad es una *prehistoria* porque no ha habido cambios históricos, sino sólo tecnológicos.

La nueva fantasmagoría urbana que denuncia Benjamin es espectacular. El fetiche de Marx queda obsoleto porque en las nuevas ciudades como París, el progreso mítico se expresa a través de la “mercancía-en-exhibición”, no ya la “mercancía-en-el-mercado”. Al exhibirse pierde todo el valor de cambio y el valor de uso, que son substituidos como significación de la mercancía por el valor de la *representación*, su valor simbólico. La fantasmagoría sustituye al fetichismo porque la mercancía que se exhibe se nos aparece inmaculada, como si no hubiera tenido un proceso de producción y, por tanto, libre de huella humana. Ella se autonomiza y se convierte en algo casi sobrenatural en tanto que ofrece la satisfacción de los sueños individuales de esta masa adormilada y atomizada.

Los pasajes son la fantasmagoría extrema de este sueño colectivo y mítico del siglo XIX llamado progreso. La decadencia que supuran ya a principios del siglo XX le habla a Benjamin de la ambigüedad de las imágenes del deseo colectivo que, aunque prometen un futuro utópico, son transitorias y caen en decadencia. Así sucedió con los pasajes: reflejaban un deseo utópico que aspiraba a la eternidad en forma de *naturaleza petrificada* (*erstarrte Natur*) pero que era solo una anticipación mítica momentánea. “Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final

consigo”⁵⁶ escribió Benjamin una vez, y los pasajes son la demostración decadente de este final que había en la propia idea de progreso. Pasaron de moda y entraron en decadencia; fueron la máxima representación de la mercancía en exhibición y ahora solo son un cementerio de modas pasadas. Paseando por ellos, el *flâneur* se encuentra con la huella que denuncia la ilusión del mito.

LA MODA

De acuerdo con lo dicho, es sobre todo en el *espacio decadente* donde se puede leer y denunciar la falacia de dicha idea ilusoria. No en su esplendor, sino en su decadencia. No en sus comienzos, más en su muerte. En la ruina de lo que antaño fue imagen de un sueño se encuentra la denuncia de una ilusión que siempre fue falsa. He aquí la *buella* que se encuentra en el tiempo estratificado de los espacios decadentes. La definitiva representación de la fantasmagoría de la mercancía ya como fósil, como ruina, como decadencia. Porque en el sueño mítico del progreso se anhela el pasado mítico y crea “imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo”⁵⁷, pero a la vez se rechaza lo *anticuado* que es el pasado más reciente. El anhelo de lo antiguo se expresa en la nostalgia, el rechazo de lo anticuado en la decadencia. Y los pasajes acumulan todas estas temporalidades anticuadas que el progreso rechazó, todas las modas caducas que expresan un tiempo ilusorio.

Pues la nueva medida del tiempo mítico de la modernidad es la moda, que olvida y deshecha lo anticuado porque celebra la novedad y no la recurrencia. Ella construye el tiempo infernal del que habla Blanqui en *La eternidad de los astros*. Benjamin, leyéndolo, propondrá una concepción del tiempo cíclico del Infierno como imagen dialéctica al tiempo lineal del progreso. Porque aunque prometa un futuro redentor, la modernidad es repetitiva como la temporalidad del Infierno arcaico: las mercancías venden y exhiben novedad cuando en realidad lo “más nuevo” sigue siendo lo mismo. Además, la repetición infernal de la moda aliena al individuo porque esterilizan su capacidad de cambio, pues es objeto lo que muta. No es de extrañar que, hablando de la moda, Benjamin cite a Leopardi en el *Passagen-Werk*: “Moda: ¡Doña muerte! ¡Doña muerte!”⁵⁸, pues promete transitoriedad utópica pero que es sólo transitoriedad de un objeto muerto.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*, p. 49.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

Por consiguiente, el tiempo que expresan los espacios decadentes, aquí los pasajes, es crítico y dialéctico. Denuncian la falacia del progreso lineal porque en ellos se estratifica el tiempo, que no avanza, sino que junta polvo. El polvo es el tiempo estratificado de todas las modas que allí han muerto y, de algún modo, aún sobreviven fosilizadas en su decaer. La ruina barroca era emblema de la maldad de la naturaleza, el espacio decadente es el de la transitoriedad de lo que antes fue prometido como utopía mítica. Nos dice Buck-Morss:

“La desintegración de los monumentos que fueron construidos para significar la inmortalidad de la civilización se transforman en cambio en pruebas de su transitoriedad. Y lo fugaz del poder temporal no provoca tristeza; informa la práctica política. La importancia de esta práctica fue la razón de la distancia crítica que Benjamin adoptara respecto de la alegoría barroca”⁵⁹.

En realidad, Benjamin está proponiendo una nueva manera de leer el tiempo. Fijémonos que todo aquello de lo que hemos hablado (imagen dialéctica, *flâneur*, pasaje) tiene en común la idea de un tiempo distinto al del progreso mítico y al infernal. La imagen dialéctica expresa un instante congelado del pasado; el *flâneur* caminaba por los pasajes al ritmo de las tortugas que llevaban como mascota, observando atentamente la multitud arrolladora y poseída por las prisas del consumo; en los pasajes se encuentran todas las temporalidades muertas de los pasados desechados. Todo ello está interrelacionado entre sí porque Benjamin quiso proponer una nueva forma de leer el tiempo y de comprender la historia. Por eso dejó escritas las *Geschichtsphilosophische Thesen (Tesis sobre la filosofía de la historia)*, una breve obra que, como bien escribe Reyes Mate, debía ser el armazón teórico que complementase el inacabado proyecto de la historia crítica de la sociedad moderna del libro de los pasajes⁶⁰. La intención última de Benjamin era construir los pilares de una nueva teoría del conocimiento con respecto al tiempo y su expresión “plena”, opuesta al tiempo “continuo” del progreso que es, engañosamente, el tiempo “cíclico” de la moda. Esta nueva temporalidad valora las ausencias de la historia, es una renovadora forma de concebir el presente a través de un pasado que no fue, pero podría haber sido. Importante, pues, la mirada de este nuevo historiador que será el ángel de la historia⁶¹.

ANGELUS NOVUS: EL ÁNGEL DE LA HISTORIA

⁵⁹ BUCK-MORSS, Susan. *Ibid.*, p. 193.

⁶⁰ MATE, Reyes. “Introducción” dentro de *Medianoche en la historia*.

⁶¹ No hay que olvidar la fascinación que Benjamin sentía por la figura del ángel dentro de la tradición hebrea, por esa razón, probablemente, decidió interpretar el Angelus Novus de Klee como analogía del materialista histórico.

Este ángel es quien tiene la capacidad de ver, en los monumentos caducos de la realidad, el tiempo estratificado bajo la forma del olvido: las historias y sueños frustrados que esconde el polvo. Su mirada, heredera de la del *flâneur*, desvela la vida en la ruina. Benjamin nos habla de él en la IX tesis comentando un cuadro de Paul Klee⁶². Cito sus palabras:

“Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecerse. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer sus fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es ese huracán”⁶³

Esta interpretación del cuadro de Klee es una imagen alegórica. Benjamin juega con las palabras: una alegoría para representar a su ángel de la historia, que es la última metamorfosis del *flâneur*, que era a su vez el alegorista de la modernidad. Este ángel mantiene su capacidad de mostrar el “envilecimiento singular de las cosas a causa de su precio como mercancía”⁶⁴, pero va un paso más allá porque es capaz de leer el tiempo en los espacios decadentes. Es capaz, en definitiva, de recuperar la historia perdida para redimirla. Recordemos: Benjamin escribió que la alegoría es “la *facies hippocratica* de la historia (que) se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primitivo petrificado”⁶⁵, y esta *facies* de la realidad es todo aquello cuya decadencia expresa todo lo que ha sido frustrado y olvidado y que el espectador normalmente mira con indiferencia. Pero no lo hace el ángel, cuya mirada es tanto o más atenta que la del *flâneur*, y observa, con los ojos desmesuradamente abiertos, las ruinas que deja el progreso. Éstas, pedazos de un pasado anticuado (rechazado), podrían ser los pasajes, y en éstas, el *Angelus Novus* descubre un hálito de vida. “Los proyectos frustrados de los que quedaron aplastados por la historia están vivos en su fracaso como posibilidad o como exigencia de justicia”⁶⁶ y la mirada alegórica detecta, bajo la apariencia petrificada de la ruina, la posibilidad frustrada de un proyecto de vida. Es en los escombros dónde el filósofo trapero busca la verdad bajo la forma congelada de lo petrificado, porque el proyecto caduco y derrotado se nos presenta

⁶² Ver la obra *Angelus Novus* de Paul Klee en el Anexo 2.

⁶³ BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la filosofía de la historia*, Tesis IX, dentro de MATE, Reyes. *Ibid.*, p. 155.

⁶⁴ *Ibid.*, *Libro de los Pasajes*, p. 59.

⁶⁵ *Ibid.*, *El origen del Trauerspiel alemán*, p. 383.

⁶⁶ MATE, Reyes. *Ibid.*, p. 21.

así, frío y ruinoso, sórdido y decadente. Sólo la mirada alegórica, que es la del melancólico, logra entender que allí aún hay una vida fallida clamando justicia.

Pero ¿cuáles son los sueños frustrados que esconde el polvo de los pasajes? En su novedosa (en el siglo XIX) técnica de hierro y acero eran la representación del deseo colectivo. Mezclando la antigüedad mítica y la modernidad de los materiales, el deseo de la colectividad usaba imágenes arcaicas de utopía social mezcladas con lo nuevo. Estas imágenes del deseo son oníricas, es decir, que el historiador debe interpretarlas como si fuera un psicoanalista (he aquí la deuda de Benjamin con el surrealismo). Los nuevos materiales de los pasajes crearon la posibilidad imaginativa de querer ver un mundo mejor y que fuera posible gracias a las nuevas tecnologías y, aunque tales imágenes no son revolucionarias en sí mismas, bien pueden ser el estímulo para la acción radical porque de algún modo expresan lo que se desearía alcanzar con el cambio tecnológico. En su decadencia (Benjamin los revisa mucho tiempo después), los pasajes expresan justamente todo lo fallido de esta posibilidad. El colectivo que soñaba con un futuro utópico quería que la nueva naturaleza satisficiera sus necesidades materiales, pero como estaba deseándolo inconscientemente, no se dieron cuenta que la técnica se apropió de sus sueños y los fetichizó bajo la forma de mercancías. Esta nueva naturaleza, lejos de liberar al hombre, se ha independizado de él y ha seguido una lógica propia de dominio del ser humano. Esto es lo que desvela la mirada del ángel de la historia cuando camina por los pasajes polvorientos en la primera mitad del siglo XX: la posibilidad frustrada que denuncia una realidad, pues “los sueños de un mundo mejor gracias a la técnica laten dormidos en su fracaso”⁶⁷.

Es en este sentido que la mirada alegórica del Angelus Novus tiene una profunda relación con la cábala judía, porque su deseo último es el de la redención. Nos podemos preguntar por qué el Angelus Novus da la espalda al futuro. La respuesta es que a este no le interesa en absoluto, porque si existe alguna felicidad, ella no se encuentra en las promesas del progreso situadas en un punto infame del futuro. Como dice Habermas, “la esperanza de lo nuevo futuro sólo se cumple mediante la memoria del pasado oprimido”⁶⁸, un pasado que, redimido, cambiaría el presente. La felicidad, si existe, no se encuentra en el futuro, sino en este presente surgido de un pasado que fue en su momento aplastado y que debe ser recordado. Visto así, para Benjamin existen dos manifestaciones del tiempo presente. Por un lado, es el decadente momento que vivimos; por el otro, es las casi infinitas

⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁸ HABERMAS, Jürgen. *Ibid.*, p. 22.

posibilidades de “ahora” que podrían haber sido si, en el pasado, algo no se hubiera frustrado, es decir, el presente *como posibilidad*. La redención sería recuperar el pasado olvidado de los perdedores, porque el “desmesurado término de redención no es más que el reconocimiento de un derecho a la felicidad de lo frustrado”⁶⁹. El presente nunca será feliz hasta que se haya redimido a los olvidados y se haya hecho justicia con los aplastados y denigrados, porque en el presente hay una huella de los ausentes. La redención mesiánica que propone Benjamin es más bien una redención del *sentido*, porque aunque nadie garantiza que se haga verdadera justicia del pasado, al recordar la historia olvidada se da sentido a esta injusticia y se la concibe como la privación de un derecho, no ya como un “coste inevitable del progreso”. Salvando el sentido del pasado es la única forma de otorgar al presente una luz nueva.

Por otra parte, el huracán que empuja al Angelus Novus es la fuerza mítica del progreso la cual le impide reaccionar y “detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos”⁷⁰. Estos fragmentos son todos aquellos “daños colaterales”, deshechos de sueños frustrados y utopías mentirosas. Así pues, para el ángel el progreso es catástrofe porque no tiene un final visible, sino que es una eternidad de dolor e injusticia. Concibiéndolo como catastrófico, Benjamin relaciona el progreso con el eterno retorno de lo igual porque ambos tienen un modo mítico de ser: la repetición infernal, pues la novedad de lo moderno es la repetición reiterativa de lo que ya ha sido antes. Cambia la piel, pero no la esencia, como la moda. Con este funcionamiento mítico, el progreso está destinado a repetir los fracasos y no a hacer justicia de ellos. Es, en realidad, un eterno retorno del sufrimiento humano. Hay que hacer saltar el continuum de la historia, es decir, su lógica progresista, si se quiere interrumpir la eternidad del sufrimiento que causa y crea esta fuerza mítica.

DEL MESIANISMO A LA DÈRIVE

La revolución mesiánica de Benjamin es compleja porque atañe a una reformulación de la temporalidad y todo lo que implica proponer una nueva epistemología de la verdad histórica. No he podido desarrollar con profusión de detalles la propuesta de Benjamin en las *Geschichtsphilosophische Thesen* porque lo que nos concierne de ella es, sobre todo, la metamorfosis del *flâneur* en Angelus Novus. De hecho, todo este primer capítulo de la

⁶⁹ MATE, Reyes. *Ibid.*, p. 72.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la filosofía de la historia*, p. 155.

primera parte ha servido para conducir hacia el ángel de la historia y su relación con el espacio decadente. Desde los alegoristas barrocos, que nos han servido para comprender la función expresiva de la alegoría y el significado de la ruina en el barroco; pasando por Baudelaire y la figura histórica de la *flânerie* parisina del siglo XIX; hasta llegar a los pasajes como formas fosilizadas de un ideal mítico que el materialista histórico debe encargarse de descifrar y a la forma que toma el *flâneur* después de su muerte. Esta es la de una figura política capaz de descubrir la huella que lleva a la imagen dialéctica que, a su vez, permite la suspensión mesiánica del tiempo para redimir el pasado abandonado.

No sin razón he elegido a Benjamin para inaugurar este recorrido por las diversas existencias del paseante en la modernidad y posmodernidad, después de su adusta muerte en los albores del siglo XX. En mi opinión, tanto su análisis de la *flânerie* histórica a la luz de la alegoría como su obsesión por los pasajes como ruinas decadentes en donde leer el tiempo estratificado, demuestran muy bien la inseparabilidad del caminar como práctica crítica y estética con los lugares por los que se “hace camino”: el *flâneur* era inconcebible sin los pasajes y fue este quien los llegó a comprender más allá de su espectacularidad y promesa mítica que vendían. La relación entre el paseante y los lugares que atraviesa es epistemológica: estos solo pueden ser conocidos a medida que son traspasados y, así, habitados por la mirada distinta de quién los pasea. Esta estrecha relación entre lugar y paseo no dejaré de destacarla a lo largo del escrito, pues es la premisa básica a través de la cual podemos seguir las metamorfosis (a veces extremas) del *flâneur*.

Como he indicado, la primera parte de esta tesina presentará las dos visiones del paseo que, según mi punto de vista, marcan después las tendencias del *postflâneur*. La de Benjamin es la perspectiva materialista-histórica, es decir, la que quiere erigir al *flâneur* como entidad filosófica capaz de denunciar los horrores y sufrimientos que el progreso olvida y redimir los deshechos históricos que claman justicia desde el pasado. La segunda perspectiva es la que viene a continuación y no tiene tanto que ver con una filosofía de la historia, sino más bien con una revolución explosiva que empieza por el caminar. Este grupúsculo que puso la semilla para la posterior revuelta parisina del Mayo del 1968, la Internacional Situacionista, no se olvida de la importancia del paseante. De hecho, a sus paseos revolucionarios los llamarán *dérive* para diferenciarlos del resto de formas del caminar de los mortales, pero su intención última es cambiar el aquí y ahora para desballestar lo que llamaban “sociedad del espectáculo”. Es otra propuesta que se aleja de la melancolía y de la rememoración del pasado y que trata de combatir la inmaterialidad del espectáculo constante que la sociedad nos vende. Esta predominancia de la espectacularidad de la

mercancía la intuyó en su tiempo Benjamin, cuando dijo que la fantasmagoría había sustituido al fetiche de Marx. Vanguardista nato, se avanza así a los situacionistas que, a los años 60, declararán que el espectáculo se ha sublimado tanto que se ha convertido en la realidad invertida del mundo.

La *dérive* es una evolución destructiva del deambular surrealista y de la *flânerie* de *Einbahnstraße*. En este sentido, el situacionismo es una postvanguardia que ha aprendido de los errores y los fracasos de la vanguardia que, en los años 60, había sido ya devorada por el mercado del capital. Así pues, voy a desarrollar qué significó la Internacional Letrista, que luego pasará a llamarse Internacional Situacionista, y su propuesta de paseo en el siguiente capítulo de esta tesina, a continuación de Benjamin y su *flâneur* melancólico que quiere redimir la historia. Los situacionistas también pasean, pero la *dérive* no es un paseo saturnino por espacios decadentes, sino un paseo étlico que quiere destruir todo aquello de impuesto que hay en la geografía urbana buscando los caminos más intrincados y aquellas zonas que transmitan sensaciones insospechadas. En la formulación del paseo situacionista hay un cambio con respecto al *flâneur* de Benjamin, pero también hay una continuidad intachable: concebir el paseo como una entidad crítica y revolucionaria, como una posibilidad de revertir lo que la sociedad nos ha impuesto infelizmente.

2. LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA

La tímida voz que nació en el seno de Europa entre los años 50 y 70 del siglo XX y que proviene del grupúsculo llamado Internacional Letrista (IL), luego llamado Internacional Situacionista (IS), fue muy crítica con el urbanismo moderno. Esta es una de las razones principales de por qué me interesa introducir las prácticas situacionistas en esta tesis, pues ellos no olvidarán que el *flâneur*, al menos aquél descrito por Benjamin, es quién revoluciona el espacio urbano con el caminar. La intención primordial de la Internacional Situacionista era encender la llama de la revolución y hacerlo en la práctica, con la *dérive*, y en la teoría, mediante una feroz crítica de la vida cotidiana y de la ciudad planificada según los intereses del mercado. Sin nombrarse herederos de ninguna tradición, aunque profundamente inspirados por Marx y Lukács (entre otros pensadores), la IS formuló una renovadora visión del espacio urbano y del paseante que recorre los espacios múltiples de la ciudad

abandonado en un deambular que llamaron *dérive*. De nuevo, pero bajo otra forma, el *flâneur* se convierte en el sujeto necesario para llevar a cabo una revolución espacial.

Si bien la *flânerie* toma una importancia fundamental en la práctica del situacionismo bajo la forma de la *dérive*, a Guy-Ernest Debord, fundador de la Internacional Letrista y posteriormente de la Internacional Situacionista, no le interesaba como a Benjamin que el *flâneur* fuera el encargado de recobrar un tiempo olvidado por la historia para poder redimirlo, sino que debía ser aquel que, paseando, desmontara la lógica comercial del urbanismo que nos fagocita. De esta manera podría reformularse la ciudad, que debería convertirse en un “castillo de fantasía” en lugar de ser el bastión del hastío. Los miembros de la IL y los siutacionistas también pondrán a prueba las avenidas de Hausmann y el racionalismo estructural de una ciudad llena de cicatrices que había vivido ya dos guerras, pero lo harán con otra voluntad alejada de la redención mesiánica . Para ellos, se trataba más bien de cambiar los espacios de una ciudad que ha sido construida sin tenernos en cuenta, y cambiarlos deambulando en el *aquí y ahora*. Desconfiaban al completo de la historia, que era para ellos un espectáculo engañoso: para alcanzar la revolución, pensaban, era necesario que los lugares fueran descargados del peso histórico y vaciados de significado simbólico para así poder crear constantemente significados nuevos que los transformaran. Sin duda, tampoco dejaron de pie a la historia en la feroz crítica de la vida cotidiana y el urbanismo que ejercieron en los poco numerosos boletines que lograron imprimir. La IS quería que su crítica sirviera para no dejar en pie ninguno de los fundamentos de la sociedad del espectáculo, para luego poder erigir nuevos valores con los escombros ruinosos de la realidad que habían desnudado. Pero para eso no bastaba con ser crítico, hacía falta actuar.

SITUACIONES

Puede parecer que la acción llegó tarde porque no fue hasta las protestas del mayo del 68 en París, durante las cuales los estudiantes tomaron las máximas situacionistas y las pusieron en práctica, que se pudo atisbar la magnitud a gran escala del trabajo de la Internacional Situacionista. Pero antes de llegar allí, ellos llevaban ya años “actuando” en la sombra de la sociedad. En medio de la cegadora luz que destellaba el rápido avance del capitalismo que tuvo lugar después de la segunda Guerra Mundial, Debord y los suyos se reunían en un bar decadente, llamado Café Chez Moineau, donde no solo se

emborrachaban, sino que se dedicaban a derribar ese mundo y realidad para construir lo que llamaban “situaciones”. Estas situaciones eran

“«momentos de la vida concreta, creados libre y deliberadamente», cada uno de ellos «compuesto de gestos contenidos en un decorado transitorio» que serían el «producto de la decoración y de ellos mismos», generando a su vez «otras formas de decoración y otros gestos». Cada situación sería un «medio ambiente» para una «gama de acontecimientos»; cada uno cambiaría su escenario, y permitiría que este mismo le transformara a su vez”⁷¹.

De este modo, la ciudad que se presentaba como un espectáculo engañoso dejaría de ser un simple escenario donde se exponen las mercancías y se exhibe el poder, para transformarse en un lugar “en blanco” que cada uno podría recorrer a su manera y significar el espacio a través de sus emociones y gestos. A esta epistemología del espacio urbano la llamaron *psicogeografía* y con ella se transformaban el espacio y el tiempo a partir de los sentidos y comportamientos de cada individuo. El espacio desolador de la ciudad estriada (es decir, organizada racionalmente para que sea escenario de consumo y de transporte-exposición de mercancías) se convertiría en un palacio fantástico, pues la *psicogeografía* permitía escribirla como si fuera un poema, una ciudad que cambia a medida que uno la va recorriendo. «La fantasía subvierte el mundo» dijo Raoul Vaneigem⁷², y era con la fantasía que los situacionistas querían formular las nuevas pasiones que se expresaran en las *situaciones*. Creación a partir de la destrucción, ecos nietzscheanos. Había que destruir para erigir de las ruinas un nuevo mundo.

La Internacional Letrista, creada también por Debord y precedente de la Internacional Situacionista ya lo hacía con las palabras: desmenuzaba la sintaxis para destruir los órdenes sintácticos que encorsetaban toda expresión literaria. *Détournement*, lo llamaban: tomar frases de otros autores y revertirlas, ironizando sobre ellas. Hacer un *collage* contralenguaje para derribar el propio lenguaje. Las situaciones eran un *détournement* constante aplicado a los espacios de la ciudad para lograr demoler los significados preexistentes e impuestos y crear nuevos y así, también crear un nuevo tipo de sentido en la realidad que no llevara el enorme peso del pasado y del futuro. La historia sería escrita por la relación entre la infinitud de situaciones creadas momentáneamente por cada individuo en una ciudad donde ya no existiría el aburrimiento. Sería “una historia no de grandes hombres, ni de los monumentos que han dejado, sino una historia de momentos”⁷³.

⁷¹ MARCUS, Greil. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona: Anagrama, 1993, p. 178, 180.

⁷² Vaneigem citado por MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 180.

⁷³ *Ibid.*, p. 180.

Los letristas y situacionistas hablaban con un lenguaje ambiguo, consecuencia del *détournement* constante: la “*construcción de situaciones* será la continua realización de un gran juego, un juego en el que los jugadores elegirán participar: un cambio de escenarios y conflictos para exterminar a los personajes en una tragedia de veinticuatro horas. Pero ya no nos faltará tiempo para vivir”⁷⁴ expresan en el séptimo número de *Potlatch*, la revista de la IL. Pero ¿cómo concibieron estas “situaciones”? ¿De dónde provienen los ecos de la inspiración? Para entender eso, cabe hablar de la “historia” de la IL y la IS, pudiendo caer en una banalización de fechas y enemistades entre el grupo siempre reducido que bebía en el Café Chez Moineau. Oficialmente, todo empezó con la creación del movimiento letrista de Isidore Isou, pero la fuente primigenia de la que bebía Isou, así como los situacionistas, nacía del dadá y su negación radical del mundo. Dadá, el gran destructor, el gran predecesor; Lefebvre llegó a asegurar que “si la modernidad tiene un sentido es éste: que lleva en su interior, desde el principio, una negación radical: el dadá, ese acontecimiento que tuvo lugar en un café de Zurich”⁷⁵. En este movimiento nacido en plena primera Guerra Mundial, se encuentran los pilares más robustos que sustentan el letrismo de Isou y al grupúsculo de Debord; ideas como el *détournement* y el anti-arte, por ejemplo. Lo que sí revertirá la futura Internacional Letrista será el nihilismo dadaísta, ya que creían que el pensamiento nihilista esteriliza la acción porque solo propone la destrucción, y ellos sobre todo querían *crear*, aunque hubiera que destruir previamente.

A través del letrismo, Isou propuso una renovación de la civilización retomando “la carga iconoclasta de los dadaístas [y queriendo] llevar hasta las últimas consecuencias la autodestrucción de las formas artísticas [... reduciendo] la poesía a su elemento último, la *letra*”⁷⁶. Letra: letrismo. Este elemento gráfico unía las artes y el mundo, era una onomatopeya sonora y un elemento gráfico; era música, pintura y poesía. El letrismo comprendió que, separando la letra, se desmontaba el lenguaje y, consecuentemente, también el poder de todo discurso empoderado en él. *Détournement* de nuevo: derribar la realidad para reconstruirla bajo el signo de la creatividad, usar los signos del viejo mundo para desestabilizarlo y darles un sentido nuevo. Pero para el grupo de Isou no todo eran palabras, sino que también llevaba a cabo pequeños escándalos que a veces se convertían en grandes, como el que provocó un grupo de cuatro jóvenes que entraron a la Notre-Dame de París en plena misa de Pascua a las once de la mañana del 9 de abril de 1950. Uno de ellos, Michel Murre, iba disfrazado de dominico, incluso se había afeitado la cabeza

⁷⁴ *Potlatch* n°7, citado por MARCUS, Greil. *Op. Cit.*, p. 369.

⁷⁵ Lefebvre citado por MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 199.

⁷⁶ JAPPE, Anselm. *Guy Debord*, Barcelona: Anagrama, 1998, p. 65.

como un monje, y delante unas diez mil personas subió al altar y pronunció un blasfemo sermón que clamaba la muerte de Dios. Entr otras cosas dijo lo siguiente: acuso

“a la Iglesia católica universal de haber desviado letalmente nuestra fuerza vital hacia un cielo vacío / [...] de infectar el mundo con su moralidad fúnebre /de ser la llaga que se extiende en el cuerpo descompuesto de Occidente / En verdad os digo: Dios ha muerto [...] /Aquí en la insigne iglesia de Notre-Dâme de Francia proclamamos la muerte de Cristo-dios, para que el hombre pueda vivir por fin”⁷⁷.

Pequeño acontecimiento que enfureció a una masa que intentó linchar a los cuatro jóvenes (uno de ellos fue herido en la cara por la espada de un guarda suizo) y derivó hacia un escándalo social impensable que apareció en los periódicos de todo el mundo. La trayectoria vital y la crisis de fe que llevó al joven Mourre de ejercer el noviciado en el estricto convento de Saint Maximine, en Niza, a pronunciar este sermón es larga y compleja⁷⁸. Lo más importante aquí es destacar que, como bien dice Marcus, este fue el crimen fundacional de la Internacional Letrista, el grupúsculo que formó Debord a escondidas dentro del mismo letrismo de Isou. Crimen fundacional porque, para ellos, significó la posibilidad de ser escuchados por otros igual que ellos habían oído a Mourre sin tan siquiera conocerlo. Era un acto que abría un legado, una acción que había hecho trastabillar momentáneamente los pilares de la sociedad; y eso era lo que quería la IL.

El conflicto que separó a Debord de Isou fue de carácter estético y tuvo como expresión una película concebida por el primero: *Hurlements en faveur de Sade*. La película no contenía imágenes en absoluto, sólo pantalla en blanco acompañada de diálogos y pantalla en negro durante algunos minutos, sin voces. Las reacciones del público ante este filme fueron agresivas, de modo que se puede decir que Debord consiguió sacar “*des hurlements*” (aullidos) a los espectadores y materializar irónicamente el contenido del título del filme. El estreno en París, el 30 de junio de 1952, fue interrumpido al cabo de veinte minutos. Debord quería eso, quería romper con la condición pasiva del espectador moderno y renegaba ya de toda *estética* (incluso la estética letrista) y todo arte. Lo que hacía con esta película ya no era letrismo, sino anti-cine. Estaba creando “situaciones” en forma de reacciones violentas del público, de alborotos y excitaciones que suscitaba la proyección de *Hurlements en faveur de Sade*. Isidore Isou también se enfureció y no permitió que la película entrara dentro del canon letrista. Por su parte, el grupúsculo de Debord criticó a Isou

⁷⁷ Discurso escrito por Serge Berna y leído por Michel Mourre, citado por MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 299, 300.

⁷⁸ Marcus le dedica casi un capítulo entero en su libro *Rastros de Carmín*, capítulo “El asalto a Notre-Dâme”.

tildándole de idealista peligroso. Y así fue como, en julio de 1952 estos “nuevos letristas” deciden llamarse la Internacional Letrista, “una tendencia secreta dentro del movimiento de Isou”⁷⁹ que buscaba su propio camino y que encontró más tarde, cuando en noviembre del mismo año se funda “oficialmente” el grupo, ya separado absolutamente del lettrismo.

La actividad de la IL fue fundamental para lo que luego pasaría a llamarse la Internacional Situacionista: esta nueva faceta que mantenía gran parte de las bases teóricas y prácticas de la IL obedeció la voluntad de Debord de crecer como grupo e “internacionalizarse”. Por eso, en Corso d’Arroschia, el 27 de julio de 1957, se reunieron los de la IL junto con el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista que había fundado Asger Jorn, pintor danés; Benjamin Constant, pintor y arquitecto holandés; y Pinot Gallizio, pintor italiano. Las ocho personas que se encontraron en la costa de la Liguria decidieron fundar la Internacional Situacionista, movimiento que adquirió afiliados en varios países (Italia, Francia, Gran Bretaña, Alemania, países escandinavos, Argelia, Bélgica, Holanda), la mayoría de los cuales eran artistas preocupados por el tema del urbanismo.

La IS de los inicios no contó con la simpatía de Debord, quién creía que se había dado “un paso atrás” en términos de radicalización. Quizás a eso se deben los cambios de personal y las “destituciones” que acompañaron la historia del grupo, que fue tildado de “estalinista” debido a las “purgas” estrictas de Debord. Lo que es indudable es que la IS no hubiera existido sin la IL. Nos dice Marcus:

“Como organización que desde 1958 hasta 1969 extrajo un sentido único y público a una gran cantidad de acontecimientos públicos, y que con la revuelta de mayo del 68 incluso les dio forma, la IS empequeñece a la IL, incluso aunque la primera posea una historia más profunda: la fábula que hay tras el cuento que la IS contaba como un hecho”⁸⁰.

Por este motivo hablaré ahora de sus ideas sobre el urbanismo y el paseo, sobre la sociedad y el espectáculo, de manera conjunta, citando y mezclando a ambos grupos, debido a que están íntimamente relacionados entre sí.

ABURRIMIENTO Y ESPECTÁCULO

Si se quiere comprender la práctica de situaciones es necesario explicar cómo los situacionistas concebían el mundo moderno y el funcionamiento de la sociedad. Para ellos,

⁷⁹ MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 362.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 375.

el problema de la subsistencia material de la humanidad estaba resuelto: el avance de la técnica y la tecnología era tal que las condiciones básicas de subsistencia resultaban cubiertas debido a la acumulación de mercancías que había trasladado el trabajo de producción hacia la esfera de los servicios. Por esta razón, en las sociedades modernas ya no es el trabajo y sus métodos de control lo que aliena el individuo, sino el uso que este hace del tiempo de ocio. Debido a la creciente falta de necesidad de trabajo productivo, el tiempo para el ocio aumentaba considerablemente. Siguiendo esta lógica, la IS vislumbraba un futuro de ocio ilimitado donde ya no sería necesario trabajar y donde el control del uso del tiempo libre sería fundamental para que la humanidad permaneciera sometida.

Ya en la segunda mitad del siglo XX, era necesario que la vida cotidiana que se desarrollaba en los momentos de ocio, fuera controlada a través del *aburrimiento*, el control más absoluto que toma la forma de “una nebulosa, una confusión, y finalmente el modo definitivo de control, de autocontrol, de perfeccionada alienación: una mala conciencia”⁸¹. Eslogan del situacionismo: «el aburrimiento es siempre contrarrevolucionario». Surgía este de la sustitución del ocio, que podría ser la posibilidad de hacer lo que uno quiere (¿qué quiero hacer hoy?) por el entretenimiento, que es la falacia de una aparente libertad (¿qué hay para hacer hoy?). La sociedad moderna, que tiene como base el espectáculo, ofrece una inmensidad de ofertas para llenar los momentos de ocio, permitiendo al individuo tener la ilusión de una libre elección entre un abanico de posibilidades ofrecidas para el cada vez mayor tiempo de libre. Pero el entretenimiento se basa en el consumo de estas posibilidades (canales de televisión, ofertas de vacaciones, vuelos económicos, destinos estrella, obras de teatro, estrenos de cine) que ya vienen dadas y que, como no son nunca gozadas desde la libertad real, conducen a la decepción, es decir, al aburrimiento y a la posterior depresión. El fatalismo es necesario para sostener la sociedad del espectáculo, pues lleva a la aceptación del mundo tal y como es.

Fue Guy Debord quien escribió *La Société du spectacle (La sociedad del espectáculo)* y tradujo en esta obra la concepción que la IL y la IS tenían del mundo que habitaban. Para Debord, la sociedad espectacular convierte todo aquello que conformaba la vida en un espectáculo permanente en el que todo “lo directamente experimentado se ha convertido en una representación”⁸². Lo que sustenta el espectáculo es la *separación* de la vida en ámbitos cada vez más alejados (la esfera del trabajo, la del ocio, de la familia, de las vacaciones), pero esta separación “forma parte, en cuanto tal, de la unidad del mundo, de la praxis social global

⁸¹ MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 63.

⁸² DEBORD, Guy-Ernest. *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos, 2015, § 1.

escindida en realidad e imagen”⁸³ porque, aunque aparentemente la vida parezca fragmentada, la verdadera separación se encuentra entre la realidad y la imagen espectacular de la realidad. Así, la pérdida del sentido de unidad del mundo sólo se recupera a través del espectáculo que, falseando la realidad, transmite una ilusión de unidad. En él, las mónadas separadas (los individuos aislados) se reencuentran unidas de nuevo, pero sólo *en cuanto separadas*, porque la comunicación solamente fluye unilateralmente, desde el poder que *habla* a través del espectáculo hacia las mónadas que *escuchan* sin intervenir y sin comunicarse entre ellas: “la pasividad era simultáneamente los medios y el fin de un gran proyecto oculto [...] de control social”⁸⁴.

El creciente tiempo de ocio podría dar una oportunidad al hombre para que viviera plenamente la existencia, pero eso sería destructivo para la sociedad. De este modo, se instauro la contemplación del espectáculo como oferta de ocio y el individuo,

“cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. [...] Sus] propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él”⁸⁵.

Esta es la alienación moderna, el espectáculo que está en todas partes para esterilizar la vida y el uso libre del tiempo, para sustituir la realidad con imágenes falsas que pasan a ser verdaderas, porque con el proceso espectacular, “la imagen acaba haciéndose real [...] y la realidad acaba por convertirse en imagen”⁸⁶. Estas imágenes están necesariamente falsificadas ya que, si bien el espectáculo es toda la sociedad, al mismo tiempo es solo un fragmento de ella o, mejor dicho, el instrumento que usa una parte de la sociedad para dominarla por entero. Así pues, el mundo *necesariamente falsificado* que se muestra en las imágenes espectaculares no es la sociedad en su conjunto, sino aquello que una parte de ella necesita que el resto vea para que todo siga funcionando igual. Por eso Debord nos dice que en “el mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso”⁸⁷. Haría falta reinvertir la realidad invertida para encontrar de nuevo la verdad, porque lo que se nos presenta como verdad en el espectáculo es, en realidad, un engaño.

El espectáculo en cuanto tal no forma parte de ningún sistema económico concreto y es universal. Debord escribe *La Société du spectacle* en plena Guerra Fría, y usa el sistema de bloques para hablar justamente de la universalidad del este. Según él, los antagonismos

⁸³ *Ibid.*, § 7.

⁸⁴ MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 110.

⁸⁵ DEBORD, Guy-Ernest. *Ibid.*, § 30.

⁸⁶ JAPPE, Anselm. *Ibid.*, p. 21.

⁸⁷ DEBORD, Guy-Ernest. *Ibid.*, § 30.

entre sistemas políticos son una falacia pues, en el fondo, todos son más o menos solidarios entre sí. Lo único que demuestran tales antagonismos es una evolución desigual del capitalismo del espectáculo, que “existe en una forma *concentrada* o en una forma *difusa*”⁸⁸. Las sociedades burocráticas (el comunismo soviético, por ejemplo) poseen la primera forma, porque *concentran* el espectáculo en un Estado que se identifica con una ideología y que está representado por un líder. Pero esta “dictadura de la economía burocrática no puede dejar a las masas explotadas ningún margen significativo de elección, ya que debe elegirlo todo ella misma, pues cualquier otra elección distinta [...] sería la elección de su destrucción total”⁸⁹, de modo que necesita ejercer un control estricto sobre la población a través de la policía y la violencia permanente: es un régimen aparatoso y poco flexible. En cambio, en las sociedades de lo espectacular difuso, el capitalismo se ha desarrollado de tal modo que su abundancia de mercancías promete una enorme variedad de elección y, por lo tanto, de satisfacciones vanas que conducen inevitablemente hacia la decepción para luego prometer nuevas satisfacciones invariables.

Tal círculo sin fin de decepciones espectaculares se asemeja a la temporalidad tautológica de la moda que describió Walter Benjamin, que marca el *tempo* del progreso del capital, que promete transición, pero que solo conlleva un eterno retorno del sufrimiento. Debord dice algo parecido, al afirmar que el tiempo espectacular viene marcado por la pugna entre mercancías que, en el fondo, venden lo mismo. Esta es la épica del espectáculo *difuso*, “el himno épico de esta gesta que no detendrá la caída de ninguna [Troya]. El espectáculo no canta a los hombres y a sus armas, sino a la mercancía y a sus pasiones”⁹⁰. Porque en el espectáculo “cada mercancía lucha por su cuenta, no puede reconocer a las demás, pretende imponerse en todas partes, como si fuera la única”⁹¹ y ante esta batalla infinita, el hombre es solamente un mero espectador. En esta épica que aparta al hombre, cada mercancía se suprime a sí misma para ser sustituida por otra que se presenta falsamente como diferente, y así una vez y otra para alcanzar un fin más grande: “la conversión de la mercancía en mundo, que es también la conversión del mundo en mercancía”⁹².

Este triunfo del espectáculo desligado de los sistemas económicos específicos es también el triunfo de la burguesía en todos los aspectos de la vida, que permanece organizada en el trabajo y el tiempo libre para que se perpetúe el sistema. Habitamos una economía que ha

⁸⁸ *Ibid.*, § 63.

⁸⁹ *Ibid.*, § 64.

⁹⁰ *Ibid.*, § 66.

⁹¹ *Ibid.*, § 66.

⁹² *Ibid.*, § 66.

hecho de la producción económica no ya su medio, sino su fin; que se ha separado de la existencia humana, pues no le interesa servir a los deseos de las personas, sino que para existir crea y manipula necesidades innecesarias. Esta *categoría de la economía* que ha triunfado con la imposición universal del espectáculo ya no es una economía en el sentido material. Es más bien una que se ha *independizado* y somete así a la vida humana, consecuencia de su victoria en el interior del modo de producción.

El espectáculo es, pues, económico (un modo de producción) e ideológico (un tipo de vida cotidiana) y crea una ilusión falaz de elección a través de opciones aparentemente diversas que, en realidad, son lo mismo. El individuo que lo habita, el espectador, sólo podrá tomar partido y obtener un juicio de una u otra de estas alternativas que le son ofrecidas, pero nunca podrá concebir ni juzgar el conjunto porque es inabarcable. Esta fatal imposibilidad de abarcar la totalidad del espectáculo llevó a los situacionistas a rechazarlo *todo*: «La comprensión de este mundo no puede fundarse más que en la contestación. Y esta contestación no posee verdad ni realismo sino en cuanto contestación de la totalidad»⁹³ decían en un número de su publicación *Internationale Situationniste*. Decidieron no contemplar y *actuar*, pues la condición de espectador significa la esterilización absoluta de todo acto diferente y libre. Debord era absolutamente consciente que la alienación suprema del individuo es dicha contemplación pasiva: “No puede haber libertad fuera de la actividad, y en el cuadro del espectáculo toda actividad está negada”⁹⁴ afirma. Es necesario, pues, rechazarlo en su *totalidad* para poder crear libremente las “situaciones” que proponían la IL y la IS; situaciones que cambiarían el espacio, que es el no-movimiento de la pasividad alienante.

Si los situacionistas se centraron en el espacio de las ciudades es porque consideraban que la alienación más peligrosa y más común es la *espacial*. El ser alienado en la contemplación pasiva no se mueve y no *vive el tiempo*. La temporalidad se somete a la espacialidad fija de la contemplación de tal modo que ya no se nos permite vivir el tiempo fuera del consumo de éste. El tiempo nos es ofrecido como objeto de consumo: las vacaciones que esperamos como compensación de las horas dedicadas al trabajo, la película que acaban de estrenar para el próximo fin de semana libre. Los momentos del ocio se nos presentan nítidos y podemos representárnoslos “a distancia”, soñar con ellos y deseárselos. Pero estos momentos esperados de ocio y vacaciones, no dejan de ser nada más que espectáculo y, por ende, más decepción; no nos permiten vivir la temporalidad libremente, sino que proponen

⁹³ *Internationale Situationniste* 6/7 citada por Jappe, Anselm. *Ibid.*, p. 36.

⁹⁴ DEBORD, Guy-Ernest. *Ibid.*, § 27.

un tiempo preparado en el que seremos siempre espectadores inmóviles. Prometen una “vida real” de diversión que al final se nos revela como la vida más espectacular⁹⁵.

Nos dice Debord:

“El tiempo [...] es la alienación *necesaria*, el medio en el cual el sujeto se realiza perdiéndose a sí mismo, alterándose para convertirse en la verdad de sí mismo. La alienación dominante es justamente la contraria. [...] En esta *alienación espacial* la sociedad, que separa de raíz al sujeto de la actividad que le usurpa, le separa ante todo de su propio tiempo”⁹⁶

y congela así toda posibilidad y riesgo de la “alienación *viva* en el tiempo”; anula la posibilidad de perderse y sentir una temporalidad que ya no poseemos más que en imágenes. Pues la sociedad *publicita* el tiempo, pero no permite vivirlo. Pero ¿cómo se puede quebrantar el engaño del espectáculo? ¿Cómo podría revertirse este espacio alienante que no permite vivir el tiempo? Debord concibe un sujeto capaz de exigir nuevos deseos que la cultura y el espacio espectacular no puedan satisfacer. Junto a los situacionistas, reivindica el *paso del tiempo* y su devenir confrontándolo al no-movimiento. Puede parecer utópico, pero lo cierto es que, igual que Lukács, Debord no se permitió aceptar que el sujeto pudiera estar tan corroído que fuera imposible para él determinar nuevos deseos fuera del espectáculo. Bastaría sólo que los individuos se dieran cuenta del engaño que habitan y se pusieran de acuerdo entre ellos sin la mediación unilateral del espectáculo. Esta comunicación de las nómadas solitarias rompería la funesta organización de la “muchedumbre atomizada” y sería el primer paso para derrumbar un sistema entero basado en la no-participación, ya que si bien el espectáculo tiende a colonizar la realidad vivida, es siempre una fuerza que actúa desde el exterior y, por lo tanto, siempre se distingue del sujeto en sí. Como bien señala Jappe, no se podría hablar de la “falsificación de la vida cotidiana” si no existiera en los abismos más profundos de nuestro ser un sujeto sano y no falsificado.

En el oscuro café dónde la IS dejaba pasar el tiempo para poder vivirlo, se planteaban las “situaciones” que serían la expresión de los nuevos deseos y su realización. Tomando prestado del letrismo las pequeñas actuaciones escandalosas como las blasfemias en la Notre-Dâme y la película experimental de *Hurlements...*, los situacionistas molestaban a los espectadores del gran espectáculo de la vida y de la ciudad para poner en entredicho los valores de la sociedad. Amanecían las paredes de París con un *Ne travaillez jamais* (no trabajes nunca) en blanco y la geografía urbana cambiaba constantemente en los paseos

⁹⁵ *Ibid.*, § 153.

⁹⁶ *Ibid.*, § 161.

etílicos, que realizaban en grupo con la voluntad de rescribir la ciudad y de *sentir* las sensaciones que sugerían esos múltiples espacios por los que pasaban. Las grandes avenidas comerciales, los callejones oscuros y decadentes, los extrarradios violentos y las zonas neutras que tan siquiera fueron concebidas para ser transitadas. Todos estos lugares formaban un nuevo mapa de París que escapaba de la lógica ordenada y estriada del urbanismo de Hausmann. A este paseo del nuevo *flâneur* lo llamaron *dérive* y los mapas estrambóticos que surgían eran *psicogeográficos*. Su intención era que la geografía urbana no obedeciera nunca más a la lógica instrumental del capitalismo, pues la psicogeografía era capaz de crear ciudades nuevas que se (des)ordenarían a partir de sensaciones y deseos, de estados de ánimo y voluntades concretas.

DÉRIVE

Que el situacionismo tenía una importante deuda con la *flânerie* lo indica una frase de Debord, que dice así: “La fórmula para trastocar el mundo no la buscábamos en los libros, sino vagando”⁹⁷. Como el *flâneur*, para quien la radiante ciudad burguesa se le aparecía ya en ruinas ante su mirada alegórica debido a que no se dejaba engañar por las promesas del urbanismo, los situacionistas eligieron a este como uno de sus enemigos acérrimos. Para ellos, el urbanismo era una ideología que representaba en el espacio estructurado de la ciudad una imagen del poder. La organización de los espacios no era inocente y debía combatirse mediante un error que no siguiera la lógica. Solamente conociendo tan bien la calle como el *flâneur* del siglo XIX, podía uno recorrer la ciudad desde la libertad. El hecho era que París se ofrecía como una ciudad de las delicias, un País de la Cucuña donde era posible satisfacer todos los deseos de belleza y consumo, pero a expensas de suprimir la verdadera libertad de movimiento en la segregación urbanística. Moderna, ese era el adjetivo apropiado para la ciudad de las luces; de una modernidad que te expulsaba.

La *dérive* es el nombre con el que los situacionistas bautizaron a esta práctica destructiva que consistía en derribar la lógica urbana con el paseo. Junto con la *psicogeografía*, era el único arte realizable después de la muerte del arte. *Después de Dios, el Arte ha muerto*, aparecía en otra pintada en los muros de París. También la poesía (una de las formas del arte) era un cadáver que se pudría en los libros caducos. En lugar de observar el arte moribundo desde la quietud burguesa, ellos lo buscaban en la forma de las ciudades y en los rostros de los

⁹⁷ DEBORD, Guy-Ernest. *Œuvres cinématographiques complètes*, p. 284.

desconocidos. Era necesario construir la belleza de los rostros y de las ciudades y sólo la psicogeografía podía hacerlo: «la nueva belleza será *de situación*»⁹⁸. En la metrópolis deformada por la *dérive* se encontraría uno con nuevas sensaciones que el urbanismo racional nunca podría ofrecer.

Los de la IL y la IS pensaban que la ciudad transmitía atracciones y repulsiones psíquicas, efectos que poco tienen a ver con la belleza objetiva de los lugares preparados. Eran las impresiones que producían los espacios lo que configuraba el mapa psicogeográfico: temor, sublimidad, extrañeza, rechazo, ostentosis, náusea, amor, deleite. La ciudad se reordenaba y las calles hartas conocidas se transformaban en ignotas y transmitían percepciones renovadas constantemente. Para olvidar los mapas establecidos y “oficiales” de la ciudad, incluso los itinerarios rutinarios de nuestra mente, era necesario ejercer el *autoterrorismo*, un duro proceso de renuncia a todas y cada una de las rutinas que conformaban la vida individual. Solo así uno podía perderse de verdad por la ciudad y llevar a cabo la *dérive*, este paseo que la convertía en un océano desconocido. Un océano o un bosque primigenio, como el Berlín que Benjamin recupera de su infancia:

“No lograr orientarse en una ciudad aún no es gran cosa. Mas para perderse en una ciudad, al modo de aquel que se pierde en un bosque, hay que ejercitarse. Los nombres de las calles tienen que ir hablando al extraviado al igual que el crujido de las ramas secas, de la misma forma que las callejas del centro han de reflejarle las horas del día con tanta limpieza como un claro en el monte”⁹⁹.

Perdiéndose, uno desimboliza y designifica el espacio urbano y no es de extrañar que Benjamin lo intuyera, viendo la fascinación que sentía por la figura del *flâneur*. En esta obra, hace que el Berlín hartamente conocido de su infancia se convierta en un bosque de símbolos que puede ser recorrido y recordado de maneras insospechadas. Rememorando momentos congelados de su pasado individual, que es también un fragmento del pasado colectivo, Benjamin deambula por los recuerdos de su infancia del mismo modo que el *flâneur* paseaba por los pasajes y los situacionistas se abandonaban a la *dérive* por las calles de París.

Pero estos últimos no se contentaron con la melancolía de la *flânerie*, ni tampoco les interesaba el poder mesiánico de redención de la historia: con la *dérive* se inspiraba más bien en el deambular inconsciente que habían propuesto los surrealistas. No obstante, fueron muy críticos con Breton y los suyos e, igual que Benjamin, no aceptaron el hecho que la deambulación surrealista fuera solamente subjetiva. Si bien era una nueva forma de habitar la ciudad, lo era sólo para un sujeto solitario que no compartía sus sensaciones. Como dice

⁹⁸ Pottlatch: 51 citado por Jappe, Anselm. *Ibid.*, p. 75.

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, Madrid: Abada, 2015, p. 6.

Careri, los tildaron de inútiles “per non aver compreso le potenzialità della deambulazione come forma d’arte collettiva”¹⁰⁰. Si los surrealistas elaboraron la lectura subjetiva de la ciudad, los situacionistas querían objetivar las sensaciones individuales de los espacios explorados con la *dérive*. Caminar en grupo para superar el arte individualista y colectivizar la experiencia para luego poderla expresar y hacerla objetiva con la psicogeografía. Para ellos, “lo spazio urbano è un *terreno passionale oggettivo e non solo soggettivo-incoscio*”¹⁰¹. La pasión y lo lúdico guiaban el paseo, pero no lo hacían con la voluntad de fugarse de la realidad: lo real estaba allí, y querían transformarlo para que pudiera ser maravilloso. Tampoco esperaban *encontrarse* con sucesos como Breton se encuentra a Nadja a costa de recorrer siempre el mismo itinerario¹⁰²; querían *hacer que sucedieran*.

La *dérive* iba más allá del arte porque era una acción fugaz, que no dejaba trazas. «El olvido es la pasión que nos gobierna»¹⁰³, afirmó Debord una vez. Era un dejarse llevar, actuando sin que importaran dichas acciones, buscando la felicidad en ellas. Anti-arte dadaísta aplicado al urbanismo. Marcus nos lo define así:

“perseguir la *dérive*, ceder ante las promesas de la ciudad, y luego encontrarlas defectuosas, vagar por la ciudad, permitir que sus signos te desviaran, y entonces tú mismo desviar esos signos, obligarlos a renunciar a rutas que antes no existían [...]. Sería comenzar a vivir de un modo verdaderamente moderno, producto de la calzada y las imágenes, de las palabras y el clima, un modo de vida que cualquiera podría comprender y utilizar”¹⁰⁴.

Así lo hacía la IL y la IS. Aislados en el seno de París, vagaban durante días o semanas por las calles en grupos de entre dos y tres personas para llegar a conclusiones objetivas. Y así se formaban mapas mentales, psicogeográficos, a través de la objetivación. Mapas que desaparecían debido a su efimeridad. La ciudad burguesa se convertía entonces en una ciudad lúdica en la que cada uno era capaz de encontrar lo que deseaba, en la que las calles antiguas aparecían como desconocidas y nuevas. Se recorría lo que *aburría* para combatir el aburrimiento, pues con *dérive* “la aceptación objetiva (amo esa calle porque es hermosa) se convertía en rechazo negativo (esa calle es fea porque la odio), lo cual se convertía en un

¹⁰⁰ CARERI, Francesco. *Walkscapes*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2006, p. 60.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰² Fíjense con la diferencia entre la *dérive* y el deambular surrealista: “On peut [...] être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l’après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l’imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c’est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c’est là que se passera *celà*” (BRETON, André. *Nadja*, p. 661). Breton intuye subconsciente e individualmente que recorrer un mismo lugar le llevará a encontrarse con algo inesperado. Al final, con la predisposición de que suceda aquello y la repetición del mismo recorrido, no es de extrañar se encuentre con Nadja “por casualidad”.

¹⁰³ Debord citado por MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 379.

¹⁰⁴ MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 184.

atisbo de utopía (esa calle es hermosa porque yo la amo)”¹⁰⁵. La ciudad de las promesas vendría después de la ciudad del espectáculo, pero primero era necesario construir una “ciudad de negaciones” rechazando los monumentos y los museos, abandonando el trabajo y desconfiando de la ideología que supura el urbanismo. Invirtiendo la imagen invertida del espectáculo, podría encontrarse la verdad.

La reformulación de la *flânerie* que llevó a cabo la IL y la IS es un punto de inflexión que se aleja del análisis de ésta que hizo Benjamin y, a la vez, propone una nueva visión del paseo y de los espacios urbanos que servirá de argumento para las teorías posmodernas como la de Jameson y sus *mapas cognitivos*. Si bien es cierto que Benjamin escribió *Einbahnstrasse* (*Calle de sentido único*) con la intención de recrear un paseo épico, un recorrido que el narrador indica citando los carteles y textos que sus ojos observan durante el paseo, el mapa del paseante de *Einbahnstrasse* es sólo textual y recrea la idea de una ciudad-texto que se va descubriendo a medida que se vaga por ella. El texto (de los carteles, anuncios, letreros) habla de la ciudad y la ciudad existe como texto: es el recorrido que toma el individuo el que desvela una u otra faceta de ella. «Para la épica, la existencia es un mar» escribió Benjamin¹⁰⁶, su paseo simboliza el mar de la épica encarnado en la ciudad. Una ciudad que se va narrando a medida que es “navegada” por el náufrago urbano. En este sentido, podría acercarse a la *dérive* situacionista, pero como ya he indicado anteriormente, a Benjamin le interesa el paseo propio del *flâneur* para que éste descubra los espacios decadentes con tal de acceder a la imagen dialéctica.

Si bien es cierto que la *dérive* también quiere convertir la ciudad en un mar para poderla construir de nuevo sobre él, no contiene una voluntad tan explícita de crear itinerarios textuales ni de denunciar las fantasmagorías del progreso. Más bien, quiere destruir todo itinerario y toda idea de espacio concreto y el paseo de *Einbahnstrasse* configura, en realidad, un itinerario fijo que va desde la Gasolinera hasta el Planetario. Las significaciones psicogeográficas no están concebidas para perdurar, sino que formarán parte de una obra de teatro de 24 horas: se destruirán en el amanecer para que puedan surgir de nuevas. En cambio, el paseo épico quizás se realizó perdiéndose por la ciudad, pero desde el momento en que fue escrito, se *fijó* textualmente para la posteridad. El hecho de que concluya en el Planetario significa que hay un destino y, por lo tanto, un drama narrativo. El paseo de Benjamin es el del *ángelus novus* que lee la ciudad como un texto para poder descubrir lo que

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 387.

¹⁰⁶ Así inicia Benjamin su artículo “Crisis de la novela. Sobre *Berlin Alexanderplatz* de Döblin” dentro de *Assaigs de literatura contemporània*, Barcelona: Columna, 2001.

esconden los signos urbanos. A través del ruido textual, quiere crear el *shock* dialéctico y desnudar la ciudad que creíamos nuestra para que veamos lo lejos que está de nosotros. El paseo de los situacionistas, en cambio, no quiere jugar con los signos de la ciudad, sino cancelarlos, bombardearlos y negarlos. Benjamin quizás buscaba la redención dialéctica, la IS buscaba un cambio en la vida cotidiana.

REVOLUCIONES EN LA VIDA COTIDIANA

El París que Hausmann ideó potenciaba una separación espacial entre el trabajo, el ocio y la vida doméstica: parcelaba la ciudad en espacios de ocio y barrios dormitorio, en sectores laborales y administrativos que se oponían a las fastuosas avenidas en dónde exhibir las mercancías. Y fragmentando la ciudad se separaban también los lenguajes, pues el trabajo no habla con las mismas palabras que el ocio. Retomando el paseo de Benjamin y su océano épico-textual, su propuesta es recrear un recorrido urbano que esté marcado sólo por el texto que la ciudad ofrece a los ojos del paseante, para poder juntar los lenguajes que suelen estar separados, como separadas están las zonas de la ciudad estriada. La otra propuesta es la de unir aquello parcelado no sólo textualmente, sino también físicamente. Juntar en una nueva separación: en esto consistían los mapas plegables que Debord y Jorn se dedicaban a repartir entre los turistas para que se perdieran por París. Eran fragmentos irónicos que se relacionaban entre sí a través de flechas en medio del vacío que separaba las piezas de la ciudad descompuesta. Pero las fracciones que flotan en el océano de vacío no son las impuestos por Hausmann; más bien son partes del mapa de París que han despertado sensaciones psicogeográficas descontextualizadas que se han elegido como figurantes de un nuevo mapa.

*The naked city*¹⁰⁷ fue el título que Debord eligió para uno de estos mapas que Careri llama “archipiélago influyente”¹⁰⁸: la ciudad ha sido desnudada por la *dérive*. Sus partes fluctúan en el vacío como retazos de vestidos esparcidos por una habitación, “i quartieri decontestualizzati sono continente alla deriva in uno spazio liquido, sono *terreni passionali* che vagano attraendosi e respingendosi reciprocamente per il continuo prodursi di tensioni affettive disorientanti”¹⁰⁹. El vacío de la amnesia urbana (o ética) rodea los nuevos fragmentos de una ciudad. Fragmentos que unen más que separan: cosen de nuevo lugares

¹⁰⁷ Ver imagen del mapa psicogeográfico titulado *The Naked City* de Guy Debord en Anexo 3.

¹⁰⁸ CARERI, Francesco. *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 73.

separados, no distinguen los espacios según la lógica del capital que estría la ciudad y divide ocio-trabajo-familia. En este vacío entre fragmentos hay infinitas posibilidades de ciudades aún no existentes, de nuevos encajes entre los recortes, de insospechadas formas de caminar y unir las partes. «El error llevará a la construcción consciente y colectiva de una nueva civilización»¹¹⁰ que nacerá de una ciudad eternamente nómada y cambiante, escribió la II. Fragmentar para juntar: esta contradicción está presente en los mapas psicogeográficos, pues la nueva ciudad será fragmentaria pero no parcelada. Sus fragmentos serán ontológicos: ya no separarán zonas y barrios según los intereses del mercado, sino que serán piezas reversibles de un puzzle cambiante. Fragmentos de totalidad o, mejor dicho, posibilidades fragmentarias para crear nuevas totalidades.

Quizás eso quería decir Lefebvre cuando fue incomprendido por sus camaradas del Partido Comunista Francés tras publicar *Critique de la vie quotidienne* (*Critica de la vida cotidiana*). Henri Lefebvre, quizás el más vasto teórico marxista francés y miembro del Partido Comunista Francés, “se alejó del marxismo argumentando que para cambiar el mundo uno tenía que pensar en cambiar la vida”¹¹¹. Que en lugar de examinar el poder y sus formas era necesario pensar en “momentos”, fragmentos de la vida que tomaban la forma de epifanías momentáneas. Momentos de amor, de odio, de frustración, de goce: en ellos se revelaba una posibilidad desconocida, un atisbo de una totalidad que se perdía en el devenir de la vida cotidiana empobrecida. Tales evanescencias “huían de la conciencia como si jamás hubiesen ocurrido, pero cuando tenían lugar contenían la totalidad de una vida”¹¹². ¿Y si tomáramos uno de estos momentos absolutos como una posibilidad de conseguir la totalidad en esta vida cotidiana donde todo está parcelado y separado? Esta, el terreno más olvidado y oscuro de la existencia humana, era un territorio virgen que, aun estando colonizado por la sociedad y el poder, permitía que existieran tales momentos sublimes.

¿No se parecen estos a los fragmentos flotantes del archipiélago influenciado? ¿No conforman ambos, al ser efímeros, una posible totalidad que trascienda la separación de los espacios, de la vida y de los individuos solitarios? ¿No podrían surgir, de estos momentos de epifanía cotidiana, las nuevas pasiones que reclamaba la II? La vida cotidiana empobrecida y olvidada resplandece con una nueva luz, y eso era lo que quería la II, construir una de nueva que no significara la privación absoluta de la libertad a resultados de un orden social impuesto. La historia que unió a Lefebvre con la IS fue breve pero

¹¹⁰ Cita sacada de *Ibid.*, p. 74.

¹¹¹ MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 157.

¹¹² *Ibid.*, p. 157.

apasionada y la influencia fue mutua. Al final se discutieron, y le acusaron de plagiar una publicación que trataba sobre la historia de la Comuna de París. Pero en la crítica e ideas de ambos había algo que les unía profundamente.

Les unía, por ejemplo, que para Lefebvre también se erguían dos “realidades”: la vida cotidiana, que es la verdadera realidad, y el espectáculo, que es una irrealidad que se nos presenta como lo más real. Era necesario retomar la materialidad realizando la filosofía en la primera. De allí nacería la verdadera revolución, no en el cambio objetivo de la macroestructura. El hombre total, aquél que surgirá de la revolución cotidiana, será quien hará desaparecer las divisiones que desmenuzan la cotidianeidad: entre momentos superiores e inferiores, entre lo racional e irracional, entre lo público y lo privado. El Carnaval medieval entrará en cada vida individual, eliminando las fronteras que parcelan todo *desde fuera*, que nos han sido impuestas. Ya que, para Lefebvre, igual que para la IS, lo cotidiano es la “frontera entre lo dominado y lo no dominado, en donde nace la alienación, pero también la desalienación”¹¹³, pues permite que existan momentos de epifanía. ¿No se parecen estos a las situaciones? «Momentos construidos como “situaciones” que pueden ser considerados momentos de ruptura, de aceleración, *revoluciones en la vida cotidiana individual*»¹¹⁴, escribían los situacionistas.

Lefebvre pensaba que, si se les pudiera dar un lenguaje a esos momentos cotidianos, ese podría formular y exigir novedades insospechadas que con el lenguaje parcelado de una realidad cotidiana dividida no pueden existir. Pues bien, las situaciones podrían ser este lenguaje que serviría para construir una cotidianeidad que se viviera como historia consciente, nunca más colonizada por el espectáculo. La *dérive* era el primer paso para desautomatizar la existencia, y lo hacía perdiéndose, olvidando los recorridos del hábito para crear nuevos paseos en una ciudad eternamente cambiante. Esto eran lo que significaban los fragmentos esparcidos en un mar de vacío y señalados con flechas más o menos grandes: un nuevo mapa, el mapa para el caminante nómada. Deconstruyendo la ciudad del espectáculo mediante la *dérive*, esta se convertía en una ciudad nómada.

NOMADISMO SITUACIONISTA

El nomadismo es una actitud que de algún modo está emparentada con la *flânerie*, pero al mismo tiempo la supera. El *flâneur* era quién hacía de la calle su casa; en definitiva, quién

¹¹³ *Crítica de la vida cotidiana I* citado por JAPPE, Anselm. *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁴ Citado por MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 160.

habitaba el espacio público de la ciudad *estriada* y, en su paseo de gran conocedor de los espacios urbanos, podía destacar los lugares en decadencia y observar las múltiples fantasmagorías de la ciudad. Por su parte, el nómada ya no pertenece a ningún espacio que no sea el *desierto*, el *espacio liso*. En su paseo y en su vivir errando, habita siempre “en movimiento” y provisionalmente en unos espacios que no serán nunca sedentarios.

Deleuze y Guattari teorizan en *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie (Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia)* sobre dos modos de concebir la espacialidad. Nos dicen que el “espacio liso y el espacio estriado, -el espacio nómada y el espacio sedentario, - el espacio en el que se desarrolla la máquina de guerra y el espacio instaurado por el aparato de Estado, no son de la misma naturaleza”¹¹⁵. Deleuze y Guattari conciben el espacio nómada como enfrentado a la lógica racional que estría el espacio (bajo la forma del urbanismo, por ejemplo) para los intereses de la mercancía y el poder. Si hablaron así en 1980, fue porque conocían profundamente la propuesta que los situacionistas desvelaron a lo largo de los años 60 del siglo XX. El espacio estriado del urbanismo impide la movilidad, es *sedentario* y el espectáculo necesita el sedentarismo para existir. Como bien decía Debord, el espectáculo es no-movimiento. No quiere nómadas, no quiere desiertos, sino espacios organizados para impedir toda acción espacial. La *dérive* es el paseo del nómada, no el del *flâneur*. Ya no se recorren los espacios de la ciudad con un ritmo diferente que permita captar el engaño de la fantasmagoría del progreso, porque el fin último de la *dérive* es desertizar y alisar en su paseo destructor el espacio estriado de la ciudad.

El nomadismo toma varias formas, y aquí ejemplifico una de ellas, que es como el situacionismo convirtió la forma nómada en *dérive*. El caso es que Deleuze y Guattari volverán a aparecer más adelante, cuando hable del *postflâneur*, pero desde una perspectiva distinta. Ambos autores ya indican que, si bien lo estriado se corresponde al Estado y lo liso a la máquina de guerra nómada, el capitalismo ha logrado, mediante la desterritorialización de los centros de producción, alisar el mundo en un proceso que llamamos “globalización”. Este alisamiento del espacio global, que se metaforiza en las infinitas periferias semejantes a desiertos de América que recorre el *postflâneur*, es diferente del nomadismo postulado por la Internacional Situacionista porque ya no es revolucionario sino, más bien, perpetuación de un espectáculo que llega a todos los rincones del mundo. De cómo el *flâneur* posmoderno encara el angustiante alisamiento del globo terrestre que lleva a la desorientación absoluta del sujeto, lo veremos en el siguiente capítulo.

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 483.

Aquí me interesa hablar de la posibilidad revolucionaria de la máquina de guerra nómada contrapuesta al poder estriador del Estado moderno, que se identifica con el capital. Porque este nomadismo, que sería una *dérive* continua, es el que quieren los situacionistas: un cambio constante de rutinas y de hogares en los que nunca llegas a enraizarte. Un poco como la pareja Louki-Roland que aparecen en *Dans le café de la jeunesse perdue* (*En el café de la juventud perdida*) de Patrick Modiano. Habitantes de las *zonas neutras*, los dos protagonistas cambian de hogar y de recorrido constantemente, en un amago de evitar o resignificar los espacios de su memoria y de su historia personal. Louki, fugitiva de un matrimonio infeliz, se convierte en una nómada que ha perdido el nombre y el estatus; renunciando a su vida cotidiana de mujer de un hombre rico, se abandona al anonimato y a la pobreza material del errar continuo.

En un homenaje nostálgico de unas ideas perdidas como la juventud que se reúne en el Café Le Condé (que remite sin lugar a duda al Café Chez Moineau dónde se reunían los situacionistas), Modiano relata, décadas después (el libro fue publicado el 2007), un modo de vivir que parece ya perdido para siempre. Roland, uno de los protagonistas, también un nómada, busca en su madurez el café Le Condé para intentar recuperar un espacio de su juventud y se encuentra en medio de un barrio turístico y de lujo que ha sustituido a aquel café lleno de promesas revolucionarias por una tienda de bolsos caros. Y se siente nostálgico, pero de una nostalgia llevada como un duelo interior que no quiere superar, porque superarlo sería olvidar todas aquellas promesas de su juventud que nunca se cumplieron pero que de algún modo siguen allí, en aquél café convertido en una tienda de lujo.

No es de extrañar que una cita de Guy Debord introduzca la novela de Modiano e inspire el título: “A mitad del camino de la verdadera vida, nos rodeaba una adusta melancolía, que expresaron tantas palabras burlonas y tristes, en el café de la juventud perdida”¹¹⁶. A Louki y Roland también les rodea la melancolía mientras viven una aventura de escapismo en la cual su único “punto fijo” es el Café Le Condé. Duermen en varios hoteles de poca categoría y apartamentos oscuros en lo que Roland define como *zonas neutras*: “Las zonas neutras tienen, al menos, esta ventaja: no son sino un punto de partida y, antes o después, nos vamos de ellas”¹¹⁷. Espacios que escapan de la lógica racional del urbanismo parisino, que existen solo para ser atravesados con la cabeza baja en los paseos hacia el trabajo o las zonas de ocio. En ellas cuesta vivir (“Yo me daba cuenta de que resultaba difícil vivir en

¹¹⁶ MODIANO, Patrick. *En el café de la juventud perdida*, Barcelona: Anagrama, 2014, p. 7.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

una zona neutra”¹¹⁸) porque no fueron pensadas para ser habitadas, sino solo para olvidarlas y observarlas por el rabillo del ojo. Calles o esquinas que aparecen lejanas y poco adecuadas en relación con el espacio que les rodea: “Lo más curioso de aquella calle Argentine [...] era que no correspondía al distrito al que pertenecía. No correspondía a nada, estaba desvinculada de todo [...] daba al vacío por los dos extremos”¹¹⁹. A Roland le obsesionan estas zonas, agujeros negros en el seno de París que rehúsan ser significadas por el poder y el estriaje del urbanismo de Hausmann. Calles y lugares que se resisten a todo, incluso a una definición, incluso a concebir un hogar en ellas. “Sí, a la larga corríamos el riesgo de que se nos tragase la materia oscura”¹²⁰, dice Roland. Corría el riesgo que la ciudad se convirtiera en un desierto, sin espacios de la memoria, sin lugares significados ni monumentos espectaculares.

El vagar de Louki y Roland expresa la incapacidad de adecuarse a un espacio que ya viene dado, y esa es su revolución. Permanecer nómadas en los espacios desérticos que se encuentran dentro la ciudad estriada, pues como dice Deleuze, “debemos recordar que los dos espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de estar traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso”¹²¹. Las zonas neutras serían estas ínfimas restituciones del espacio estriado de la ciudad; ínfimas, pero con la capacidad de transformarla en un desierto donde poder construir de nuevo otra de diferente, y luego otra. Ciudades lúdicas que podrían satisfacer los nuevos deseos siempre cambiantes. Esto es lo que quería Debord y la IS: ciudades no sedentarias como la Eutropia que describe Calvino en *Le città invisibili* (*Las ciudades invisibles*), que se encuentra en un territorio donde el viajante ve no solo una ciudad, sino muchas, y todas ellas son Eutropia. Porque sus habitantes, cuando se sienten cansados de su trabajo y su vida cotidiana, de la gente que saludan y de las casas que habitan, de sus rutinas y sus familias, se trasladan a una de las ciudades colindantes que se encuentran absolutamente vacías y cambian no solamente de lugar, sino también mudan de ser. Transforman su vida y sus hábitos, sus oficios y el paisaje, “così la loro vita si rinnova di trasloco in trasloco”¹²².

De hecho, la ciudad invisible e inventada por Calvino se parece a uno de los proyectos más curiosos de la Internacional Situacionista que intentó objetivar y llevar a cabo una ciudad

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹²¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Ibid.*, p. 484.

¹²² CALVINO, Italo. *Le città invisibili*, “Le città e gli scambi. 3”, p. 70.

nómada en el plano arquitectónico. La idea fue de Benjamin Constant y, como bien dice Careri, es “attraverso la New Babylon di Constant che la teoria della deriva acquista contemporaneamente una base storica e una tridimensionalità architettonica”¹²³. La *dérive* era solo un modo de actuar sobre un lugar que ya viene dado para des-estriarlo. Una forma de nomadismo en un mundo sedentario. Es el movimiento constante que resquebraja la alienación espacial impuesta por el espectáculo y su comunicación unilateral. ¿Qué pasaba si se concebía una ciudad completamente nueva cuyos pilares fueran la *dérive* constante y el cambio infinito? Constant ideó su New Babylon al visitar un campamento nómada de gitanos en Alba, Italia. Las estructuras efímeras del aquel, pensadas para no perdurar, inspiraron la ciudad de fragmentos (re)unidos. En New Babylon se une la *dérive*, los barrios y el espacio vacío: todos ellos forman sectores ligados entre sí en una secuencia continua de ciudades colindantes en las que todos los habitantes del mundo podrán perderse y ser nómadas en un eterno vagar. La ciudad de la deriva eterna no se llevó a cabo, obviamente. Era un plan utópico que reflejaba la intención de superar la arquitectura aplicando las ideas situacionistas en un proyecto que pretendía querer ser real pero que sabía que no llegaría nunca a serlo.

¹²³ CARERI, Francesco. *Ibid.*, p. 76.

II

EL *POSTFLÂNEUR*

Hemos visto como la Internacional Situacionista reformuló la *flânerie* para convertirla en una práctica revolucionaria explosiva que iba más allá de la constatación melancólica de las ruinas del progreso que desvelaba el ángel de la historia de Benjamin. He incluido al situacionismo en la primera parte del trabajo, a pesar de que se encuentra entre dos aguas: la de la modernidad y la de la posmodernidad. Mis razones son múltiples, pero la más importante es el hecho que, a pesar de ser una postvanguardia, el situacionismo recoge la práctica de la *flânerie* en el contexto de la ciudad moderna y estriada de París. Su propuesta, es cierto, se escapa de la trascendencia histórica que Benjamin quiso dar al *flâneur*, convirtiéndole en el encargado de redimir mesiánicamente el pasado desechado, y propone una destrucción de los signos urbanos para poder reconstruirlos constantemente. La efimeridad del urbanismo que postula la Internacional Situacionista se acerca a la condición posmoderna pero, como indicaré a continuación, el *postflâneur* es un ser que se encuentra perdido y que necesita justamente lo contrario que buscaban los situacionistas: orientarse y significar el espacio liso que recorre y que no puede distinguir de otros espacios iguales que Marc Augé llama “no-lugares”. El *flâneur* situacionista quiere, con la *dérive*, pervertir los signos urbanos para perderse en una ciudad que conoce demasiado bien. Este conocimiento urbano tan profundo es propio de la modernidad, que aún sitúa el centro de poder, de producción y de exposición de mercancías en el espacio ordenado de la metrópolis. La otra razón por la cual he incluido las teorías situacionistas en la primera parte es porque, de este modo, quedaba más completa e incluía también una propuesta de deambulación que valoraba más los signos urbanos que la historia escondida que se encuentra en los espacios decadentes.

Siguiendo una línea cronológica, aunque un poco desordenada, hemos recorrido por diversas metamorfosis de la *flânerie*: del tipo social del *flâneur* del siglo XIX, hemos pasado a la propuesta mesiánica de Benjamin, que transfigura a este en el ángel de la historia; hemos seguido con los surrealistas y su deambular, y terminado con los situacionistas y la *dérive*. Estas cuatro facetas asientan las bases para comprender como se transmuta este ser en la posmodernidad, cuando los lugares pierden importancia y se transforman en periferias desérticas y la ciudad deja de ser su hogar y se convierte en un parque temático invivible. Pero el *postflâneur*, que es el paseante que se ha transformado debido a la condición

posmoderna y que ya no recorre las ciudades estriadas de la modernidad, se asemeja en muchas ocasiones a los tipos de *flânerie* de la vanguardia (Benjamin y surrealismo) y de la postvanguardia (situacionismo). Así pues, para situarnos, dividiré esta segunda parte de la tesis en tres capítulos que van a hablar de diferentes facetas del *postflâneur*: dos de ellas, la de Robert Smithson y la de Sebald, siguen lo que podemos llamar “estela benjaminiana”, al querer materializar un espacio cada vez más indeterminado buscando en él *ruinas* decadentes en las que poder sentir y leer el tiempo; la otra faceta, formada por varios nombres, sigue la “estela situacionista”, debido a que aparta toda posibilidad de comprender la temporalidad y, negando la historia, se interna en una odisea por un mar de signos para intentar descubrir algo en ellos y poder revertirlos, del mismo modo que los situacionistas querían resimbolizar y resignificar la ciudad.

1. ROBERT SMITHSON

Para seguir un orden cronológico que sirva de hilo de unión a tan diversas metamorfosis del *flâneur*, es necesario hablar de cómo los situacionistas influyeron en la revolución del Mayo del 68, porque después de esta, el cosmos cultural cambia radicalmente y, me atrevo a afirmar, se inaugura la era posmoderna. De alguna manera, en aquél entonces la *flânerie* logró tomar la calle y revolucionaria, llevando al límite sus posibilidades. Según Marshall Berman¹²⁴, la oportunidad de perturbar la calle la ilustra Baudelaire en 1869, cuando publicó un poema en prosa titulado “Pérdida de la aureola”¹²⁵. Allí, el narrador, que también es *flâneur*, pierde su “aureola” cuando atraviesa el tráfico de un bulevar y de eso se da cuenta más bien tarde, cuando la ve en medio del fango del macadam, arrastrada de tal manera por los coches, que no se atreve a dar marcha atrás y recogerla. Según Berman, este poema en prosa demuestra que, si el poeta quisiera, podría volver sobre sus pasos y tomar la calle, haciendo peligrar el tráfico que, al tener que esquivarlo, acabaría colapsando. “¿Qué pasaría si la multitud de hombres y mujeres aterrorizados por el tráfico moderno, pudiesen aprender a afrontarlo *juntos?*”¹²⁶, se pregunta, para afirmar luego que esto fue lo que pasó, por ejemplo, en París el mayo del 1968, donde el “«heroísmo de la vida moderna» que

¹²⁴ BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid: Siglo XXI, 1991.

¹²⁵ BAUDELAIRE, Charles. *El Spleen de París: petits poemes en prosa*, Valencia: Edicions 3 i 4, 1994.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 164.

Baudelaire deseaba ver nacerá de su escena primaria en la calle”¹²⁷. De esta calle que reivindicaban los situacionistas, la misma que era el hogar del *flâneur*, fue de donde surgió y donde cuajó la revolución del Mayo del 68, que significa un antes y un después para la concepción del urbanismo y sus posibilidades.

Es innegable que las acciones “micropolíticas” y las teorías de la Internacional Situacionista, que he descrito en el capítulo anterior, calaron profundamente en la Europa que ardió en aquél entonces. Pero ¿qué sucedió después de la revuelta estudiantil parisina? Parece que la revolución deseada por los situacionistas explotó aquél mayo hoy en día ya lejano; que todos los pilares de la sociedad del espectáculo que habían ido desmoronando con sus *dérive* y sus panfletos incendiarios tuviesen la sacudida final de la que resurgiría un occidente distinto. ¿Realmente lo consiguieron? José Luis Pardo dice que la revolución del 68 terminó siendo una revuelta cultural, a pesar de que los situacionistas consideraran abyecta la cultura y la rechazaran. También comenta que hablar de revolución es complicado porque no se ve “con facilidad qué puede significar el término ‘revolución’ aplicado a una protesta surgida sin medios violentos en dos democracias avanzadas del Occidente industrializado y opulento”¹²⁸, pero que es indiscutible que, si algo cambió, fue justamente la vida cotidiana.

Esta pasó en un primer plano cuando antes, como bien hicieron notar Lefebvre y Debord, era considerada como un ámbito íntimo en el que la sociedad no podía entrometerse. Una de las novedades que llevó el Mayo del 68 fue enfocar esta parcela social empobrecida: de este modo “ingresaban en la arena de lo político toda una serie de ámbitos (las relaciones sexuales, familiares, laborales, institucionales, clínicas o escolares) que hasta ese día habían quedado excluidas de ella por su presunta pertenencia a la esfera privada”¹²⁹. De ahí que surja un enorme corpus teórico que, de algún modo, complementó los tímidos resultados prácticos y políticos de la susodicha revolución de Mayo. Obras que tenían que ver con temas que se alejaban de la macropolítica y se centraban en aquello que antes los situacionistas, e incluso Benjamin, habían reflexionado, marginados de los grandes discursos historicistas y materialistas, en la sombra de la modernidad. Foucault, Derrida, Lyotard y Deleuze son algunos de estos nombres que empezarán, siguiendo la brillante y a la vez minoritaria estela de las teorías benjaminiana y situacionista, a concebir una sociedad diferente y a descubrir que todo aquello cotidiano que parecía de poco valor teórico oculta también mecanismos de poder y posibles destellos de cambio.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹²⁸ PARDO, José Luis. *A propósito de Deleuze*, Valencia: Pre-Textos, 2014, p. 321.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 317.

Este capítulo presenta el *postflâneur*, que aparece una vez el espacio y, por lo tanto, el modo de atravesarlo (de pasear) sufre una transformación sin retorno posible junto con la sociedad, y se inaugura lo que Lyotard llamó “posmodernidad”. Estamos hablando de este mundo que viene después, no sólo de las dos guerras mundiales, sino también del mayo del 68. Porque la luz de la crítica urbana que apareció después de esta revolución frustrada, enfoca predominantemente unas ciudades muy diversas de París: aquellas de América del Norte, que parecen no tener centro, atravesadas por autopistas y carcomidas por centros comerciales, y donde el coche es el nuevo peatón. Ciudades que, sin duda, tienen espacios diferentes y en las que el *flâneur* sobrevive metamorfoseado en formas distintas. El capítulo continuará, después de definir la condición posmoderna y la desterritorialización del capitalismo ayudado por las disertaciones de Jameson, Deleuze y Guattari, con una teorización sobre la *flânerie* posmoderna y la relación que tiene con los extraños espacios que pueblan hoy día nuestras ciudades. Una polifonía de voces críticas y literarias recorrerán el camino que trazan las diversas transformaciones del *flâneur* en la posmodernidad y que nos hablan de los espacios que habitamos, de cómo nos movemos por y en ellos, de las relaciones de poder, del espectáculo y de la belleza que nos rodea. Pues él es el rebelde que, vagando, sufre, pero también observa minuciosamente y actúa, a veces sin quererlo, dejando huellas revolucionarias.

DESTERRITORIALIZACIÓN

Hemos visto que Debord y los situacionistas se alejaban de la idea mesiánica de Benjamin, que transforma al *flâneur* en un ángel de la historia capaz de redimir el pasado denigrado. Pero al mismo tiempo, la revolución que proponen tiene una intachable deuda con la *flânerie*, ya que la *dérive* no es más que un paseo renovado. He aquí el punto de unión que, a pesar de las diferencias, les une; como une también a Robert Smithson y su propuesta artística de un *tour* por la periferia de New Jersey de la que hablaré en este capítulo. Todos ellos hablan del espacio que recorre aquél que deambula: los lugares que le repulsan y aquellos que le atraen, los caminos que traza la melancolía o la mezcla de alcohol, rabia y exultación de los que practicaban la *dérive*. Voy a servirme de Smithson para ilustrar, a través de una propuesta literaria-artística, de qué manera se transforma el paseo de una *flânerie* que ha perdido el norte y es incapaz de orientarse en la periferia decadente de una megalópolis. Esta desorientación ya no se busca (la *dérive* era un perderse expresamente por la ciudad hartamente conocida), sino que es inevitable. Justamente el estar desorientado es la

condición inevitable del individuo que vive inmerso en la lógica posmoderna tal como la define Fredric Jameson¹³⁰. ¿Qué mejor que ilustrar el aturdimiento que causan los nuevos espacios suburbiales y el intento de orientarse por un lugar sin referencias ni monumentos que el *tour* experimental de Smithson? Pues, aunque este artista escribe el artículo “A Tour of the Monuments of Passaic” en el año 1967, su intuición avanza la teoría posmoderna que se desarrollará en la década de los 80 (Lyotard escribe *La condición posmoderna* en 1979; Jameson su *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* en 1984) y decide dejar de lado la ciudad histórica y europea, para focalizarse en las periferias infinitas que se propagan, como tentáculos de la metrópolis, por el afuera de las urbes sin centro de América.

Hoy en día, vemos que el espacio se ha licuado y que cada vez es más difícil sentir la estratificación del tiempo en el espacio que tanto perturbaba a Benjamin. El situacionismo ya lo anunció: la sociedad del espectáculo había hecho imposible que se pudiera concebir la historia en las ruinas, porque ambas cosas (historia y ruina) eran parte del mismo espectáculo que alimentaba el sistema. También, cuando Jameson explica la teoría posmoderna, habla de un capitalismo que ya no necesita el ideal mítico del progreso para avanzar por sí mismo y de que, en lo que él llama “cultura del simulacro”, no existe una materialidad espacial concreta, sino que – casi – todo el espacio está contaminado por la imagen simuladora de la realidad. Además, el tiempo del capitalismo avanzado global es el del eterno presente: lo intuyó Benjamin a principios del siglo XX, cuando nos dice que la falacia del progreso es que la meta futura que promete no existe, porque es en realidad un eterno retorno de sufrimiento. Mas ahora, esta tautología interminable del presente se hace aún más angustiante: podría decirse que el espacio “liso” del capital ha dominado las temporalidades y, alisando el tiempo, hace imposible que el individuo pueda concebir una historia porque es incapaz de ordenar coherentemente los fragmentos de la memoria individual, y aún menos la colectiva. De modo que, explica Jameson, en lo que podríamos llamar la “posmodernidad” o “era postindustrial” se ha abolido la distancia crítica que permitía al individuo estructurar el tiempo: el pasado, se ha convertido en una enorme colección de imágenes de este *en el presente* para el consumo *kitsch* o nostálgico de él. La sociedad se ha visto “despojada de toda historicidad, y cuyo supuesto pasado no es más que un conjunto de espectáculos en ruinas”¹³¹.

¹³⁰ JAMESON, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991.

¹³¹ *Ibid.*, p. 46.

Tal condición posmoderna no solo se percibe en la aprehensión de la temporalidad. También el espacio cambia y desaparecen las coordenadas que permitían, al *flâneur*, sentirse como en casa en la calle y, a los situacionistas, perderse. La ciudad ya no es el centro de producción y, por consiguiente, los lugares en que esta tiene lugar (almacenes, polígonos industriales, complejos fabriles, puertos...) toman una gran importancia para la economía, al mismo tiempo que se apartan cada vez más de los centros de las ciudades que, embellecidos para el turismo, ocultan sus vergüenzas. Los barrios periféricos y suburbanos abundan ya que son más cercanos al centro productivo. Lugares prácticos y sórdidos porque, como no han sido concebidos para ser visitados, solo existen en tanto que el capital se ha *desterritorializado* y globalizado. Por eso es importante que el recorrido artístico de Robert Smithson focalice un suburbio, ya que ¿cómo es el paseo por un lugar que no se creó para ser paseado? ¿se puede estetizar un lugar tan antiestético, o justamente su sordidez sirve para plantear dudas sobre la realidad? Los pasajes que describe Benjamin tampoco eran bellos, sino decadentes, y era su fealdad la que permitía al *flâneur* encontrar la imagen dialéctica. Quizá, en una época en que los pasajes han sido embellecidos de nuevo para el consumo turístico, la función que tenían queda relegada a las deprimentes zonas suburbanas, con la diferencia de que, al ser nuevas, es imposible que puedan mostrar un pasado inexistente.

Estos cambios espaciales no pasan desapercibidos para Deleuze y Guattari, dos grandes pensadores post-mayo del 68 que, en su gran obra crítica *Mille Plateaux (Mil mesetas)*¹³², definen el espacio liso y el espacio estriado. El primero, nos dicen, es el espacio del nómada, el de la máquina de guerra, en donde los puntos están subordinados a las líneas. El segundo el espacio sedentario, el instaurado por el aparado Estado, en donde “las líneas, los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos”¹³³. En el capítulo “Lo liso y lo estriado”, proponen una serie de modelos en los que se puede observar las múltiples combinaciones entre ambos, pues “el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso. En un caso, se organiza incluso el desierto; en el otro, el desierto triunfa y crece; y las dos cosas a la vez”¹³⁴. Estos modelos, que son “aspectos variables de los dos espacios y sus relaciones”¹³⁵ van desde el modelo tecnológico – que explica las diferentes formas de tejer, desde el *quilt* hasta el *pachwork*, y como se relaciona el vestir con el

¹³² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: PreTextos, 1988.

¹³³ *Ibid.*, p. 487.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 484.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 484.

nomadismo y el sedentarismo – hasta el modelo físico y matemático, pasando por el musical y el marítimo. Todo esto les sirve, a Deleuze y a Guattari, para contraponer la *máquina de guerra* y el *Estado*.

La primera, se relaciona con el pueblo nómada, que habita en un espacio liso, debido a que siempre está en un constante desplazamiento. Como indica José Luís Pardo, ambos autores concibieron una especie de mito del “buen nómada” al concebir el nomadismo como actitud revolucionaria *per se* y enfrentada a la voluntad totalizadora del Estado. De hecho, el territorio estriado es aquél que ha sido organizado, burocratizado y llenado de coordenadas por un aparato dominador como es el Estado, con la intención de dominar al sujeto controlando el espacio en el que subsiste. La máquina de guerra nómada, en cambio, “no sería solamente extraestatal, sino supremamente antiestatal, de donde se sigue que el objetivo prioritario del Estado sería ‘apoderarse’ de esta máquina de guerra que se le enfrentaría”¹³⁶. El errabundo alisa el espacio con su eterno deambular, y su actitud irresoluble no puede ser aceptada por este Estado mayúsculo (homenaje al Leviatán de Hobbes) que quiere controlarlo todo – incluso lo espacial.

Como ya he indicado anteriormente, la teorización del nómada que se lleva a cabo en *Mille Plateaux*, está íntimamente relacionada con la revolución del Mayo del 68 y, por ende, con Debord y los situacionistas. La *dérive* explosiva era una forma de nomadismo urbano y, además, como bien indica Pardo, la atención que Deleuze y Guattari prestan hacia la máquina de guerra es debido a esta voluntad de centrarse en lo micropolítico como elemento revolucionario que se opondría a lo macropolítico. Es así como las sociedades nómadas “aparecen como una forma de organización distinta de (y, por tanto, alternativa a) las sociedades primitivas, las sociedades con Estado, las sociedades urbanas y las organizaciones ecuménicas como el islam, las multinacionales o el FMI”¹³⁷. Son, en definitiva, una forma de esperanza.

Ciertamente, ambos pensadores apuestan, en su monumental obra escrita a dos manos, por lo nómada y el alisamiento de lo espacial, pero las casi infinitas relaciones entre lo liso y lo estriado son muy complejas y, si bien en las metrópolis modernas como París, el capitalismo temprano ejercía su poder con el estriaje (con el racionalizado urbanismo), en el capitalismo tardío, la frontera entre liso y estriado se diluye:

¹³⁶ PARDO, José Luis. *Ibid.*, p. 352.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 354.

“Es como si el capital circulante, al final del estriaje que el capitalismo ha sabido llevar a un punto de perfección sin igual, segregase, necesariamente, reconstituyese una especie de espacio liso en el que de nuevo se pone en juego el destino de los hombres”, “al nivel complementario y dominante de un *capitalismo mundial integrado* (o más bien integrante), se produce un nuevo espacio liso en el que el capital alcanza su velocidad ‘absoluta’ [...]. Las multinacionales fabrican un tipo de espacio liso desterritorializado en el que tanto los puntos de ocupación como los polos de intercambio devienen muy independientes de las vías clásicas de estriaje”¹³⁸.

Incluso lo liso, propio del nómada, ha sido deglutido por el capital que, globalizándose, se ha desterritorializado y no le es necesario situarse en un espacio estriado (el lugar de producción, la fábrica; el de exhibición, la ciudad), sino que se encuentra en constante movimiento, recorriendo todo el globo terrestre, alcanzando su “velocidad absoluta”. Si la *territorialidad* es la “identificación de los individuos con un área que interpretan como propia”¹³⁹, el hecho que el mundo posmoderno sea terreno desterritorializado conlleva que el individuo sea incapaz de identificarse, situarse y representar el espacio que habita: este ha sido alisado y ya no sigue unas coordenadas orientadoras. De este capitalismo en movimiento imparable surgen espacios nuevos, como los que Augé llama “no-lugares” (non-lieux), o los “paisajes entrópicos” (entropic landscapes) que recorre Robert Smithson en su paseo por la periferia sórdida de New Jersey, que poco tiene ya de ciudad estriada. Estos lugares nuevos, aunque no fueron creados para pasear, sino solo para recorrer o traspasar, piden una nueva *flânerie* que los camine, observe e interprete. Que los afronte, también, y se sienta en ellos a la vez extraño y como en casa.

Los intentos de teorizar o describir antropológica y/o literariamente estos lugares nuevos, aparecen, tímidos, bajo varias perspectivas que intentaré unificar fragmentariamente – en una especie de homenaje al discurso fragmentario de Benjamin – para esbozar con trazo firme un posible nuevo *flâneur* de la posmodernidad; un *postflâneur*. Este, no puede ser un ángel de la historia benjaminiano, debido a que, los nuevos espacios que brotan del capital desterritorializado, no tienen historia alguna que desvelar: son nuevos. Tampoco podría realizar una *dérive*, ya que esta pregonaba perderse para descubrir las calles conocidas bajo la luz de una nueva belleza insospechada, y el sujeto posmoderno está *extraviado a priori*. ¿Cómo derribar entonces los mapas (mentales) cuando no existen? ¿cómo aprender a desorientarse cuando uno no ha estado nunca orientado? ¿No sería acaso menester de aprender a orientarse? Estas preguntas las van contestando varios autores que se muestran

¹³⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix., p. 499.

¹³⁹ DELGADO, Manuel. *El animal público*, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 30.

preocupados por los nuevos espacios *desérticos* de la globalización, que imponen la condición de nómada, y buscan una manera de representarlos y entenderlos.

La primera propuesta de *postflâneur* que planteo es la que realiza Robert Smithson quién, desligándose de la teoría marxista, escoge la vía artística para intentar representar esos paisajes que él llama *entrópicos* y que son producto del alisamiento del mundo creado por el capitalismo tardío. Aunque el experimento artístico (que, curiosamente, consiste en un *tour* por un lugar a-turístico) lo realizó en el año 1967, en aquél entonces ya se podían sentir las consecuencias de la desterritorialización del capital que hoy día nos abruman, pues son aún mayores. Aquí, interpretaré el curioso *tour* periférico del artista americano, bajo la luz de las teorías de Jameson, Augé y Bégout que, justamente por ser posteriores, pueden iluminar la intención quizás inconsciente o *naïve* que Smithson tuvo a finales de la década de 1960. De esta forma, empiezo a dibujar el trazo que definirá la metamorfosis de la *flânerie* en esta posmodernidad en la que el sujeto se encuentra perdido porque habita en un “exceso de espacio [...que] es correlativo del achicamiento del planeta”¹⁴⁰.

EL *POSTFLÂNEUR* EN EL DESIERTO

Robert Smithson, quizás más conocido por sus *earthworks* – tierra transformada en arte, paisaje humanizado – escribió un artículo en la revista “Artforum”, en el año 1967, que se titulaba “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”¹⁴¹. Contemporáneamente, expuso en la galería de Virginia Dwann, en New York, el mapa en negativo de la región por donde deambuló el artista y 24 fotografías de los “monumentos” de Passaic en blanco y negro, entre otros materiales. Esta exposición, ambigua e incompleta, contenía también una buena dosis de ironía: Smithson estaba invitando a su público que fuera en aquel lugar de la periferia de New Jersey a contemplar con sus propios ojos de turista un lugar sórdido y aburrido¹⁴². Esta focalización del lugar de la periferia como posibilidad estética, aunque sea irónica, no deja de ser importante. Smithson, consciente de lo que los antropólogos norteamericanos decían sobre las enormes ciudades del continente, acepta que el *flâneur* europeo no puede existir como tal en las megalópolis americanas, debido a que este es

¹⁴⁰ AUGÉ, Marc. *Los "No lugares": espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisha, 1993, p. 37.

¹⁴¹ SMITHSON, Robert. “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, *The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996.

¹⁴² Según indica Anaël Lejeune, Smithson escribió incluso un anuncio que jamás se publicó, en el cual invitaba a los lectores, con palabras que bien podrían ser las de una agencia de viajes, a visitar Passaic. LEJEUNE, Anaël. “Un «Tour des monuments de Passaic» (1967), l’image de la cité selon Robert Smithson » dentro *L’Espace géographique*, p. 369.

quién se encuentra siempre como en casa en las calles superpobladas y busca *alterarse* en una ciudad que le es tan familiar que la concibe como una prolongación de su yo. Bégout dice que el *flâneur* – el de Benjamin, el de los surrealistas, incluso el situacionista –,

“hastiado de la uniformidad de su hogar y del afuera que en él repercute, dedica su tiempo a husmear en los armarios sombríos de la ciudad como si fueran los de su propia habitación, en busca de lo que, si se presentara, modificaría por su alteridad la implacable repetición de lo ordinario”¹⁴³.

El *postflâneur*, en cambio, como su condición es la de encontrarse desorientado *a priori* en un mundo de suburbios, no busca lo maravilloso en lo cotidiano, sino algo ordinario que le calme; quiere, en definitiva, “apropiarse de lo que es aún humano, los vestigios de una humanidad perdida”¹⁴⁴.

De algún modo, esta es la intención de Smithson, hacer un *tour*, no una *dérive*. Esta última sería absurda porque, en una periferia como Passaic, no hace falta perderse, ya que el sujeto penetra en ella extraviado. El *tour*, en cambio, señalando “monumentos”, significa un lugar vacío a través de significantes que cobran valor bajo la mirada del artista que pasea por lugares intransitables (porque no están pensados para el peatón). Estos lugares son, sin duda, decadentes, pero de una decadencia que poco tiene que ver con la que postulaba Walter Benjamin al definir el pasaje como ruina. Esta viene dada aquí por su condición de paisajes desérticos, sórdidos, sin belleza alguna. Este vacío es el de la frontera que tan bien define Jane Jacobs en su obra homónima que justamente habla de la caída y destrucción de las grandes ciudades, puesto que

“en las ciudades las fronteras representan, por lo general, la destrucción de las vecindades. Una frontera [...] forma la orilla de un área de la ciudad «común» (en el sentido que no tiene nada que la distinga). A menudo se supone que las fronteras son algo pasivo [...]. Sin embargo, una frontera ejerce una influencia activa”¹⁴⁵.

Smithson, sin duda alguna, desea representar estos espacios vacíos (de significado, de vida: decadentes) que, justamente por su vacuidad, son irrepresentables. Él los llama “entropic landscapes” y su obsesión por ellos empieza a despuntar cuando publica el artículo “Entropy and the New Monuments”¹⁴⁶. Los paisajes entrópicos “are banal, featuring the deadpan, nondescript vernacular architecture of highways, diners, and tract housing”¹⁴⁷; son

¹⁴³ BÉGOUT, Bruce. *Lugar común: el motel americano*, traducción de Albert Galvany, Barcelona: Anagrama, 2008, p. 89.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁵ JACOBS, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Madrid: Península, 1973, p. 275.

¹⁴⁶ SMITHSON, Robert. “Entropy and the New Monuments”, *Ibid.*

¹⁴⁷ TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (ed.). *Robert Smithson*, Los Angeles: University of California Press, 2004, p. 21.

estos lugares creados por el capitalismo desterritorializado en los que el sujeto se siente máximamente alienado porque es incapaz de definir y de encontrar huellas (sean históricas, en el sentido benjaminiano, o bien identitarias, en el sentido de configuración de un lugar antropológico).

Pero Smithson, sabiendo que no va a encontrarlas, las crea él, proponiendo este *tour* por un lugar vacío-fronterizo-desértico (dígase como *guste*) que ha significado previamente a través de su aparato cognitivo, de sus sensaciones, de su mirada. Es consciente de que la *dérive* situacionista no tiene sentido en Passaic, no obstante, no olvida que un terreno baldío puede ser renovado bajo la mirada de un nuevo *flâneur* que, igual que los situacionistas transformaban las calles aburridas en castillos de fantasía, transfigure la decadencia del paisaje entrópico en coordenadas con las que orientarse en un espacio desértico – aquél que era el del nómada y, ahora, lo crea el capitalismo global.

Tanto el *flâneur* trazado por Benjamin, como la *dérive* situacionista, buscaban desestructurar revolucionariamente el espacio urbano, que se les aparecía estriado y fagocitador, a través del movimiento. Recrearon el eterno errar del nómada en el lugar sedentario por antonomasia y, de nuevo citando a Bégout, podían hacerlo porque conocían tanto la ciudad que eran capaces de suspender momentáneamente el conocimiento de esta. En la posmodernidad, en cambio, el espacio liso que crea el capitalismo desterritorializado ha dado al individuo la condición de nómada y, por tanto, el *postflâneur* (que nace, vive y muere errante) busca abandonar esta condición. Es el “nómada sin nomadismo [...], sin el conocimiento de lo que hace ni la justificación a posteriori de sus actos [...]. Un ser perdido en la comunidad y por la comunidad”¹⁴⁸. Perdido, en definitiva, por estos espacios vacíos que proliferan en la periferia de las ciudades posmodernas, que intenta definir y significar para calmar la angustia que siente de habitar un *desierto*. Así, del mismo modo que “el paseante persigue aquello de lo que el errante huye”¹⁴⁹, este último busca lo que el *flâneur* aborrecía: la inefable seguridad de lo ordinario.

No es casualidad que Smithson proponga un *tour* pues, igual que el turista que fotografía las ciudades que visita para tener un “documento” con el que demostrar su paso por ellas, Smithson dibuja monumentos en el desierto. Baudrillard¹⁵⁰ explica que, en América, la urbe y el vacío se confunden, puesto que son necesariamente infinitos e idénticos y, en su

¹⁴⁸ BÉGOUT, Bruce. *Ibid.*, p. 88.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵⁰ BAUDRILLARD, Jean. *América*, Barcelona: Anagrama, 1987: “Hablo de los desiertos americanos y de las ciudades que no son tales... Ni oasis, ni monumentos, sólo *travellings* indefinidos de lo mineral y las autopistas. En todas partes igual”, p. 163, 164.

confusión, configuran una ciudad en la que “todo aparece en ruinas antes de que haya sido construido”¹⁵¹. Perdido en la inmensidad de un espacio indeterminado, la mónada errante se extravía. Probablemente por esta razón, su única posibilidad de orientarse radica en señalar los espacios que recorre usando la psicología cognitiva de la que habla Kevin Lynch, porque de este modo los personaliza: Smithson ve el espacio decadente de Passaic como “un réservoir d’informations à partir desquelles ce dernier va engendrer toutes sortes de significations personnelles”¹⁵². Es por esta razón que el artista decide erigir monumentos en el vacío desértico de la periferia de New Jersey. Significativo, además, que estos nuevos monumentos hablen también del tiempo: “instead of causing us to remember the past like the old monuments, seem to cause us to forget the future. Instead of being made of natural materials [...], the new monuments are made of artificial materials [...]. They are not built for the ages, but rather against the ages”¹⁵³. En su artículo del *tour* de Passaic, los llamará *ruins-in-reverse*. Otra vez la ruina, siempre presente en el paseo del *flâneur*.

IMAGEN Y MAPA COGNITIVO

De esta manera, Smithson quiere crear una especie de *mapa cognitivo* en el que el sujeto perdido por el espacio liso del capital pueda orientarse y materializar el espacio liso de la periferia. Pero ¿por qué le interesan estos monumentos que son ruinas a la inversa? ¿Quiere, como Benjamin, descubrir un tiempo estratificado en la decadencia de los espacios periféricos? Pero ¿qué tiempo, si los extrarradios como Passaic son las alegorías del capital desterritorializado y, por tanto, son nuevos, *no encierran más tiempo que el presente*?

En esta posmodernidad lisa, resulta ya imposible leer el tiempo en las ruinas de las ciudades, o en los centros metropolitanos modernos hinchados de imágenes que definen y deforman el espacio. Tampoco en las *singularidades* de carácter virtual, como las restauraciones y las reproducciones, que prometen una ilusión de realidad. Así las cosas, quizás el espacio desértico y decadente de la *banlieue* es el único que el espectáculo, simulacro de la realidad, aún no ha invertido la imagen del mundo, como diría Debord. Justamente por esta razón, podrían ser espacios que, en este “presente perpetuo [en el que]

¹⁵¹ BÉGOUT, Bruce. *Ibid.*, p. 55.

¹⁵² LEJEUNE, Anäel. *Ibid.*, p. 375.

¹⁵³ SMITHSON, Robert. “Entropy and the New Monuments” *Ibid.*, p. 11.

la distancia entre el pasado y su representación [presente] queda abolida”¹⁵⁴ hagan sentir la temporalidad de un modo distinto.

Un tiempo que nada tiene que ver con el pasado, pues en Passaic todo lo que hay es nuevo y sin historia; antes bien, este “zero panorama”¹⁵⁵ desértico podría ser definido en base a lo que Augé describe como un espacio de lo *demasiado vacío* (sin vida, sin imágenes, sin estética):

“lo lleno y lo vacío se frecuentan. Eriales, terrenos improductivos, zonas aparentemente carentes de calificación concreta rodean la ciudad o se infiltran en ella”¹⁵⁶. “El encanto de las obras de construcción, de los solares en situación de espera, ha seducido [...], este encanto se debe [...] a su anacronismo. En contra de las evidencias, escenifica la incertidumbre. En contra del presente, subraya a un tiempo la presencia aún palpable de un pasado perdido y la inminencia incierta de lo que puede suceder: la posibilidad de un instante poco corriente, frágil, efímero, que escapa a la arrogancia del presente y a la evidencia de lo que ya está aquí. Las obras de construcción [...] son espacios poéticos en el sentido etimológico: es posible hacer algo en ellas; su estado inacabado depende de una promesa”¹⁵⁷.

Este espacio *sobremoderno* (así es como Augé llama a lo posmoderno) de lo demasiado vacío es un espacio en decadencia, un lugar crítico que aún no ha sido domesticado por el espectáculo y la belleza, y dónde, por un instante efímero, el sujeto puede sentir el tiempo. O quizás sería mejor decir, la promesa del tiempo. Y no solo esto, sino que, al ser un espacio a-estetizado, puede ser llenado de imágenes nuevas por parte del *postflâneur*, que lo significa psicogeográficamente. Cuanto menos, esto es lo que hace Smithson: pasea por Passaic con su máquina fotográfica porque quiere redefinir un espacio neutro de lo vacío a través de su escritura y de las imágenes de dichos monumentos que crean el *mapa cognitivo* de aquel lugar. El juego con las imágenes es importante: ellas se encuentran esparcidas por el artículo y también en la exposición. Son los referentes para el mapa que hace el *postflâneur* de un desierto suburbial. Los monumentos que retrata son construcciones deshechas y decadentes que aún no están significadas por la imagen interesada de las ruinas históricas que pueblan los centros de las ciudades modernas. Pero son también imágenes irónicas, porque retratan “monumentos” que “au lieu de perpétuer le souvenir de la ville et des

¹⁵⁴ AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*, p. 90.

¹⁵⁵ SMITHSON, Robert. “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁶ AUGÉ, Marc. *Ibid.*, p. 104.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

événements qui ont émaillé son histoire, ils donnent davantage l'impression de vouloir en précipiter l'oubli"¹⁵⁸.

Las fotografías de Smithson están íntimamente relacionadas con la idea de *tour*, debido a que dejan constancia del paso del *postflâneur* por una parcela concreta del desierto del extrarradio. Además, turismo e imagen se compenetran inevitablemente: Augé dice que el *tour* que realiza el turista sólo existe a través de las fotografías, que la cámara es el único ojo que viaja para fabricar recuerdos que constaten dicho viaje. La travesía ya no se vive, se constata, y los turistas “viajan entre dos series de imágenes: las que vieron antes de su partida y las que verán a su vuelta [las suyas, aquéllas de las que se consideran autores]”¹⁵⁹. Smithson quiere ser turista, pero al mismo tiempo es consciente que a su viaje le faltan las imágenes precedentes: el *tour* por Passaic no sería una constatación, sino una creación artística. Faltan las fotografías de “antes de su partida”, de modo que las fotografías de su retorno (las suyas) serán las únicas que marcarán el lugar. De este modo, su viaje no es una tautología consumista del haber estado allí y el haber visto aquel monumento cuya imagen uno ya conocía, sino una lectura personal de un espacio decadente.

Su cámara también es su ojo: “I was completely controlled by the Instagramatic (or what the rationalists call a camera”¹⁶⁰; sus fotografías definen el paisaje y también lo describen: “The glassy air of New Jersey defined the structural parts of the monument as I took snapshot after snapshot”¹⁶¹. La cámara fotográfica es la materialización de la mirada del *postflâneur*, cuyos ojos ya no logran definir el espacio que le rodea y necesita el documento fotográfico – hoy en día digital – para cerciorarse que ha estado allí, en aquel punto inefable del desierto eterno que son las periferias de las megalópolis. De este modo, con el ojo *mecanizado* de la cámara y el documento *material* de la fotografía, objetualiza un paisaje que antes solo era vacío. Pues, si bien la teoría del turista de Augé es muy acertada, lo es en tanto que el turista fotografía espacios sobre-codificados. Aquellos que capta la Instagramatic de Smithson, en cambio, solo se codifican *después de* ser fotografiados por él. Es la mirada mecanizada del *postflâneur* la que construye un significado desde el vacío, y esta es diferente a la del turista, del mismo modo que los ojos del alegorista moderno que define Benjamin son capaces de ver (en la ruina) lo que al hombre ordinario se le escapa.

¹⁵⁸ LEJEUNE, Anaël. “Un «Tour des monuments de Passaic» (1967), l'image de la cité selon Robert Smithson » dentro *L'Espace géographique*, p. 369.

¹⁵⁹ AUGÉ, Marc. *Ibid.*, p. 66.

¹⁶⁰ SMITHSON, Robert. *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

Otra faceta de la *flânerie* posmoderna, que encarna Sebald, y que desarrollaré en el último capítulo, tampoco olvida la cámara fotográfica en su paseo por los – en este caso sí – espacios saturados de historia y de sufrimiento. En correspondencia con un mundo en el que la tecnología avanza sin pausa, la mirada mecanizada sustituye a la mirada alegórica. El *postflâneur*, por lo tanto, sufre una metamorfosis tecnológica: sus ojos humanos, demasiado humanos, son incapaces de ver nada en el vacío que habita y es menester de un objetivo que enfoque; sus piernas, vestigio de su ser más animal, no le sirven para caminar por los inmensos espacios de la ciudad difusa y, para su paseo, necesita el motor de un coche (como veremos más adelante). La mecanización del cuerpo del *flâneur* no es nociva, más necesaria. En el caso de Smithson, solo le es posible materializar el panorama cero a través de las imágenes de su Instagramatic y, a partir de ellas, junto con la escritura, encontrar una respuesta estética y filosófica en medio de la decadencia de un paisaje entrópico. Porque todo “paisaje existe únicamente para la mirada que lo descubre”¹⁶² y para que exista hace falta esta mirada y también que haya “percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres”¹⁶³ y Smithson codifica un paisaje entrópico (un desierto) a través de su arte.

RUINS-IN-REVERSE

Este “zero panorama” es significado a través de los monumentos que Smithson elige con la intención de configurar un mapa personal de un lugar que rechaza toda opción de estriaje. Estos monumentos que, como bien definía Anâel Lejeune, son irónicamente (o no) efímeros, son escogidos por su condición de ruinas a la inversa que, como ya he indicado, se aproximarían a lo que Augé define como espacio de lo demasiado vacío. La escritura de Smithson deja constancia que, en Passaic, parece que el presente no exista, o exista solo como expresión de un futuro que se ha perdido. Espacio decadente, de nuevo, pasado de moda. Sobre un puente que rota sobre sí mismo describe Smithson que “such rotations suggested the limited movements of an outmoded world”¹⁶⁴. Una sensación harto indefinible de un “tiempo *puro*, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, [...] un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte”¹⁶⁵. Este tiempo que Augé dice sentir en las ruinas. No es de

¹⁶² AUGÉ, Marc. *Ibid.*, p. 85.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁴ SMITHSON, Robert. *Ibid.*

¹⁶⁵ AUGÉ, Marc. *Ibid.*, Prefacio.

extrañar, pues, que también Smithson lo sienta en lo que llama *ruins in reverse*, que ya no son las ruinas románticas ni tampoco los pasajes de Benjamin, sino estos monumentos que expresan varias temporalidades suspendidas y fuera de la historia en los suburbios del capital liso. Las ruinas *in reverse* son los escombros del mundo, los desechos de la cultura que se encuentran esparcidos en este lugar olvidado del tiempo que recorre el artista, y que su cámara retrata y su mente metaforiza.

“That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is – all the new constructions that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because the buildings don’t *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built. This anti-romantic *mise-en-scene* suggests the discredited idea of *time* and many other “out of date” things. But the suburbs exist without a rational past and without the “big events” of history [...] no past – just what passes for a future”¹⁶⁶

Del mismo modo que los pasajes decadentes de Benjamin, Passaic se encuentra fuera del tiempo. Pero la periferia de las ciudades nuevas carece de un pasado y de una historia de la que hablar, de manera que su condición de estar fuera del tiempo imperante no viene dada por la estratificación de pasados olvidados por el progreso que contenían los pasajes, sino que la sensación “fuera de moda” que transmite es otra.

Estas ruinas que se han alzado ya como ruina antes de ser algo, es decir, estos espacios que son decadentes debido a su absurdidad y no a su antigüedad, desnudan la máxima fantasmagoría: la realidad como simulacro. Son solares de la periferia que solo fueron contruidos para ser algo que aún no son, y gracias a ello transmiten una sensación hartamente extraña a la que estamos deshabituados: expresan un tiempo desacreditado, que ya no existe; una temporalidad pasada de moda. En este panorama cero suburbial no pueden existir ruinas benjaminianas porque en él no existe pasado alguno, sino solo “lo que pasa para el futuro”. Así pues, el tiempo sentido en las ruinas a la inversa no será un fugaz relámpago de un pasado olvidado por la historia que aparece congelado delante de los ojos del *flâneur* (imagen dialéctica); más bien, es una especie de futuro perdido, una promesa de un futuro que no ha sido, pero podría haber sido. Smithson no tiene la voluntad mesiánica de Benjamin de redimir el pasado denigrado: es consciente que no hay pasado posible de redimir, pues todo pasado es una imagen estetizada de él creada para el consumo nostálgico (un “pasado en moda”). De modo que es necesario centrarse en una temporalidad que Benjamin rechazaba por ser mítica: el futuro. Pero aquél que transmiten las ruinas inversas no es mítico (no promete un ideal de progreso y bienestar), sino que es un *futuro anticuado*

¹⁶⁶ SMITHSON, Robert. *Ibid.*

que “is lost somewhere in the dumps of non-historical past”¹⁶⁷. Passaic, como espacio decadente que no puede transmitir el tiempo pasado porque *no tiene pasado histórico*, parece existir en un futuro “‘out of date’ and ‘old fashioned’”¹⁶⁸ que existe en perpetua decadencia.

Este tiempo inexpresable, que Smithson metaforiza como futuro anticuado, es el propio del desierto de periferia, donde “no hay nada: ni pasado, ni futuro, nada que no sea presente, hecho diagrama, de quienes lo cruzan”¹⁶⁹. Aquél que cruza estos espacios insoldables, el *flâneur* nómada, necesita crear un mapa cognitivo, una “imagen ambiental” como la define Kevin Lynch¹⁷⁰, para poder representar el lugar que cruza y a concebirse a sí mismo respecto de la nada. El de Smithson, pues, es un mapa mental que se sirve de unos supuestos monumentos que transmiten una sensación temporal que perturba al individuo y, inquietándolo, le hacen *sentirse vivo* en la anonimidad y el embotamiento que le abruman. Este tiempo extraño desvela, al paseante del extrarradio, la eternidad que habitamos, eternidad de un presente insaciable y tautológico, que se ve concretado en el espacio de la nueva Ciudad Eterna que es Passaic. “Has Passaic repaced Rome as ‘The Eternal City?’”¹⁷¹, se pregunta Smithson, y se imagina un mundo donde todo se ha convertido en un espacio igual e infinito a juego con el eterno presente del tiempo:

“If certain cities of the world were paced end to end in straight line according to size, starting with Rome, where would Passaic be in that impossible progression? Each city would be a three-dimensional mirror that would reflect the next city into existence”¹⁷².

La eternidad y la infinitud se expresarían así, en el repetitivo juego de espejos que es el espacio liso y desértico de la posmodernidad. Al *flâneur* solo le queda la posibilidad de crear un mapa cognitivo para orientarse en esta eterna “ciudad lisa” que es Passaic: de este modo, se representa como sujeto individual que actúa, mediante el tour, en un espacio que, si bien es irrepresentable, puede ser cognoscible¹⁷³. Convirtiéndose en una mónada nómada, significa monádicamente los espacios asignificados.

¹⁶⁷ SMITHSON, Robert. *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ DELGADO, Manuel. *Sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama, 2007, p. 80.

¹⁷⁰ “Una imagen eficaz requiere, en primer término, la identificación de un objeto [...]. En segundo término, la imagen debe incluir la relación espacial o pautal del objeto con el observador y con otros objetos. Por último, este objeto debe tener cierto significado, práctico o emotivo, para el observador” LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 17. Estos “objetos” serían los monumentos que destaca Smithson y que representan el mapa de Passaic.

¹⁷¹ SMITHSON, Robert. *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ JAMESON, Fredric: “nunca hemos afirmado en este ensayo que tal sistema [mundial global] fuera incognoscible, sino únicamente que es irrepresentable”, en *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 119.

Jameson nos dice, comentando a Kevin Lynch, que “la ciudad alienada es, ante todo, un espacio del cual las gentes son incapaces de construir (mentalmente) mapas, tanto por lo que respecta a su propia posición como en lo relativo a la totalidad urbana en la que se encuentra”¹⁷⁴. El *mapa cognitivo* propuesto por Jameson y que ejemplifica Smithson, trataría de que el individuo-mónada fuera capaz de representarse en un nivel global a través de un mapa formulado por él poniéndose en relación con sus condiciones reales de la existencia. Los monumentos de Passaic serían los referentes en dónde el individuo encuentra puntos de orientación en el desierto. Intento de representar(se) en el espacio liso de uno de los cinturones urbanos de New Jersey, esta ciudad en la que es “imposible reconocer ninguna de las señales tradicionales (monumentos, límites naturales o perspectivas urbanas)”¹⁷⁵. Ciudad-desierto: aquella que el nómada traspasa y, de algún modo, así la habita – momentáneamente. Porque el “desierto es, en efecto, la metáfora perfecta para esa ciudad que es no-ciudad [...que] es sólo recorrido, deportación. Espacio vivo y vivido en que no vive nadie”¹⁷⁶. Significativo es que Bégout sitúe a Zerópolis¹⁷⁷, la no-ciudad por excelencia, en medio del arenal de Nevada. Esta es Las Vegas, la polis-espectáculo que parece ser un espejismo, oasis de *fun* situada en las profundidades del desierto americano.

2. *POSTFLÂNEUR(S)* EN EL AUTOPISTA

También es curioso destacar que, en el momento en que Smithson visitó Passaic en 1967, estaba en construcción la autopista que hoy en día atraviesa la ciudad. La autopista es uno de estos espacios de *tránsito* que destruyen ciudades, pueblos, campos y bosques en su pretensión de conectar lo más velozmente posible distintos lugares. La autopista es la nueva calle de otra faceta del *postflâneur*, que es incapaz de caminar como lo hace Smithson y sustituye sus piernas por las ruedas del coche, transformándose en un nómada motorizado. Esta nueva calle que tiene la velocidad como norma, es uno de los múltiples *no-lugares* (non-lieux) que define Marc Augé¹⁷⁸; es, también, una de las tangentes que alisan el espacio estriado de la ciudad moderna, que hoy día ha quedado anticuada y obsoleta, y solamente sirve en tanto que espacio turístico sobrecodificado. La predominancia del coche

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 113.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 113.

¹⁷⁶ DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas*, p. 82.

¹⁷⁷ BÉGOUT, Bruce. *Zerópolis*, Barcelona: Anagrama: 2007.

¹⁷⁸ AUGÉ, Marc. *Los "No lugares": espacios del anonimato*.

en las calles de las metrópolis significa la desposesión de estas, la imposibilidad actual de que exista una *flânerie* como la del siglo XIX. De esto se dio cuenta Le Corbusier en 1924, cuando decide que el “hombre de la calle se incorporará al nuevo poder al convertirse en el hombre del coche”¹⁷⁹ y empieza a planificar las nuevas calles, que ya no serán para el paseante, sino para el tráfico, en un mundo de ensueño en el que todo estaría automatizado, donde “no hay personas, excepto las que manejan las máquinas; no hay peatones no mecanizados y desprotegidos que entorpezcan la circulación”¹⁸⁰. Cabe reconocer, que este sueño de Le Corbusier se ha realizado a medias, con la aparición de los no-lugares y, sobre todo, de la autopista y esta contradicción que lleva en su seno: que

“nuestras ciudades se transforman en museos [...], a pesar de que nos apartan de ellos una serie de desvíos, autopistas, trenes de gran velocidad o vías rápidas. / Estos desvíos, sin embargo, no se producen sin remordimientos, como lo atestiguan las numerosas indicaciones que nos invitan a no ignorar los esplendores del terruño y las huellas de la historia”¹⁸¹.

NO-LUGARES

El no-lugar crea el nómada desarraigado, individuo solitario y aislado en extremo. Este “hombre flexible, sin lazos, enteramente disponible para la movilidad infinita, y sólo para ella [...], que ha renunciado hace mucho a esa idea demasiado apremiante y anticuada: el lugar”¹⁸². Aquí hay que ser cuidadoso, debido a que esta mónada ambulante ya no es un ser excepcional y, por tanto, no puede confundirse con el *postflâneur*, pues su nomadismo se aleja de toda crítica y solamente obedece al sistema liberal del capitalismo, que reclama “seres literalmente a la deriva, sin lazo ni vínculo”¹⁸³. Este ser desarraigado es el habitante de los no-lugares (que Bégout llama *lugares comunes*), espacios amorfos y estériles que solo sirven para ser traspasados en nombre de la movilidad imperante.

Con respecto a la figura del *flâneur* posmoderno que estoy trazando, me interesa hablar de *su* calle, que es la autopista, y de *su* ciudad desértica. Pero tanto las zonas suburbanas del capital liso como las carreteras que las atraviesan, conectan e invaden, están pobladas por los no-lugares: aeropuertos, moteles, peajes, apeaderos, hipermercados, áreas de servicio, estaciones de tren... Por esta razón, considero necesario introducir los no-lugares tal y como los entiende Augé porque, si el paseante es quien puede significar los lugares bajo

¹⁷⁹ BERMAN, Marshall. *Ibid.*, p. 167.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹⁸¹ AUGÉ, Marc. *Los no lugares*, p. 78.

¹⁸² BÉGOUT, Bruce. *Ibid.*, p. 72.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 74.

una mirada distinta (la melancólica, en el caso de Benjamin; la del *détournement*, para los situacionistas; la del anti-turista mecanizado de Smithson), el *postflâneur* es quien debe otorgar un significado a los no-lugares, paradigma de la sobriedad absoluta.

El no-lugar se opone al lugar antropológico y, por tanto, “a todo cuanto pudiera parecerse a un punto identificatorio, relacional e histórico”¹⁸⁴, pero no es una utopía, porque existe materialmente en un emplazamiento concreto ya que, aunque su condición suele ser la de encontrarse en los páramos de la periferia, también existe en los centros históricos y en espacios otros. La soledad de esta mónada solitaria que es el nómada moderno, allí se acentúa, porque el no-lugar se dirige, a través del texto, directamente al usuario. Pero, al mismo tiempo, el diálogo entre el paisaje-texto y él no es único, debido a que el mensaje se dirige a todas las nómadas solitarias que, como él, se ven interpeladas por los textos de modos prescriptivo, prohibitivo e informativo que pueblan los no-lugares. Este aislamiento es la exageración de la conversación unilateral que el espectáculo tenía con el individuo y que Debord no se cansó de indicar. Se podría decir que la fantasmagoría del espectáculo se sublima en los no-lugares, en los que todo mensaje va dirigido a la seducción de un individuo solitario que es, al mismo tiempo, todas las mónadas que allí se encuentran y creen que el mensaje de seducción les habla a sólo a ellas como entes individuales. Esta mónada que *transita* por el no-lugar, “en el diálogo silencioso que mantiene con el paisaje-texto que se dirige a él como a los demás, el único rostro que se dibuja, la única voz que toma cuerpo, son los suyos: rostro y voz de una soledad tanto más desconcertante en la medida en que evoca a millones de otros”¹⁸⁵.

Los de la Internacional Situacionista creían que, para revolucionar la vida cotidiana, solo era necesario que los individuos solitarios se dieran cuenta que no están solos y que pueden incluso comunicarse entre ellos, rompiendo así el mensaje unilateral del espectáculo con el espectador. Pero ¿es esto realmente posible en un no-lugar donde se sublima la espectacularidad de la sociedad? Si los individuos solo están allí *de paso*, ¿qué necesidad van a sentir de establecer vínculos profundos con su prójimo? El no-lugar, según parece, crea la necesidad de la soledad alienada a partir de la idea de *tránsito* y fugacidad que desmotivan todo intento de intimar con el otro. Allí, cada uno es un ser anónimo, una máscara, nadie. Un nómada, como los jugadores ansiosos de Las Vegas que describe Bégout en *Zéropolis*, que cambian sin cesar de casino en la búsqueda insaciable de un espectáculo constante que les seduzca y les haga sentir menos solos. Si el no-lugar es aquel que solo existe en tanto

¹⁸⁴ DELGADO, Manuel. *El animal público*, p.40.

¹⁸⁵ AUGÉ, Marc. *Ibid.*, p. 106.

que es traspasado momentáneamente, Las Vegas sería la no-ciudad en la que la sólo se vive *de paso* y en un constante *errar* de casino en casino y de espectáculo en espectáculo. Encarnaría en su seno la condición de desierto sideral y de espectacularidad pura.

EL NÓMADA MOTORIZADO

Uno de estos nuevos no-lugares de la “sobremodernidad” es la autopista, la calle que habita el *postflâneur*, carretera que da vida, además, a otra especie de lugares comunes como son el motel y el área de servicio. La carretera forma parte de este desierto difuminado que es propio de la desterritorialización del capital e, igual que la periferia que recorre Smitshon, necesita ser visto y recorrido con una mirada diferente que pueda revolucionar este espacio absolutamente aséptico. Pero el *flâneur*, en la autopista, pierde sus piernas y no puede caminar por el asfalto ardiente del desierto: se convierte en un ser motorizado y, lo mismo que aquél que recorre los suburbios con un ojo mecánico-cámara porque sin ella es incapaz de fijar las imágenes de la nebulosa desterritorializada y alisada por la que camina, necesitará la prótesis del coche y sus ruedas veloces para transcurrir por allí. En la autopista, además,

“la foto puntual ya no basta y habría que disponer de una filmación total del recorrido, en tiempo real, que incluyera el calor insoportable y la música, y proyectarla y verla uno íntegramente en casa, [...] – recuperar la magia de la autopista, de la distancia, de la bebida alcohólica helada que uno tomó en el desierto y de la velocidad”¹⁸⁶.

Esta imposibilidad de captar la esencia de semejante no-lugar es debido a la velocidad. Bégout explica que, en contraste con el espacio sobresaturado de Europa, la autopista americana crea una sensación de pasmo e incertidumbre, pues parece infinita y sideral. Metáforas del nomadismo generalizado, las vías rápidas nos ofrecen movilidad y velocidad para un mundo que le obliga a uno convertirse en un ser itinerante en función del flujo de los capitales. De hecho, es importante poder distinguir a este “hombre móvil sin motivo” que hoy en día ya no es un ser excepcional, del *postflâneur* motorizado que trata de significar la experiencia paranoica de recorrer una autopista.

Bégout, siguiendo sin duda la estela de Deleuze y Guattari, teoriza un mundo de tal modo desterritorializado, que los lugares de tránsito se han convertido en la norma. Según el filósofo, esta “revolución interior en el movilismo internacional” ha sido llevada a cabo por

¹⁸⁶ BAUDRILLARD, Jean. *Ibid.*, p. 9.

los antiguos trotamundos e *hippies* alternativos de los 60 que ahora se encuentran a la cabeza de las grandes multinacionales de Silicon Valley porque, “al no haber logrado cambiar la sociedad en su fondo, se decidieron finalmente por producir una simple sociedad del cambio”¹⁸⁷. Valores suyos como la deriva y el nomadismo social del *hoboemio*¹⁸⁸, se han convertido en imperantes y necesarios: por esta razón los lugares de la posmodernidad son, irónicamente, los no-lugares, aquellos que sirven al tránsito sin fin y a la comunicación cada vez más veloz. De esta manera, el globo terráqueo se vuelve heterogéneo y repetitivo, eterno retorno de lo igual, y toda significación personal e íntima se desvanece en esta red de no-lugares cada vez más espesa. Este hombre errante, que se encuentra más en los aeropuertos que en las calles de la ciudad, es un ser desarraigado, que vaga sin vínculos por el desierto del capital liso y sigue avanzando ansiosamente sin progresar, porque todo el mundo se ha convertido en lo mismo.

¿Cómo romper este círculo infernal de eternidad y aburrimiento? ¿Cómo significar los no-lugares íntimamente? ¿Es posible revolucionar el espacio del espectáculo puro? El *postflâneur*, de algún modo, observa y habita críticamente estos lugares comunes que pueblan los desiertos del capital liso. Como mónada aún más solitaria, intenta (des)cifrarlos con una mirada nueva, diferente, de la alienada predominante. Bégout recorre los Estados Unidos de motel en motel e intenta identificar su viaje con las múltiples representaciones que el arte y la literatura han hecho de estos lugares comunes y asépticos. De este modo, busca hacer una morfología de estos sitios y, a la vez, acompañado de la extrañeza que suscitan (no hay que olvidar que ellos se encuentran al borde limítrofe entre la carretera y el desierto – el real y el de la periferia americana) consigue reflexionar sobre la sociedad nómada y proponer la posibilidad de una nueva estética que surja de la *magia gris* de lo cotidiano.

También Baudrillard es otro *postflâneur* europeo que viaja a Norteamérica para ser absorbido por el espacio sin límites, porque “aquí, en la sociedad más moralista del mundo, el espacio es verdaderamente inmoral”¹⁸⁹. Este autor insiste en su labor de *flâneur*, contrapuesta al trabajo del intelectual, que cree posible desvelar la realidad desde la biblioteca y el campus cerrado: “El tiempo que ellos pasan en las bibliotecas, yo lo paso en los desiertos y carreteras [...]. Mis terrenos de caza son los desiertos, las montañas, los *freeways*, Los Angeles, las *safeways*, las *ghost towns* o las *downtowns*, no las conferencias en la universidad”¹⁹⁰. Es así como decide recorrer América, renovando la experiencia de la *flânerie* del siglo XIX

¹⁸⁷ BÉGOUT, Bruce. *Lugar común*, p. 79.

¹⁸⁸ Figura proletaria que cambiaba constantemente su residencia en busca de trabajos eventuales.

¹⁸⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 88.

que recorría las calles de las nuevas y – en aquél entonces – angustiantes metrópolis europeas. Cuando el paseo se ha vuelto caduco y sólo existe como turismo o como peligro (de ser arrollado por el tráfico que ocupa las calles), es necesario que el *flâneur* tome el coche y su paseo se convierta en una carrera infinita. “Circular es una forma espectacular de amnesia. Todo por descubrir, todo por borrar”¹⁹¹ nos comenta. La velocidad del motor convierte todo en un desierto, “elimina el suelo y las referencias territoriales, remonta el curso del tiempo para anularlo”¹⁹². Esta sensación de libertad e infinitud la consigue describir el *postflâneur* circulando, como el resto de los mortales, por los espacios de tránsito; pero al mismo tiempo que observa con una mirada distinta que lo separa de la masa motorizada.

Esta mirada inaugura la posibilidad de una nueva significación y de una nueva estética para con el desierto y los no-lugares porque, donde el individuo ve solo carretera y desierto mineral, Baudrillard concibe el vacío. Esto es lo que quiere decir Bégout cuando explica que el lugar común deja permanentemente espacio a una apropiación original de él, al contrario que el espacio sobrecodificado de las ruinas y monumentos civiles e históricos de las ciudades antiguas. Estos asépticos no-lugares, como el motel americano que obsesiona a este autor, son una repetición de sí mismos porque no quieren aportar novedad, sino solo el confort de la imposible decepción. Pero justamente por esta razón, al estar vacíos de significado, tienen la posibilidad de ser *desviados*, es decir, significados personalmente, revertidos y pervertidos. Al no estar “apresados en las redes de la codificación de los gestos y de las palabras”¹⁹³, hacen posible que de ellos se haga un uso desviado como el que Humbert Humbert da a los moteles, en la homónima novela de Vladimir Nabokov, *Lolita*. A él, le sirven de escondrijo en su escapada de criminal y pedófilo. En el secuestro idealizado de la menor Lolita, ambos viajan por toda América con el coche, y es en estos moteles de carretera donde pueden esconderse y pasar desapercibidos, dando identidades falsas. De este modo, podríamos decir que Humbert Humbert desvía la inocente existencia del motel como no-lugar económico donde pasar la noche para seguir errando mañana, y lo convierte en lugar del crimen, en cueva primordial donde esconder su secuestro, codificando íntimamente cada uno de estos espacios neutros en los que duerme (¡y vive!) con la pequeña Lolita y llenándolos de experiencias amorosas (siempre según él, la voz narrativa, el pederasta) y depravación.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹² *Ibid.*, p. 16.

¹⁹³ BÉGOUT, Bruce. *Ibid.*, p. 105

La criminalidad se encuentra siempre en los limbos de la sociedad, y sus trazas de dolor y descontrol bien podrían dar significado a los no-lugares en los que acontece. Para quien la vive, sea víctima o verdugo, aquel lugar del crimen quedará trazado imborrablemente, bajo la forma del trauma (para Lolita, la víctima) y del goce o éxtasis (para Humbert, el verdugo). Porque, de un modo parecido a Bégout, nos comenta Delgado que, justamente, el “lugar es el sitio del que se parte, o por el que se pasa, o al que se llega. El no-lugar es lo que ese peregrinaje produce y que no es otra cosa que *una manera de pasar*”¹⁹⁴. Curiosamente, como indiqué al hablar de Smithson, el *postflâneur* se caracteriza porque es capaz de significar desiertos y no-lugares, y hacerlo crítica e íntimamente. La manera de pasar es lo que revoluciona lo asignificado y neutro; el *cómo*, y no el *qué*. Por lo que sigue Delgado defendiendo que el “no-lugar no es un lugar atravesado, sino la travesía que desmiente el lugar, puesto que es un mero intersecar”¹⁹⁵. Esta travesía, la del *flâneur*, debe transgredir lo neutro experimentando en un espacio impensado para la experimentación. De esta manera, los lugares comunes se prestan a significación a partir de la vivencia de experiencias no previstas; así es como “la forma vacía se vuelve interesante a partir del momento en que el mundo vivido hace el esfuerzo de sobrepasar lo que el lugar estandarizado espera de él para realizar aquello que aún no ha sido inscrito en el orden del día”¹⁹⁶.

PARANOIA

Esto es justamente lo que le pasa a Edipa Maas, la protagonista de *The crying of Lot 49* de Pynchon. Ella es otro ejemplo de la *postflânerie*, debido a que se desplaza por toda California con sus piernas motorizadas, atravesando carreteras, autopistas y moteles, viviendo la surrealista experiencia de ser la albacea de la herencia del magnate millonario Pierce Inverarity, ex amante suyo. Edipa Maas vive un *in crescendo* de vivencias extrañas, todas ellas relacionadas con la herencia del millonario. Y, a través de acontecimientos inesperados que perturban su faena aburrida de encargada del testamento, logra dar con la pista de una red de correo clandestina llamada W.A.S.T.E. y la misteriosa figura del Tryster, que aparece en una obra de teatro. Estas pistas desvían a Edipa de su trabajo de tal manera que empieza a ver el curioso sello de correos de W.A.S.T.E. por todos lados, presa de la obsesión paranoica por estas huellas que iluminan su camino hacia la cognoscibilidad de algo que

¹⁹⁴ DELGADO, Manuel. *Sociedades movilizadas*, p. 69.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁹⁶ BÉGOUT, Bruce. *Ibid.*, p. 167.

queda fuera del alcance suyo (y también del lector), puesto que la novela termina sin descubrir si la red W.A.S.T.E. es real o solo es fruto de la imaginación paranoica de Edipa.

La trama podría relacionarse con la clásica búsqueda de la verdad, pero de un modo posmoderno, debido a que en ningún momento se llega a concebir la posibilidad de descubrir la veracidad de esta extraña red de correo postal. Ahora bien, esto no significa que el viaje de Edipa esté desvinculado de la búsqueda obsesiva y detectivesca, sino que ambas cosas, viaje y búsqueda, recorren juntas las autopistas enfermizas de California: “La carretera, pensó, era en el fondo una aguja hipodérmica clavada más adelante en una vena de la autopista principal. Una vena que alimentaba el sistema circulatorio de Los Ángeles para que se sintiera alegre, compacta, libre de dolor”¹⁹⁷. Su viaje imparabile en busca de una débil verdad que no sabe si se la está imaginando, es el propio del *postflâneur*, un desplazamiento de errante, sin fin, sin hogar posible porque solamente cuenta el eterno moverse. Recuperando la metáfora de la aguja hipodérmica, podríamos decir que es un viaje alucinatorio, debido a que alimenta y acompaña la paranoia de Edipa con respecto a la red W.A.S.T.E.

La razón se debilita circulando por las carreteras californianas que atraviesan el desierto suburbial y real de la región. Quizás por eso se pregunta Baudrillard “¿hasta dónde se puede llegar en el exterminio de la razón en la forma desértica irreferencial sin desmoronarse, y a condición, claro está, de conservar el encanto esotérico de la desaparición?”¹⁹⁸. No hay ninguna duda que la razón de Edipa se desmorona, pero gracias a esto vive la aburrida y angustiante aventura del nómada errante desde otra perspectiva, íntima y más interesante: la del misterio inconcluso, que se proyecta *ad eternum*. No es de extrañar que Pynchon concluya su novela con un final abierto precedido por un monólogo interior de Edipa, muy interesante, que cito a continuación:

“De todos modos van a llamarte paranoide. Ellos. O te has dado de narices, sin necesidad de tomar LSD ni otros alcaloides del indol, con un delirio condensado y pletórico de detalles; con una red que una cantidad indeterminada de norteamericanos usa para comunicarse en serio mientras guarda sus mentiras, sus monsergas cotidianas y su patente pobreza de espíritu para el correo oficial; puede que incluso con una auténtica alternativa a la falta de salidas, a esa vida carente de sorpresas que tortura a todos los norteamericanos que conoces, incluida tú, querida. O se trata de una alucinación. O de una intriga contra ti, una intriga complicadísima [...], tan tortuosa que por fuerza tiene que ser algo más

¹⁹⁷ PYNCHON, Thomas. *La subasta del lote 49*, p. 26.

¹⁹⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Ibid.*, p. 21.

que una broma pesada. O te has imaginado que existe tal intriga, en cuyo caso estás chiflada, Edipa, te falta un tornillo”¹⁹⁹.

Este fragmento, es lo más parecido a una conclusión del relato inconcluso de *The crying of Lot 49*: que la paranoia es preferible a la realidad mediocre porque hace dudar y exhibe posibilidades de renovar la vida cotidiana. La red de correo clandestina inaugura la posibilidad de una serie de relaciones humanas que actúan en la sombra de la mediocre sociedad del espectáculo en la que estamos instalados. Aunque quizás solo exista en la mente de Edipa, su posibilidad no se desmiente en ningún momento, porque su mera existencia significaría que hay una mínima comunicación que escapa del control y del aburrimiento cotidiano y que permite, de esta manera, concebir una posible interconexión (o comunicación) fuera del espectáculo entre las aparentes mónadas solitarias en el desierto.

Edipa se pasa toda la novela recorriendo California, sus megalópolis, sus desiertos, sus autopistas y moteles, sin pausa y sin fin, en un éxtasis alucinógeno, iluminando los lugares por los que transita con sus posibles alucinaciones o las verdades infundadas que descubre. Y de este modo significa, también íntimamente, los lugares comunes del capital desterritorializado. Como bien indica en el monólogo, la paranoia siempre será preferible a la monotonía de la realidad imperante (la del espectáculo y el aburrimiento, como desvelaron en su momento los situacionistas), que solo crea pobreza de espíritu. Esta abre posibilidades insospechadas en los desiertos y no-lugares del mismo modo que la *dérive* lo hacía en las calles de París. Configura el mapa cognitivo de Edipa, su representación de ella en medio del espacio irrepresentable, de su recorrido obsesivo buscando trompas con sordina (el símbolo de W.A.S.T.E.): intentando solucionar un rompecabezas, ilumina con una luz nueva los lugares que traspasa. Y, paranoica o no, en una especie de homenaje, retoma la función inicial del *flâneur* originario quién, callejeando, “se convierte de este modo casi en un detective a su pesar, [...debido a que así] legitima su ociosidad”²⁰⁰.

CERRANDO EL CICLO DE METAMORFOSIS

Con la paranoia de Edipa Maas se sublima el *postflâneur*, porque este renuncia a su capacidad crítica y se abandona en el continuo error. Ante la imposibilidad cognoscitiva de la posmodernidad, contrapone el sinsentido de la paranoia. Y es esta, y no la melancolía y la seriedad críticas, la que ilumina los espacios asépticos y la grisácea vida cotidiana. Podría

¹⁹⁹ PYNCHON, Thomas. *Ibid.*, p. 170, 171.

²⁰⁰ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*, p. 74.

parecer que Edipa es lo único que nos queda de una *flânerie* contrahecha y transformada por enésima vez, alejada diametralmente de aquel ángel de la historia en el que Benjamin depositó sus esperanzas redentoras, melancólico y usuario de sus piernas humanas, desvelador de verdades históricas. Pero no es exactamente así: en Europa, emergen de nuevo los vestigios del trabajo de Benjamin en un autor que retoma la *flânerie* melancólica y, a pesar de ser consciente del mundo desterritorializado que habita, decide renunciar a la velocidad del motor y anteponer el caduco paseo para renovarlo. Este peregrino, que tiene más de *flâneur* que de *postflâneur*, es W. G. Sebald y es el encargado de finiquitar el ciclo de metamorfosis de esta figura cambiante porque propone una especie de retorno a la capacidad de materializar las ruinas del tiempo que tenía el ángel de la historia y que se perdió con la *dérive* y, aún más, con el nómada motorizado en la periferia.

Antes de presentar a este autor, es necesario resumir en qué consiste la *flânerie* posmoderna de los desiertos para poder contraponerla a la que traza Sebald, que es muy distinta, pero que si algo las acerca es la creación de mapas cognitivos, que no son más que un intento de representarse a sí mismo en relación con el espacio desertizado y desolador de un mundo *alisado*. Vemos, en esta *postflânerie* que he ido trazando, que la aleja de Benjamin el desinterés hacia la historia, pues sus mapas se centran más bien en los no-lugares o los sórdidos extrarradios sin historia; y de los situacionistas, la aleja la falta de deseo de un arte colectivo. El *postflâneur* si algo sabe es que está solo y que, significando íntimamente los desiertos por los que circula y los lugares asépticos que habita, solo puede conferir cierto valor y significación a la nada desvalida desde su modesto nivel de mónada.

Regreso a lo que tanto Benjamin como Debord criticaron al surrealismo: la exacerbación de la experiencia individual. En estos espacios astrales atravesados por autopistas, el individuo no puede *caminar* en grupo ni *compartir* sus experiencias y emociones: el coche es una cápsula cerrada de aislamiento que impide una comunicación colectiva. Si bien es cierto que Robert Smithson propone el *tour* por Passaic para que haya gente que participe, los monumentos que estas personas visitarán han sido elegidos y significados exclusivamente por él, mónada solitaria en el páramo suburbial de New Jersey. Sin historia oculta que desvelar y redimir, sin práctica estética colectiva posible, parece ser que el mesianismo de Benjamin y la *dérive* situacionista se diluyen en el espacio inmoral de la posmodernidad, pero justamente este individualismo inseparable del mapa cognitivo es el responsable de una multiplicidad de mapas distintos y de visiones diversas que se traducen, inevitablemente, en innumerables formas de *recorrer* el mundo, de pasarlo y, así, deconstruir y reconstruir planos infinitas veces. Así las cosas, podríamos afirmar que, aunque individualmente y de

forma desviada, se ha logrado en parte el sueño de Debord: que la ciudad cambiara cada día de escenario, que el espacio fuera siempre cambiante en este “juego en el que los jugadores elegirán participar: un cambio de escenarios y conflictos para exterminar a los personajes en una tragedia de veinticuatro horas”²⁰¹.

Es justamente la multiplicidad de puntos de vista del *postflâneur* lo que permite la existencia del caminante de Sebald, que decide *conscientemente* abandonar las autopistas siderales y los desiertos infinitos de América para pasear por el espacio sobrecargado de historia de una Europa que oculta las cicatrices desoladoras de dos guerras mundiales. Este autor, intentará que su mirada sea la del ángel de la historia, la del alegorista de Benjamin que ve, en los espacios decadentes donde la historia está escondida bajo la forma de tiempo estratificado, una posibilidad de rememorarla desde el punto de vista de los perdidos y olvidados.

3. W. G. SEBALD

En la novela *Die Ringe des Saturn: eine englische Wallfahrt* (*Los anillos de Saturno: un peregrinaje inglés*), W. G. Sebald se aleja de la condición posmoderna y de la mecanización del *postflâneur*. El mismo título ya lo indica: el peregrinaje es una forma de moverse que está un poco fuera de lugar en 1995, data de publicación del libro, y sitúa al autor (y al narrador) en un caminar más próximo al del siglo XIX (aquél del *flâneur* que describía Benjamin), que con el veloz movimiento del nómada motorizado que recorre las autopistas alucinógenas de América. Pero Sebald es un autor complejo y escribe consciente de habitar en un mundo posmoderno: no olvida, sin duda, que los no-lugares plagan el hemisferio terrestre y que las ciudades europeas son puro espectáculo al servicio del turista y del consumidor.

PEREGRINAJE

Por esta razón, la decisión de llamar *peregrinaje* a su paseo no es en vano. En primer lugar, se alejará de las grandes ciudades inglesas para recorrer la costa este de Inglaterra, lugar decadente y poco habitado, conocedor de que en la sordidez paisajística encontrará quizás una verdad más acertada que aquella del espectáculo de las ruinas de la ciudad. En segundo lugar, recupera toda una tradición europea del paseo literario, que viene del Romanticismo,

²⁰¹ *Potlatch* n°7, citado por MARCUS, Greil. *Ibid.*, p. 369.

de la *flânerie* y, después, de Benjamin, de los surrealistas y de los situacionistas. El peregrinaje lo convierte en un anti-turista y, por consiguiente, en un anti-posmoderno (en su modo de pasear, no en su escritura), ya que es una práctica pasada de moda que está relacionada con una cierta manera de percibir las cosas. Este modo de percepción, además, le acerca a Walter Benjamin, porque paseando anacrónicamente en la época del motor y la velocidad, el narrador busca “the traces of a silent catastrophe that constitutes the obverse of modernity and its history of progress”²⁰². El solo hecho de apostar por un paseo sin meta ni finalidad en los años 90, significa postularse en contra de los valores de eficiencia y rapidez del capitalismo avanzado. La posición de Sebald es clara: contra el turismo que solamente busca la satisfacción de la imagen y la recurrencia; contra la eficiencia de los medios de transporte modernos, que no permiten observar atentamente las marcas de la destrucción y de la historia olvidada; porque

“not only is walking itself an inefficient mode of locomotion in the age of planes, trains and automobiles; the route that Sebald’s narrator takes is itself uneconomic, for his meanderings have no goal that would count as such according to the logic of modernity, and no schedule for attaining it”²⁰³.

La distancia que toma el autor con respecto a la condición motorizada y alucinatoria del *postflâneur* recuerda un poco al experimento de Smithson porque, en lugar de abandonarse en la paranoia y en el recorrido de los signos desérticos de la inmaterialidad, recupera el paseo como forma de materializar los lugares en un mundo donde la regla general es el nomadismo y la desterritorialización difusa que crea al sujeto desorientado. Si Smithson propuso unos monumentos decadentes, erigiendo el detritus (lo desechado) al nivel de ruina simbólica con la intención de orientarse y materializar la periferia americana, Sebald quiere recuperar la huella benjaminiana en los parajes desolados por los que camina. Y esta huella histórica es material, no puede encontrarse en las autopistas; y precisa de una mirada lenta que escape de las velocidades del transporte actual. Todo esto, sin duda, lo busca con la consciencia absoluta del mundo que habita y de lo anacrónico de su propuesta (de igual manera que un peregrinaje es un anacronismo en la época del turista).

²⁰² MOSER, Christian. “Peripatetic Liminality: Sebald and the Tradition of the Literary Walk”, p. 37, dentro ZISSELSBERGER, Markus (ed.). *The Unidiscov’r’d Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*, New York: Camden House, 2010.

²⁰³ LONG, J. J. “The Ambulatory Narrative: *The Rings of Saturn*”, p. 137, dentro *W. G. Sebald. Image, Archive, Modernity*, New York: Columbia Press University, 2007.

De hecho, las obras de Sebald están llenas de textos que narran “a series of anti-touristic performances that are designed to negotiate the distinction between tourist and traveler”²⁰⁴. Este viajante es, sin duda, un *flâneur*, porque el paseo que realiza está marcado por una profunda melancolía. Por esto la narración empieza así: “En agosto de 1992, cuando la canícula se acercaba a su fin, emprendí un viaje a pie a través del condado de Suffolk, al este de Inglaterra, con la esperanza de poder huir del vacío que se estaba propagando en mí”²⁰⁵. Para curar este vacío saturnino que le invade, el narrador no decide un destino turístico embriagador, sino la decadente zona de Suffolk, que no hace más que incrementar su melancolía a medida que va resiguiendo las marcas de la destrucción. Más que un *locus amoenus* donde calmar los vacíos infinitos del alma, el paisaje que recorre es una alegoría de la decadencia: la *facies hippocratica* de la historia humana y natural. Kleinberg-Levin escribe que

“Sebald is a keen observer of processes of ruination and destruction – the devastation of nature, the abandonment of factories and fortresses, the dilapidation that has befallen once flourishing urban neighborhoods, and the ruination overtaking historically significant buildings”²⁰⁶.

No es extraño, pues, que elija para su paseo de *flâneur* una región medio abandonada del este de Inglaterra para que así, la decadencia del lugar y la melancolía del narrador permitan percibir materialmente algo que se le escapa al turista: las múltiples intersecciones de sufrimiento y ruina que acumula la historia humana en el terreno.

Es así como Sebald recuerda a Benjamín, en su imparable voluntad de destacar la omnipresencia de la destrucción que la natura y el hombre han creado. Quizás por eso la literatura sebardiana ha sido tildada de pesimista, incluso de macabra: porque el autor no se resiste al poder del olvido y, como el ángel de la historia de Benjamín, que era capaz de ver vida en lo que parecía fosilizado y de sentir como los olvidados por la historia reclamaban su redención, se esmera en retratar todas las formas de sufrimiento, “and not only the suffering of human beings, but also the suffering of animals and the devastation he sees in forests, rivers, marshes and meadows”²⁰⁷.

CONTRA EL OLVIDO GENERALIZADO

²⁰⁴ J. J. Long. “W. G. Sebald: The Anti-Tourist”, p. 76, dentro ZISSELSBERGER, Markus. *Ibid.*

²⁰⁵ SEBALD, W. G. *Los anillos de Saturno*, Madrid: Debate, 2000, p. 13.

²⁰⁶ KLEINBERG-LEVIN, David. *Redeeming Words. Language and the Promise of Happiness in the Stories of Döblin and Sebald*, New York: SUNY, 2013, P. 104.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 103.

¿Por qué está obsesión por el padecimiento? ¿Para qué llevar el duelo eterno en el alma? Porque no hay duda que el narrador sufre incesantemente en su paseo desvelador de crueldad y horror, de tal modo que, en la narración, el paseo viene seguido de la parálisis. Es por esta razón que el primer capítulo de *Die Ringe des Saturn* empieza en un sanatorio donde la voz narrativa nos dice que, “justo en el mismo día, un año después del comienzo de mi viaje, fui ingresado, en un estado próximo a la inmovilidad absoluta”²⁰⁸, aturdimiento corporal que le lleva inevitablemente a la escritura de las páginas que prosiguen. Hay una conexión indeleble entre la postración y el paseo que la ha antecedido, entre “la bella libertad de movimiento [...] y el] horror paralizante que varias veces me había asaltado contemplando las huellas de la destrucción, que, incluso en esta remota comarca, retrocedían a un pasado remoto”²⁰⁹. La relación entre ambas cosas es la idea que el paseo del *flâneur* no puede ni debe ser inocente, sino que debe escapar de las distracciones del espectáculo y el confort para centrarse en las cicatrices de los lugares por los que pasa. Como indicó Benjamin cuando definía su ángel de la historia, su mirada debe ser la del alegorista poseído por el genio de la melancolía, que prefiere la decadencia a aquello que resplandece, porque en ella ve la incesante destrucción que causa el hombre.

La voluntad de Sebald como escritor y del narrador de *Die Ringe des Saturn* como *flâneur*, es la de ser un remanente²¹⁰ y de este modo, oponerse a toda forma de olvido llevando el peso de un duelo que remite a su vez a la deuda histórica de los perdedores que mencionó Benjamin, a estas voces que claman redención desde el pasado. Aún más voces lo imploran en 1992, aquellas de los judíos perseguidos y asesinados en masa por la Alemania nazi. Sebald, de origen bávaro, no pudo olvidar el cinismo y el horror que conlleva el silencio culpable de su país, y de ahí viene su obsesión por el sufrimiento, porque, como bien dice Jacques Rancière, la

« destruction assurément est le problème de l'écrivain et d'abord, bien sûr, cette destruction des Juifs d'Europe qui est comme le secret silencieusement enfoui sous les paysages idylliques des Alpes bavares où il avait vécu son enfance, un silence que le savant a voulu fuir en s'en allant vivre en Angleterre et enseigner dans cette université de pointe récemment installé au cœur d'une région industrielle en déclin »²¹¹.

²⁰⁸ SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁰ “A remnant is the peculiarly metaphysical product of a negative dialectic, a material revelation of infinite resistance to all forms of worldly power, all forms of fate” nos dice KLEINBERG-LEVIN, David. *Ibid.*, p. 102.

²¹¹ RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*, Paris: Éditions du Seuil, 2016, p. 124.

Rancière relaciona la biografía de Sebald con la obsesión suya de desvelar este secreto silenciosamente enterrado de la destrucción de los judíos. También otro escritor amigo suyo, Robert Bigsby, se pregunta el porqué de su interés creciente por el Holocausto ya que, “al cap i a la fi, ell no n’era, de jueu”²¹². Quizás la respuesta esté en lo que Sebald contó en una entrevista que le hizo Joseph Cuomo en la cual, recordando su infancia, explica el enorme tabú que suponía entonces hablar del Holocausto:

“Ara bé, la pressió va fer que finalment a les escoles sorgís el tema. I normalment es concretava en forma de documentals que ens ensenyaven sense cap mena d’explicació. Així, doncs, en una tarda assolellada de juny veies un pel·lícula de l’alliberament de Dachau o de Belsen i després sorties a jugar a futbol perquè realment no sabies què fer-ne, de tot plegat”²¹³.

Además, el padre de Sebald sirvió en la guerra, formando parte de las tropas que conquistaron Polonia, aunque nunca quiso hablar de lo que vio y siempre decía, según cuenta Bigsby, “No me acuerdo”. Ni en la escuela, ni en la familia, ni en la universidad, donde descubrió que los profesores que tuvo habían ejercido durante el Tercer Reich²¹⁴: nadie quería acordarse de nada. Sebald se marchó de esta Alemania sumida en el olvido voluntario, pero su alma seguía avergonzada por los crímenes de su país. Por esto Rancière nos dice que Sebald huyó de la imagen idílica de los Alpes bávaros, cuya belleza era criminal porque escondía la verdad de la matanza judía, y se instaló en una región decadente de Inglaterra, donde el declive industrial le permitió pensar la fealdad y el horror de una destrucción que se asemeja a “un nuage de poussière de sable saharien, traversant mers et continents pour retomber en pluie de cendres sur le jardin des tuileries”²¹⁵, pues sus trazos se rastrean incluso en la abandonada región de Suffolk y remiten a pasados remotos o recientes y a lugares diferentes, en una interconexión que varios críticos han intentado explicar.

LA MIRADA FRAGMENTARIA

²¹² BIGSBY, Christopher. “Responsabilitat i vergonya”, p. 15, *El funàmbul. W. G. Sebald*, numero 6, verano 2015.

²¹³ CUOMO, Joseph. “Una conversa amb W. G. Sebald” (entrevista), p. 24, *El funàmbul. W. G. Sebald, Ibid.*

²¹⁴ En la misma entrevista, Sebald comenta: “Les humanitats havien estat totalment compromeses. L’àmbit de la llei, gairebé del tot... Era evident que tota aquella gent havia obtingut els seus *galons* durant els anys trenta i quaranta. I si et fixaves, com he fet subsegüentment, en els temes dels seus doctorats, t’esgarrifaves de mala manera” CUOMO, Joseph. *Ibid.*, p. 25.

²¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Ibid.*, p. 123.

La estructura de la narración sebaldiana y la relación entre lo local y lo global que encontramos en su obra, está profundamente relacionada con el viaje-paseo y la mirada distraída del *flâneur*, que se encuentra con fragmentos que remiten a otros tiempos y a otros lugares. Pero antes de centrarme en su forma narrativa, creo conveniente definir como el autor concibe la decadencia, es decir, la destrucción que encuentra por todos lados y que le lleva a la parálisis corporal. Para palpar esta destrucción, que es a la vez la que ha creado el hombre y la que ha ejercido la naturaleza, el *flâneur* no necesita irse a los lugares donde esta ha ocurrido en su esplendor y que ya han sido significados por ella, como sería el caso de Auschwitz, donde Sebald no fue nunca porque “no podía afrontar la idea de trobar-hi un restaurant per a turistes”²¹⁶. El condado de Suffolk podría parecer un lugar inocente, pero no lo es: también allí, en esta región industrial en declive, se encuentran múltiples relaciones históricas traumáticas que, mediante la alegoría, el narrador capta y explica.

Pero ¿cómo representa el narrador las trazas de destrucción que encuentra a lo largo de su paseo anti-turístico? Rancière, en “Paysages du papier” lo explica muy atinadamente. Este autor apunta que Sebald se aparta de la polémica sobre si el horror nazi debe y puede ser representado o no, porque es consciente que “les souffrances provoquées par l’œuvre de destruction excèdent, de tout façon, nous facultés de représentation”²¹⁷ y, por esta razón, prefiere mostrar no las imágenes del hombre que sufre, sino los detalles fragmentarios de la destrucción que todo lo abarca: los animales sufrientes, la naturaleza moribunda, las ciudades en ruinas, las mansiones abandonadas. Estas imágenes pueblan su obra y el lector no puede llegar a saber si son inventadas o ciertas, pero ¿qué más da si las fotografías y documentos que ilustran la narración sebaldiana son inventados o reales?, nos dice Rancière, ¿qué más da si él habla de Auschwitz o del mundo de Tlön que inventó Borges, si ambas cosas las ha creado el ser humano? Lo que quiere Sebald es mostrar de forma indirecta y fragmentaria el horror, a falta de poder representarlo como totalidad interesada, para combatir así el olvido imperante. La ficción quiere, usando documentos de la barbarie, construir una topografía de la memoria, “qui est aussi bien une topographie de la fiction”²¹⁸, y que se organiza a través del paseo saturnino del escritor.

Como he indicado anteriormente, para Sebald, el caminar es una forma de resistencia a la modernidad y sus mapas y desiertos, pues el acto de deambular crea un mapa nuevo que tiene como fundamento la vivencia del lugar y la predominancia de la mirada del individuo

²¹⁶ BIGSBY, Christopher. *Ibid.*, p. 16.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 127.

que, al no poder abarcar la totalidad, es siempre fragmentaria. Es así como “the narrator’s ‘instantiated materiality’ deviates from the abstract cartographic representation, and it is this that enables him to subvert the map’s disciplinary intention”²¹⁹. En este sentido, la *flânerie* de Sebald es parecida a la de Smithson, ya que ambos proponen una experiencia sensual del territorio que se basa en la constatación material de la destrucción, en el caso del primero, y de la materialización del desierto de la periferia, en el caso del segundo. También remite a Benjamin y su apuesta por el fragmento, que se erige como contrapropuesta a la visión interesada de la totalidad. Sea en los mapas como en la historiografía, la voluntad totalizadora siempre es engañadora: debido a la imposibilidad humana de concebir el todo, la totalidad engañosa siempre omite algo. En cambio, la mirada fragmentaria acepta su derrota (la imposibilidad de comprenderlo todo) desde el inicio y, recolectando fragmentos, es capaz de proponer un conocimiento horizontal, rizomático, que no deseche nada. Tal y como hacía el filósofo trapero, que daba un nuevo uso a los fragmentos descartados de la realidad, Sebald recolecta sin cesar múltiples documentos que encuentra en su camino: fotografías, mapas, informaciones, relaciones entre el espacio y el tiempo... para, con ellos, “créer de la vie à partir de ce qui est mort, du neuf avec de l’usagé, de l’art avec les matériaux de l’industrie, de l’histoire à partir d’événements insignifiants et de traces presque effacées: en bref contredire et racheter l’oeuvre de destruction”²²⁰.

Es así como, visitando la naturaleza y los paisajes decadentes de Suffolk, el narrador se encuentra con la memoria. O, mejor dicho, del mismo modo que el pasado aparecía en el presente bajo la forma de imagen dialéctica ante la mirada angustiada del ángel de la historia de Benjamin, las trazas de destrucción se le presentan al *flâneur* de *Die Ringe des Saturn* a medida que recorre el espacio, “car la mémoire n’est pas faite de souvenirs mais de traces matériellement inscrites sur un territoire”²²¹. La mirada del *flâneur* es la única que puede detectar estas trazas al materializar el espacio a través de su paseo. Pero la suya solo puede captar el fragmento, pues es incapaz de abarcarlo todo y solamente puede describir aquello que ve y que encuentra en su modesta condición de mónada.

Sebald apuesta constantemente por la mirada fragmentaria y la contrapone al engaño de aquella con pretensiones totalizadoras, y un ejemplo muy claro de ello es cuando, en *Die Ringe des Saturn*, el narrador explica la sensación que tuvo cuando visitó, en Bélgica, el Panorama de Waterloo. Allí dentro, “uno se encuentra, por así decirlo, en un punto central

²¹⁹ J. J. Long. “The Ambulatory Narrative: *The Rings of Saturn*”, *Ibid.*, p.134.

²²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Ibid.*, p. 139.

²²¹ *Ibid.*, p. 127.

imaginario de los acontecimientos”²²² de la batalla de Waterloo, pero vista desde una perspectiva que quiere abarcarlo todo y que hace reflexionar al narrador del siguiente modo:

“Así que esto [...] es el arte de la representación de la historia. Se basa en una falsificación de la perspectiva. Nosotros, los supervivientes, lo vemos todo desde arriba, vemos todo al mismo tiempo y sin embargo no sabemos cómo fue. [...] ¿Nos encontramos sobre una montaña de muertos? ¿Acaso nuestro observatorio, en definitiva, no es más que esto? ¿Se obtiene desde un lugar semejante la tantas veces citada perspectiva histórica?”²²³.

La falsedad de la visión histórica totalizadora consiste, como bien vio Benjamin en su tiempo, en olvidar a los derrotados y presentarlo todo diáfano desde la mirada de aquél que ha vencido y puede contemplar la batalla como un acto heroico, y no como lo que fue realmente: una masacre.

Falta aquí la vivencia fragmentaria de la misma batalla, que solamente aparece ante los ojos del narrador cuando, en un momento dado, los cierra, y logra captar una imagen petrificada del pasado, pero de un pasado vivido y móvil, que no puede representarse desde la quietud de la mirada de los vencedores. Nos dice el narrador: “Hasta que no cerré los ojos no vi, esto lo recuerdo perfectamente, una bola de cañón que de soslayo atravesó una hilera de álamos, de modo que las ramas verdes volaron hechas trizas”²²⁴. Christian Moser comenta este relámpago fugaz llamado imagen dialéctica afirmando que la bola de cañón oblicua corta la pintura de la batalla de Waterloo en dos y “by diametrically cutting the picture in tuwo, a clear(er) picture of history is produced *in* the cleft that disrupts its ‘factual’ or ‘realistic’ mode of representation”²²⁵. Este relámpago de un fragmento del pasado tiene que ver con la experiencia momentánea de un instante y no con la falsificada perspectiva del historiador que quiere abarcar toda la esencia de la batalla desde su punto de vista absoluto. Todas las visiones “desde arriba”, propias de los supervivientes, olvidan la realidad fáctica y embrutecida de lo que en realidad ocurrió, y hacen oídos sordos de los “estertores y gemidos polífonos”²²⁶ que debieron ser insoportables de escuchar para los supervivientes, la noche después de la batalla de Waterloo.

A esta obra panorámica que realizó Louis Dumontin en el año 1912 y que ejemplifica la falsedad del punto de vista de los victoriosos, Sebald contrapone el cuadro de Rembrandt

²²² SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 133.

²²³ *Ibid.*, p. 133, 134.

²²⁴ *Ibid.*, p. 134.

²²⁵ MOSER, Christian. *Ibid.*, p. 50.

²²⁶ SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 134.

titulado *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*²²⁷, que comenta profusamente en el primer capítulo del libro. Esta obra la pintó Rembrandt en 1630, en ocasión a la disección practicada al ladrón Aris Kindt en una de las famosas clases de anatomía que el doctor Tulp hacía una vez al año en las dependencias del gremio de cirujanos de Amsterdam. Sebald señala que este cuadro no solo representa “el ritual arcaico de desmembración de un ser humano”²²⁸, sino que también reflexiona sobre el acto de ver y denuncia el punto de vista “desde arriba” de la ciencia. La pintura juega con la perspectiva, debido a que nos convierte en asistentes de la lección de anatomía y, al mismo tiempo, espectadores de quién, a su vez, ha asistido allí. Desde esta posición privilegiada, observamos el cuerpo del muerto tendido en un primer plano tan centralísimo que sorprende que “las miradas de los colegas del doctor Tulp no se fijen en este cuerpo como tal, sino que, casi rozándolo, la pasen por alto para dirigirse hacia el atlas abierto de anatomía, en el que la espantosa corporalidad está reducida a un diagrama, a un esquema del ser humano”²²⁹. La fría mirada médica, que es totalizadora, vuelve invisible el cadáver sufriente de la víctima para centrarse en un mapa racional y mecanizado del cuerpo que, no inocentemente, Rembrandt sitúa en el margen del cuadro para que nuestra mirada espectadora observe en primer plano aquello que es marginal para el resto.

Además, el pintor no solo se contenta con esto, sino que, según Sebald, va más allá y, en lugar de representar de modo realista el brazo diseccionado de la víctima, parece que haya pegado un esquema médico de los nervios y terminaciones que los cirujanos estudian. Esta mano no solo

“está desproporcionada de una forma grotesca [...], sino que también desde el punto de vista anatómico está a la inversa [...]. De modo que se trata de una colocación puramente educativa, sacada sin más de un atlas anatómico, a través de la que el cuadro [...] se echa a perder justo en el punto de mayor significado”²³⁰,

para de este modo destacar, a través de la extrañeza que causa tal imperfecta deformidad, la violencia ejercida sin miramientos en el cuerpo del cadáver. Así es como Rembrandt, siempre según Sebald, “carries out an elaborate strategy of indirect representation in order to make the suffering body visible”²³¹ e inaugura una perspectiva marginal que quiere poner en primer plano todo aquello que es desechado por la razón, la ciencia y la historia.

²²⁷ En el anexo 4, *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt.

²²⁸ SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 24.

²²⁹ *Ibid.*, p. 24.

²³⁰ *Ibid.*, p. 25.

²³¹ MOSER, Christian. *Ibid.*, p. 52.

Perspectiva que se asemeja a la que Sebald quiere apostar con su paseo por los márgenes de Inglaterra donde descubre las trazas de destrucción y la historia olvidada en las orillas del progreso. “Porque la historia, en Sebald, es espacial y, por tanto, visitable mediante el viaje”²³², pero este viaje se acerca más al paseo del *flâneur* de Benjamin que al turista que va a visitar monumentos espectaculares.

FOTOGRAFÍA

Sin embargo, Sebald tampoco olvida la cámara fotográfica. Lo vemos en las fotografías que se encuentran esparcidas a lo largo del texto de *Die Ringe des Saturn* y en otras obras suyas. En efecto, el uso de material fotográfico tiene ecos benjaminianos, al menos en la intención de causar un shock histórico a través de la materialidad de la imagen, pero también relaciona a Sebald con una de las características del *postflâneur* que he descrito en los capítulos anteriores: la mecanización del cuerpo humano propia de la posmodernidad. Esta es una de las múltiples razones que demuestran que Sebald, a pesar de que quiere recuperar una *flânerie* más propia de principios del siglo XX que de finales, no olvida que se encuentra en un mundo globalizado. Hemos visto que también Robert Smithson hacía uso de su cámara para materializar un paisaje desértico y liso para dejar constancia de su paso como mónada por allí. Esta obsesión por la fotografía como documento que constata algo, que encontramos aún más desarrollada en Sebald, remite a una voluntad archivística de amontonar fragmentos documentales para materializar la realidad y darle una presencia física.

Así lo indica Hal Foster cuando, en el capítulo “El Archivista”²³³, repasa algunos artistas que han usado la imagen como documento archivístico. Obviamente, Foster menciona a Smithson y a Sebald. La intención del primero es clara: “se aventuró en Passaic, Nueva Jersey, en busca de monumentos inadvertidos en los que «la historia o el tiempo [se vuelve] material»”²³⁴. Lo que escoge como monumento es una serie de atroces desechos industriales que dejan constancia del capitalismo destructor y que solo pueden erigirse como monumentos en tanto que son atravesados por el artista en su paseo y en tanto que son materializados por su cámara, que deja constancia de su fugacidad y los convierte en un “documento”. En cambio, Sebald habla con otro lenguaje: las fotografías que él usa no le

²³² CARRIÓN, Jorge. Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald, Madrid: Iberoamericana, 2009, p. 217.

²³³ FOSTER, Hal. *Malos Nuevos tiempos*, Madrid: Akal, 2017.

²³⁴ *Ibid.*, p. 70.

sirven para materializar más que la destrucción, que es irrepresentable. De este modo, se convierten en el sustrato material que acompaña al shock traumático de la memoria, pero de una memoria fragmentaria, tal y como debe ser el punto de vista del artista, que observa la historia desde los márgenes para hacer visible el ser derrotado.

Las fotografías de Sebald son, como las de Smithson, documentos materiales que constatan la *flânerie* del narrador por un territorio decadente y alejado de “lo turístico”, pero también encontramos en su obra imágenes que no remiten a la excursión pedestre del narrador, sino que son usadas como documentos de la memoria, pero de una rememoración traumática porque es incompleta. Muchas de las fotografías que el autor usaba a la hora de construir las narrativas de su obra son fragmentos que acompañan el texto como un *collage* que casi recuerda al *détournement* de los letristas: sacadas de su contexto real, se insertan en un contexto narrativo diferente que les da un significado nuevo, pero al mismo tiempo, fragmentario. Son restos de la historia y “estos restos son enigmáticos, pero son enigmas sin solución, y mucho menos salvación”²³⁵, comenta Foster de nuevo.

PAISAJE DE PAPEL

El amontonamiento obsesivo de documentos es una condición que el archivero comparte con Sebald; es un modo de hacer a partir del cual este autor construye su narración y que Rancière llama “paisaje de papel” en relación con la escena de *Die Ringe des Saturn* en la que se describe la habitación de Janine Dakins, colega del narrador y experta en Flaubert, quien acumula montañas de apuntes y libros en su habitación de tal modo que apenas dejan espacio para una persona. Estos montones de papel le han servido a Janine para encontrar una sola cosa que ella anota rigurosamente en un folio, y es así como “le désordre apparent de cet entassement était pour elle le chemin vers un ordre accompli”²³⁶. Este es el método de escritura de Sebald, nos dice Rancière, del cual también forman parte las fotografías esparcidas entre el texto: una forma de escribir que se basa en el fragmento y en la digresión, en una obsesiva acumulación de documentos para luego encontrar, entre ellos, el hilo narrativo. Sebald construye su narración del mismo modo que pasea con esta “tendència a explorar viarany, més que no pas a fer via”²³⁷. En una entrevista de Cuomo, el autor comenta, a propósito de su método de escritura, que se dedicaba a recolectar y

²³⁵ *Ibid.*, p. 62.

²³⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Ibid.*, p. 123.

²³⁷ LONG, Jonathan. “Poètica de la disgressió”, p. 39, *El funàmbul. W. G. Sebald, Ibid.*

acumular “una petita quantitat de material que va creixent [...], i de tot aquest material acumulat de manera capriciosa en fas alguna cosa. I com que han estat aplegades a l’atzar, has d’esforçar la imaginació per tal de crear una connexió entre aquestes coses”²³⁸.

Este amontonamiento crea la orografía de un paisaje de papel movable y cambiante y tiene relación con el carácter fragmentario de su narración que, en el caso de *Die Ringe des Saturn*, solo está unificada por el recorrido del *flâneur* por Suffolk. En esta obra, el paseo es el hilo narrativo: el resto es una enorme digresión que remite a otros lugares y a otros tiempos. Pero la digresión narrativa no es desordenada, aunque pudiera parecerlo, debido a que todo paréntesis está relacionado con la mirada del *flâneur* que, a lo largo de su peregrinaje, se va encontrando con las cicatrices de la destrucción. De hecho, son estas marcas desafortunadas que la historia y el hombre ha marcado en el paisaje, las que llevan al narrador a pensar en otros viajes anteriores e incluso en historias y acontecimientos pasados y lejanos. Sebald construía su narración a través de todo el material que iba apilando en montañas y valles de papel, a partir de aquello *que encontraba*, del mismo modo que el narrador se encuentra a lo largo de su paseo con documentos, fotografías e imágenes que le llevan constantemente a la digresión.

Según comenta Long, el narrador sebardiano vive en un permanente estado de distracción que permite que el “món físic en què sembla que el text estigui basat s’obre sovint a dimensions alternatives d’espai i de temps”²³⁹. De esta manera, la acumulación archivística de fragmentos documentales permite a Sebald abarcar la historia desde el punto de vista de lo ínfimo y hablar de los seres pequeños que sufrieron, vivieron, respiraron y (probablemente) perdieron. Solo así es posible hablar de lo grande y de lo pequeño; de lo local y lo global; de hacer funcionar esta mirada distraída que lleva a la digresión y de la que surge un débil poder mesiánico de redimir, mediante la rememoración, los fragmentos olvidados de la historia. Es así como se despliega la agudeza de la mirada del *flâneur* que, del mismo modo que Rembradt hacía visible el cuerpo sufriente en el cuadro de la lección de anatomía, pone en primer plano la destrucción y el sufrimiento de las víctimas. Hay una innegable confluencia entre el deambular del *flâneur* y la narración digresiva, ya que ambas cosas permiten al narrador “registrar la persistència de passat absorbit en l’essència de l’espai viscut”²⁴⁰. Como en todos los casos que he comentado a lo largo de este trabajo, también aquí el lugar lo representa y significa el *flâneur*, atravesándolo. Pero en el caso de

²³⁸ CUOMO, Joseph. *Ibid.*, p. 19, 20.

²³⁹ LONG, Jonathan. *Ibid.*, p. 38.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 38

Sebald, el lugar no es solo el camino que traza el caminante, sino que, mediante esta capacidad digresiva que he comentado, el espacio recorrido se amplía a una enorme red donde caben múltiples temporalidades y lugares. Red formada de fragmentos y en la que lo global y lo local se confunden constantemente del mismo modo que lo hace el pasado con el presente.

RED GLOBAL

Esta red que comenta con profusión Barbara Hui en su artículo “Mapping Historical Networks in *Die Ringe des Saturn*”²⁴¹, es lo que Rancière llama “topografía de la memoria”, que es esta relación entre el espacio que recorre el narrador y la historia de destrucción que contiene. Pero Hui contrapone dos lógicas espaciales que dice ver en esta obra, y que son, en primer lugar, la “red posmoderna” y, en segundo lugar, la “red cosmológica de Thomas Browne”. Sobre la primera, comenta que el peregrinaje lineal del narrador se amplía con múltiples historias globales en un seguido de actos de digresión propios de Sebald. Así, lo que parecía un simple recorrido local, explota temporal y espacialmente. La autora compara esta forma de narrar lo espacial con un ensayo de Doreen Massey titulado “A Global Sense of Place”, que argumenta que, hoy en día, lo local ya no puede ser pensado desde la perspectiva reaccionaria del lugar que condensa una tradición y un mito de origen, sino que se define por las relaciones con otros lugares. Cito las palabras de Massey:

“Instead then, of thinking of places as areas with boundaries around, they can be imagined as articulated moments in networks of social relations and understandings, but where a large proportion of those relations, experiences and understandings are constructed on a far larger scale than what we happen to define for that moment as the place itself”²⁴².

La “network” posmoderna de Massey podemos aplicarla a la narrativa de *Die Ringe des Saturn*, en la cual el paseo por Suffolk sería el nodo fijo que podríamos llamar “lugar” de donde parte una vasta red de historias globales y multitemporales. Y así volvemos en la metáfora de la destrucción como nube de polvo del Sahara que ensucia las calles de París que escribe Rancière: el narrador, en el más o menos corto paseo que realiza, encuentra trazas de destrucción que remiten a otras épocas y a otros lugares, configurando una vasta red que supera todas las fronteras. De esta manera, Suffolk no puede ser definido como un

²⁴¹ HUI, Barbara. “Mapping Historical Networks in *Die Ringe des Saturn*” dentro ZISSELSBERGER, Markus. *Ibid.*

²⁴² Massey citada por HUI, Barbara. *Ibid.*, p. 279.

lugar estable, con sus marcas fronterizas, sino que es la intersección de múltiples historias globales.

Pero Hui, bien atenta, dice a continuación que Sebald se separa de Massey porque lo que configura la red global es la destrucción y, por lo tanto y como he indicado, lo que llama la atención al autor son los espacios decadentes para exponer “the history that lies within or underneath the ruins and topographies of the present”²⁴³. El sentido posmoderno de “red global que conlleva a una historia mundial” de Massey se ve apartado por Sebald, que no quiere una historia del mundo, “but rather a local history that is global in scope”²⁴⁴. Y así tenemos a Sebald otra vez jugando con lo propiamente posmoderno: al mismo tiempo que reconoce las inevitables relaciones globales del mundo, prefiere centrarse en “lo local” que supone el paseo del *flâneur* que, si bien descubre las cicatrices del sufrimiento y su proveniencia lejana, no deja de describirla en relación con el espacio que transita. Es la mirada del paseante que atraviesa este espacio local, la que permite establecer una relación global, solo en tanto que esto remite a lo concreto. Por esta razón, Hui indica que las historias que se refieren a los lugares lejanos son mucho más superficiales y generalistas, mientras que las descripciones de Suffolk son muy específicas, del mismo modo que “as the stories become further removed from the Suffolk region, the places mentioned become less specific in scope”²⁴⁵. Esto se explica porque el *flâneur* es un fisonomista de lo cercano, y lo lejano lo entiende solo en tanto que forma parte de la esencia del lugar que define con su paseo.

TEMPORALIDADES DISTINTAS

Hui también encuentra otra red de relaciones históricas que se aparta de la posmoderna visión de Massey: esta es la cosmovisión de Thomas Browne, un médico y filósofo del siglo XVII que Sebald menciona varias veces a lo largo de *Die Ringe des Saturn*. La relación entre la visión del mundo de Browne y la del autor se explicita en una frase del último, que dice que, para el médico, “Sobre cada forma nueva ya se cierne la sombra de la destrucción. Esto es, la historia [...] no transcurre sobre un arco que se alza cada vez más lejos y de forma más bella, sino sobre una trayectoria que, una vez que se ha alcanzado el meridiano, desciende a la oscuridad”²⁴⁶. Tal cosmovisión se sitúa en el polo opuesto del mito del

²⁴³ *Ibid.*, p. 283.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 283.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 283.

²⁴⁶ SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 32.

progreso ilustrado y se centra en las ruinas de la historia. Todo aquello que el progreso vende como nuevo lleva consigo su futura destrucción, nos dice Browne, recordándonos la famosa sentencia de Benjamin que ya cité anteriormente, cuando escribió “Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo”²⁴⁷. Sebald se sitúa en esta línea de pensamiento que observa que el progreso lleva inevitablemente hacia su propio declive, idea que, además, se adecua perfectamente a la melancólica obsesión suya por la historia de la destrucción humana y natural.

Precisamente, el peregrinaje del narrador sebardiano puede ser leído desde la perspectiva fragmentaria que liga de forma alegórica el espacio explícito con la destrucción de la historia. Contempla las ruinas de un lugar concreto, “local”, para hablar de los interminables círculos de destrucción de la historia que relacionan al Suffolk del presente con el pasado y con el resto del plano terrestre. Los ciclos históricos, según Browne, tienen que ver con la influencia cosmológica, debido a que la historia de un lugar “is determined by the ever-changing spatial relationship vis-à-vis its position on the earth and the influence upon that spot of the other heavenly spheres”²⁴⁸. Tal visión cosmológica explicaría la razón por la cual Sebald comienza esta obra suya explicando su postración post-paseo con estas palabras: “ahora me parece como si la antigua creencia de que determinadas enfermedades del espíritu y del cuerpo arraigan en nosotros bajo el signo de Sirio, preferentemente, tuviese justificación”²⁴⁹.

Según Hui, esta demarcación cosmológica de su viaje le acerca a Browne y permite que, en *Die Ringe des Saturn*, coexistan simultáneamente la visión posmoderna de la red global con el punto de vista cosmológico del siglo XVIII. De esta manera Sebald indicaría que las interconexiones globales y temporales no son un fruto de las nuevas tecnologías posmodernas, sino que ya existieron mucho antes bajo la forma de la destrucción, y que el *flâneur* es alguien capaz de captarlas, aunque no comprenderlas en su totalidad. A esto se debe la visión predominantemente fragmentaria de la historia: a la incapacidad del ser individual de entenderla porque, quizás, como creía Browne, la historia está guiada por un poder superior que se nos escapa, del mismo modo que no podemos entender la posible influencia que el signo de Sirio puede ejercer en nosotros.

A mi modo de ver, hay otra manera más acertada de entender por qué Sebald enmarca su excursión pedestre no solo geográfica y temporalmente, sino también astrológicamente.

²⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*, p. 49.

²⁴⁸ HUI, Barbara. *Ibid.*, p. 288.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

Esta otra propuesta la desarrolla Rancière diciendo que, la mención de la influencia de los astros no tiene que llevarnos a preguntarnos

“si l’auteur croit vraiment à l’influence des astres sur les destinées humaines. Il suffit que cette référence engendre un autre usage du temps [...]. L’astrologie offre l’image d’une liaison soustraite à l’empire fictionnel et scientifique de l’enchaînement producteur/destructeur des causes et des effets”²⁵⁰.

Es decir, ofrece un tiempo distinto de aquel que postula el progreso, “un temps de la coexistence, de l’égalité et de l’entre-expressivité des moments, opposé au temps de la succession et de la destruction”²⁵¹. Esta temporalidad está relacionada con el modo digresivo de la narración y, al mismo tiempo, con el deambular del narrador, ya que el desplazamiento por el espacio no es aquí un simple ir de un lugar a otro, sino que es una manera de construir una *horizontalidad*, un poco como la que querían conseguir los situacionistas con la *dérive*. Esta horizontalidad contradice el proceso arbóreo del progreso porque el caminante no solo no avanza, sino que un lugar le lleva a otro completamente distinto y en otro tiempo también diferente, creando una inmensa red de digresiones infinitas. Este viaje, que se construye en horizontalidad, como el rizoma²⁵², parece moverse en innumerables círculos que crean “un espace de coexistence qui ramène dans un onde sensible commun aux vivants et aux morts, aux existences illustres et aux vies anonymes, tous ceux dont l’œuvre de construction a dévoré les vies, tous ceux que l’œuvre de destruction n’a cessé de faire disparaître”²⁵³. Estos hilos que se entrelazan de manera horizontal e igualitaria son los que teje Sebald en su obra y que erigen un espacio de coexistencia de los lugares y los tiempos que “hace saltar el contínuum de la historia” del mismo modo que lo hace la imagen dialéctica de Benjamin.

A mi modo de ver, la propuesta interpretativa de Rancière la encuentro muy acertada porque relaciona *flâneur*, espacio y tiempo, que es lo que he venido haciendo a lo largo de este trabajo. Bajo su aguda visión crítica, la *flânerie* de Sebald se ilumina con la luz de la revolución temporal. Y todo, los espacios decadentes que recorre, la voluntad de hacer visible lo ínfimo y fragmentario, las digresiones infinitas que pueblan la obra del autor, la obsesión por la destrucción..., viene significado a partir de esta temporalidad distinta que hace posible crear una historia de la coexistencia y la igualdad. Esta (cosmo)visión del

²⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Ibid.*, p. 137.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 136.

²⁵² “En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz”.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Ibid.*, p. 14.

²⁵³ *Ibid.*, p. 133.

tiempo, que es heredera de la cosmología de Thomas Browne y de la imagen dialéctica de Walter Benjamin, es explicado directamente en *Austerlitz*, obra posterior en la que el protagonista comenta al narrador que nunca ha tenido un reloj, quizá porque

“me he opuesto siempre al poder del tiempo, excluyéndome de la llamada actualidad, con la esperanza [...] de que el tiempo no pasara, no haya pasado, de forma que podría correr tras él, de que todo fuera como antes o, mejor dicho, de que todos los momentos del tiempo coexistieran simultáneamente, o más bien de que nada de lo que la historia cuenta fuera cierto, lo sucedido no hubiera sucedido aún, sino que sucedería sólo en el momento en que pensemos en ello”²⁵⁴.

El tiempo horizontal no excluiría a los muertos, a los sufrientes, enfermos y desafortunados, a los aplastados y olvidados, sino que los incluiría porque sus existencias ocurrirían al mismo tiempo, en coexistencia igualitaria con la de los victoriosos: es el modelo “d’una història que no ha estat, sinó que es construeix en cada present que pensa en el passat”²⁵⁵, en definitiva, la que es capaz de explicar el *flâneur*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

W. G. Sebald cierra el estudio de las metamorfosis que padece el *flâneur* en la modernidad y posmodernidad, y que demuestran que su muerte no fue definitiva, sino que fue la condición para que volviera a nacer. “Si el pasaje es la forma clásica del interior, en cuya calidad se representa la calle el *flâneur*, su forma comercial de decadencia son los grandes almacenes, para el *flâneur* la última comarca”²⁵⁶, escribió Benjamin. Aceptó su muerte formal como paseante de los pasajes y fisonomista del siglo XIX, pero luego reanimó su vida convirtiéndole en el Angelus Novus, y de este modo empezó la serie de transfiguraciones distintas que desembocan en Sebald. La elección de este último para concluir el trabajo no es en vano porque, como hemos podido observar a lo largo del último capítulo, parece que quiera reanimar la moribunda figura del ángel de la historia y retomar una *flânerie* que ha perdido por el camino las facultades mesiánicas del materialista histórico. Hay un vínculo directo entre el *flâneur* de Sebald y aquél de Benjamin: les relaciona el carácter melancólico del alegorista, la fijación por los espacios decadentes que acumulan historia estratificada, la voluntad de redimir el tiempo proponiendo una temporalidad distinta que haga saltar el contínuum de la historia progresista. Por esta razón, Sebald cierra el círculo de las

²⁵⁴ SEBALD, W. G. *Austerlitz*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 104.

²⁵⁵ MONTANÉ, Anna. “Retrobament Inesperat. Sobre l'encontre de Walter Benjamin i W. G. Sebald a la novel·la Austerlitz”, p. 50, *El funàmbul. W. G. Sebald, Ibid.*

²⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*, p. 91.

transformaciones del *flâneur* y se aproxima a la primera de ellas; apartándose de la posmodernidad, elige un modo desusado de caminar y de entender la historia para, quizá, romper el espectáculo imperante. Si el *postflâneur* que recorría América en busca de signos que definir, abandonándose en la paranoia que crea el desierto infinito e intentando pervertir la inocencia de los “no-lugares” asépticos y asignificados, el peregrino sebardiano se sitúa fuera de esta condición posmoderna del *flâneur*. Fuera no significa que la desconsidere y que la niegue, sino que su revolución consiste más bien en territorializar un lugar para descubrir el sustrato material y temporal que posee, que en *sentir* la desterritorialización abandonándose a la velocidad de las autopistas y a la ansiedad del desierto.

Así pues, el *flâneur*, que en el siglo XIX era una figura bien definida que se encontraba deambulando por los pasajes y legitimando su ociosidad al querer leer la multitud, coexiste ahora bajo múltiples formas que no se descartan unas con otras, sino que cada una de ellas propone su íntima revolución en esta sociedad desconcertante que desorienta a todos. El ángel de la historia que propuso Benjamin fue derrotado, porque permitió que aconteciera el Holocausto (súmmum del progreso y la barbarie unidas); la herencia de la Internacional Situacionista revolucionó el mundo en el Mayo del 68, pero fue sólo en forma de llamarada volcánica, extinguida para la posteridad. En cambio, las metamorfosis postreras del *flâneur* existen aún, esparcidas por el globo terrestre. Son herederas de las palabras de Benjamin y la acción situacionista; herencias lejanas, a veces, otras más cercanas, pero que abren posibilidades novedosas y que se resisten a desaparecer. El *postflâneur* motorizado sigue recorriendo las autopistas de California y visitado los moteles insulsos mientras que alguien recorre la Europa destrozada, que parece olvidar los horrores de su pasado con el esplendor de la belleza turística. De distinta forma, ambos heredan la función del *flâneur* e intentan explicar críticamente la sociedad a partir de la forma con la que se expresa por antonomasia: el espacio. Porque en el espacio leemos el tiempo, escribió Marx una vez, pero no solamente, al menos para el *flâneur*, cuya mirada es capaz de captar un destello de transcendencia y la tristeza del horror que esconden los espacios que atraviesa. Y leyendo el espacio, también logra explicárnoslo, porque en él ve reflejado el mundo; su historia y su desdicha, y el engaño que con el que nos somete, llámese progreso, espectáculo, simulacro, modernidad o posmodernidad.

BIBLIOGRAFÍA

Inernacional Situacionista: textos completos en castellano de la revista International Situationniste: 1958 – 1969, Madrid: Literatura Gris, 1999.

ARENDDT, Hannah. *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Hermann Broch. Rosa Luxemburgo*, traducción de Luis Izquierdo, Barcelona: Anagrama, 1971.

AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*; traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Barcelona: Gedisha, 2003.

_____. *Los "No lugares": espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*; traducción de Margarita N. Mizraji, Barcelona: Gedisha, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Les flors del mal*, traducción y edición de Jordi Llovet, Barcelona: Edicions 62, 2007.

_____. *El Spleen de París: petits poemes en prosa*, traducción d'Anna Montero y Vicent Alonso, Valencia: Edicions 3 i 4, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *América*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1987.

BÉGOUT, Bruce. *Lugar común: el motel americano*, traducción de Albert Galvany, Barcelona: Anagrama, 2008.

_____. *Zerópolis*, traducción de Albert Galvany, Barcelona: Anagrama, 2007

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*, Madrid: Abada, 2014.

_____. *Calle de sentido único*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2015.

_____. "Crisi de la novel·la: sobre Berlin Alexanderplatz de Döblin" dentro *Assaigs de literatura contemporània*, traducción de Pilar Esterlich, Barcelona: Columna, 2001.

- _____. *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Abada, 2015.
- _____. *Libro de los pasajes*; edición de Rolf Tiedmann, Madrid: Akal, 2005.
- _____. *Origen del Trauerspiel alemán dentro de Obras. Libro I, Vol. 1*; traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2010.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, Madrid: Siglo XXI, 1991.
- BRETON, André. *Œuvres complètes I*, editado por Marguerite Bonnet, París: Gallimard, 1988.
- _____. *Nadja*, traducción de José Ignacio Velázquez, Madrid: Cátedra, 1997.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, traducción de Nora Tabotnikof, Madrid: Visor, 1995.
- _____. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, traducción de Mariano López Seoane, Buenos Aires: Interzona, 2005.
- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*, Torino: Giulio Einaudi, 1972.
- _____. *Collezione di sabbia*, Milano: Garzanti, 1984.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2006.
- _____. [y otros]. *Filosofía para indignados: textos situacionistas*, selección de Gonçal Mayós, traducción de Luis Navarro Monedero, Barcelona: RBA, 2013.
- CARRIÓN, Jorge. *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*, Madrid: Iberoamericana, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano*, edición de Luce Giard, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996-1999.

DEBORD, Guy-Ernest. *La sociedad del espectáculo*, traducción de José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos, 2015.

_____. *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris: Gallimard, 1994.

_____. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, traducción de Carme López y J. R. Capella, Barcelona: Anagrama, 1990.

_____. *In girum imus nocte et consumimur igni*, traducción de Luis Andrés Bredlow, Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. *Mémoires : structures portantes d'Asger Jorn*, Paris: Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez, Valencia: PreTextos, 1988.

DELGADO, Manuel. *El animal público*, Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *Sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama, 2007.

FOSTER, Hal. *Malos Nuevos tiempos*, Madrid: Akal, 2017.

FOUCAULT, Michel. “Espacios diferentes” dentro *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Vol. III*, traducción de Ángel Gabilondo, Barcelona: Paidós, 1999.

_____. *Les Corps utopique suivi de Les Hétérotopies. Postface de Daniel Defert*, Francia: Lignes, 2009.

HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, traducción de Manuel Jiménez Redondo, Buenos Aires: Katz, 2008.

HUYSEN, Andreas. *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*, Harvard University Press: 2015.

- J. J. LONG. *W. G. Sebald. Image, Archive, Modernity*, New York: Columbia Press University, 2007.
- JACOBS, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*, traducción de Ángel Abad y Ana Useros, Madrid: Península, 1973.
- JAMESON, Friedric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, traducción de José Luis Pardo Torío, Barcelona: Paidós, 1991.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*, traducción de Luis A. Bredlow, Barcelona: Anagrama, 1998.
- JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: Visor, 1995.
- KLEINBERG-LEVIN, David. *Redeeming Words. Language and the Promise of Happiness in the Stories of Döblin and Sebald*, New York: SUNY, 2016.
- LLOVET, Jordi (ed.). *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, Barcelona: Barcanova, 1993.
- MARCUS, Greil. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, traducción de Damián Alou, Barcelona: Anagrama, 1993.
- MATAS PONS, Álex. *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Madrid: Lengua de Trapo, 2010.
- MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid: Trotta, 2006.
- MODIANO, Patrick. *En el café de la juventud perdida*, traducción de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona: Anagrama, 2014.
- MOREY, Miguel. *Escritos sobre Foucault*, Madrid: Sexto Piso, 2014.
- _____. *Lectura de Foucault*, Madrid: Sexto Piso: 2014.

PARDO, José Luis. *A propósito de Deleuze*, Valencia: Pre-Textos, 2014.

PYNCHON, Thomas. *La subasta del lote 49*, Barcelona: Tusquets, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*, Paris: Éditions du Seuil, 2016.

SEBALD, W. G. *Austerlitz*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. *Los anillos de Saturno*, traducción de Carmen Gómez y Georg Pichler, Madrid: Debate, 2000.

SMITHSON, Robert. *The collected Writings*, editado por Jack Flam, Berkeley: University of California Press, 1996.

TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (ed.). *Robert Smithson*, Los Angeles: University of California Press, 2004.

ZISSELSBERGER, Markus (ed.). *The Unidiscovers'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*, New York: Camden House, 2010.

Artículos:

LEJEUNE, Anaël. “Un «Tour des monuments de Passaic» (1967), l’image de la cité selon Robert Smithson » dentro *L’Espace géographique* 2011/4 (Tome 40), p. 367-380.

MERCHÁN-BASABE, J. Guillermo. “Robert Smithson: en el camino de Prometeo” dentro de la revista *Pensamiento, Palabra y Obra* vol. 12.

BIGSBY, Christopher. “Responsabilitat i vergonya” dentro *El funàmbul. W. G. Sebald*, número 6, verano 2015.

CUOMO, Joseph. “Una conversa amb W. G. Sebald” (entrevista) dentro *El funàmbul. W. G. Sebald*, número 6, verano 2015.

LONG, Jonathan. “Poètica de la disgressió” dentro *El funàmbul. W. G. Sebald*, número 6, verano 2015.

MONTANÉ, Anna. “Retrobament Inesperat. Sobre l'encontre de Walter Benjamin i W. G. Sebald a la novel·la *Austerlitz*” dentro *El funàmbul. W. G. Sebald*, número 6, verano 2015.

ANEXO

1.

Henri Fuseli

La desesperación del artista ante los fragmentos de la antigüedad



2.

Paul Klee

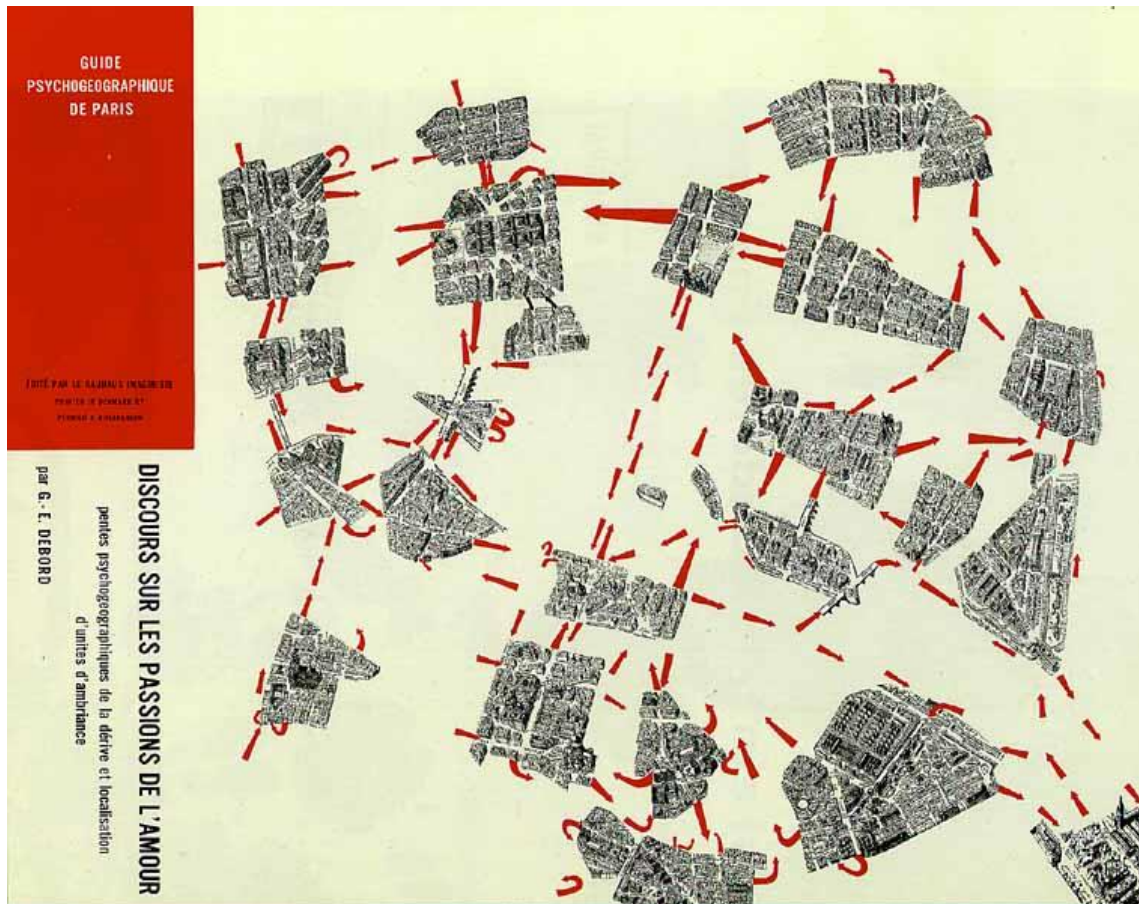
Angelus Novus



3.

Guy Debord

The Naked City



4.

Rembrandt

Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp

