

La Ciudad y sus formas de representación

Estrategias del desastre

Manuel Bernardo Rojas López



UNIREMINGTON
CORPORACIÓN UNIVERSITARIA REMINGTON

RES. 2661 MEN JUNIO 21 DE 1996



Rojas López, Manuel Bernardo

La ciudad y sus formas de representación. Estrategias del desastre / Manuel Bernardo Rojas López - 1a. ed. - Medellín : Corporación Universitaria Remington, 2021

233 p. : il. col. ; 16,5x23 cm

1. Historia. 2. Ciudades y pueblos antiguos 3. Ciudades antiguas. 4. Ciudades y pueblos - Historia I. Rojas López, Manuel Bernardo. II. Tít.

CDD: 904 / R741

La ciudad y sus formas de representación. Estrategias del desastre

© Corporación Universitaria Remington

Primera edición, *diciembre 2021*

ISBN 978-958-53797-2-5 (Pdf – Internet)

Manuel Bernardo Rojas López. *Autor*

Carlos Andrés Roldán Sánchez. *Editor jefe*

Viviana Díaz. *Coordinadora de procesos editoriales*

Mauricio Morales C. *Diseño, diagramación e ilustración de portada*

Delio David Arango Navarro. *Corrector de textos*

Fondo Editorial Remington

fondo.editorial@uniremington.edu.co

Calle 51 nro. 51-27, Edificio Uniremington

Telefax: (604) 3221000, extensión 5401

Medellín, Colombia

Nota legal

Las opiniones expresadas en el presente texto no representan la posición oficial o institucional de la Corporación Universitaria Remington; por lo tanto, es responsabilidad del autor las citaciones realizadas y la originalidad de su obra. En consecuencia; la Corporación Universitaria Remington no será responsable ante terceros por el contenido técnico o ideológico expresado en el texto, ni asume responsabilidad alguna por las infracciones a las normas de propiedad intelectual.





Agradecimientos

*Para María Cecilia, quien me ha llevado a conocer ciudades
y para Ana Sofía, nuestra cómplice en la aventura.*





Autor |

Manuel Bernardo Rojas López

Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Especialista en Semiótica y Hermenéutica del Arte y magíster en Estética (ambos títulos de la misma Universidad). Doctor en Problemas del Pensar Filosófico de la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor asociado del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.





Tabla de contenido |

Presentación 9

CAPÍTULO 1

Introducción a modo de enfoque teórico o de avistamiento

lejano de la ciudad 15

 1.1 De la fundación apocalíptica 16

 1.2 De otras formas del fin de la ciudad 39

 1.3 Necesario rodeo por las palabras y las imágenes o
de las imágenes (des)critas 46

 Excurso. De cómo el Demonio anunció la llegada del Anticristo 55

CAPÍTULO 2

***Berlín Alexanderplatz* y el tríptico de *La gran ciudad*: La ciudad en pedazos** 63

 2.1 De cómo se cae en los detritus del mundo. 64

 2.2 Efectos de esa abyección 77

 2.3 Sin sujeto ni personaje en la trama de las palabras perdidas 78

 2.3.1 La potencia disolvente que está en el origen 78

 2.3.2 Döblin o el sujeto disuelto 92

 2.3.3 De lo que vemos, sentimos y nos altera:
 la yuxtaposición como estrategia. 113

 2.4 La calle contada y la calle vista 126

 Excurso. De cómo la técnica arruina la ciudad y sus sueños 133





CAPÍTULO 3

Ciudad–mundo: la semiosis infinita. Oulipo y la poesía de la ciudad inexistente	143
3.1 De cómo se hace mundo la ciudad y se habla de <i>ciudad–mundo</i>	155
3.2 Las trampas del Minotauro	158
3.3 Microextravío en las páginas de Georges Perec	173
3.4 Italo Calvino: invisibilizar la ciudad, visibilizar lo urbano.	188
3.4.1 La literatura como mecano, caleidoscopio y restricción	191
3.4.2 Las múltiples formas de lo urbano	208
Excurso. Un apocalipsis sin dios... A modo de epílogo	220
Referencias	227





Lista de Figuras

Figura 1. <i>Ciudad ideal</i> , llamada de “Berlín”. Anónimo. 1477. Gemaldegalerie (Berlín)	17
Figura 2. <i>La ciudad ideal</i> , llamada de “Baltimore”. Atribuido a Fra Carnevale. 1480-1484. Walters Arts Museum (Baltimore).	17
Figura 3. <i>Ciudad Ideal</i> , llamada de "Urbino". Piero della Francesca (atribuida). c. a. 1480-1490. Galleria Nazionale della Marche (Urbino)	17
Figura 4. <i>Los desposorios de la Virgen</i> . Rafael de Sanzio. 1504. Pinacoteca de Brera (Milán)	18
Figura 5. <i>El incendio del Borgo</i> . Rafael de Sanzio. 1514. Museos Vaticanos (Ciudad del Vaticano)	20
Figura 6. <i>La Batalla de Ostia</i> . Rafael de Sanzio. 1514-1515. Museos Vaticanos (Ciudad del Vaticano)	22
Figura 7. <i>La Coronación de Carlomagno</i> . Rafael de Sanzio. 1516. Museos Vaticanos (Ciudad del Vaticano)	22
Figura 8. Vista general de la estancia en donde está <i>El incendio del Borgo</i>	25
Figura 9. <i>La justificación de León III</i> . Rafael de Sanzio. 1517. Museos Vaticanos (Ciudad del Vaticano)	25
Figura 10. Bóveda de la estancia del <i>Incendio del Borgo</i> . Pietro di Cristóforo Vanucci, llamado el Perugino. 1508	26
Figura 11. <i>Los desposorios de la Virgen</i> . Pietro di Cristóforo Vanucci, llamado el Perugino. Aprox. 1501-1504. Musée de Beaux-Arts, Caen (Francia)	31
Figura 12. <i>Nueva Jerusalén</i> , en <i>Apocalipsis de Bamberg</i> . Folio 55 recto. Biblioteca estatal de Bamberg (Alemania)	34
Figura 13. <i>Vista de Toledo</i> . El Greco. Aprox. 1598-1600	50
Figura 14. <i>Magdalena penitente con llama humeante</i> . Georges de La Tour. 1638-1640. Los Ángeles County Museum of Art	89
Figura 15. <i>Magdalena penitente</i> (también llamada <i>Magdalena de Wrightsman</i>). Georges de La Tour. 1640. Metropolitan Museum of Art, New York	89
Figura 16. Fotograma de <i>El gabinete del doctor Caligari</i> . Director: Robert Wiene. 1920	117





- Figura 17.** Busto de una estatua que pertenecía a un grupo que representaba a Teseo y el Minotauro, erigido en una fuente en Atenas, cerca de San Demetrio Katéphoris en el barrio de Plaka. Es una copia romana de un famoso grupo escultórico atribuido a Mirón (s. V a. C.) y que, erigido en la acrópolis, representaba a Teseo luchando con el Minotauro.
Museo Arqueológico Nacional, Atenas160
- Figura 18.** Mosaico romano que muestra a Teseo matando al Minotauro.
Nótese que es una figura mucho más humana162
- Figura 19.** Anverso de una tablilla de arcilla de Pilos, con el motivo del laberinto.
Es una de las representaciones más antiguas, conocidas,
del tema del laberinto164
- Figura 20.** Plano del Palacio de Cnosos165
- Figura 21.** Vista aérea de una ciudad168
- Figura 22.** Diseños de parterre publicados por Antoine Joseph Dezallier d'Argenville en *La Théorie et la Pratique du Jardinage* (1710)170
- Figura 23.** Imagen de galaxias y nebulosas... un verdadero rizoma172
- Figura 24.** Vista satelital de Nueva York en 2017172
- Figura 25.** Red de transportes de París.174
- Figura 26.** Esquema del edificio sito en la en el número 11
de la Calle Simon-Crubellier180
- Figura 27.** Tablero y piezas del juego de Go.183
- Figura 28.** Orden de los capítulos en *La vida instrucciones de uso*
que siguen el movimiento en L del caballo en el ajedrez.183
- Figura 29.** Times Square, New York. Imagen del 13 de septiembre de 2009224





Presentación |

Este libro es producto de una lenta gestación. Lentitud que devela una tensión entre dos hechos que marcan la existencia de quien estas líneas escribe: entre el afán de escribir, la necesidad casi, que uno siente de que las palabras fluyan como seres vivos, saltarines, casi indomeñables, y que terminan por inscribir en uno un horizonte en donde se confronta y produce un cierto devenir; por otro, las labores de la docencia que, en el intento por asumirla con la responsabilidad social que implica, lo llevan a uno por otras lecturas, otras preguntas y otras respuestas. No es fácil, por simple sumatoria de tiempos, compaginar ambas situaciones. Como acostumbro a decir, el día tiene veinticuatro horas, y por más que uno lo desee, el tiempo que se le dedica al trabajo nunca es suficiente, entre otras razones, porque la vida trae también sus demandas, sus presiones, sus incertidumbres.

En 2016 ya había hecho un curso de libre elección, en la Universidad Nacional, sede Medellín, con parte del título del presente libro: *La ciudad y sus formas de representación*. Ciertamente, además, que en la preparación de este, había tomado un año entero (2015) –de sabático– y que una primera versión de este texto ya había sido redactada. Empero, cuando el curso se impartió, lo que descubrí fue la evidencia de que esa tensión es inevitable: muchos temas y otras lecturas afloraron en el curso; temas y lecturas que, a pesar del año de preparación, no había tenido en cuenta. Quizás, este sea el sentido de lo que, en los medios universitarios, se llama *convertir el aula de clase en laboratorio de investigación*, o mejor,





poner a dialogar el ejercicio docente con la labor de indagación, lectura y escritura. Lo que ocurre, y de ello poco se dice, es que esa estrategia no implica, en modo alguno, una mayor certeza en lo que, al final, es un producto escrito, sino que llegan más y más inquietudes, dudas, vacilaciones. Una pregunta de un estudiante, la necesidad de que el tiempo de clase sea suficiente, incluso, una mirada de asombro de uno de los jóvenes que todos los lunes del primer semestre de 2016, estaban atentos, a las nueve de la mañana, para oír durante tres horas, que alguien al frente, trataba de sustentar ese nexo entre representación y ciudad. Todo ello, digo, desbarata lo que, en principio parecía terreno seguro. Recuerdo que, en ese curso, tuve que hablar hasta de las ciudades del Neolítico, de las primeras formaciones urbanas; que tuve que pasar por la *polis* griega e incluso, hacer referencia al célebre texto decimonónico de Fustel de Coulanges, *La ciudad antigua*; tuve que hablar de la teatralización de la vida urbana en el siglo XVIII y por esos avatares del discurso, hablar hasta del Marqués de Sade; en fin, tuve que aproximarme, incluso, a la ciudad latinoamericana, en particular a Leopoldo Marechal y su *Adán Buenosayres*, como evidencia de que una ciudad descentrada solo puede representarse en una narración cuyo centro se ha perdido y que, por tanto (como lo hice en esas clases), dialoga con otras representaciones como las pinturas de Xul Solar. Nada de eso, cabe aclarar, está en este libro. No lo está, porque esos caminos, en realidad, anuncian otras posibilidades de investigación y, por tanto, quedan en suspenso, quién sabe hasta cuándo.

Lo cierto, es que, en 2020, en medio del encierro y el miedo que, en principio produjo la pandemia, una salida fue la escritura. Volví a este manuscrito que yacía, casi olvidado, en los anaqueles de mi biblioteca. El momento, por lo demás, parecía bastante propicio. Como lo enuncia la segunda parte del título de este libro, *Estrategias del desastre*, las ciudades en todo el orbe, en medio de la parálisis, de la quietud y del vacío que se instaló en sus calles, parecían vivir un momento casi apocalíptico. Una extraña conjunción de hechos me hizo, como modo de paliar





la inquietud vital que producía un agente microbiano que vaga por los aires, pensar en la convergencia entre ese momento, casi desastroso, con las películas (especialmente de manufactura norteamericana), que anunciaban, de algún modo, algo similar: contagios, virus mortales, mutaciones, agentes biológicos que arrasan poblaciones enteras. Como si esas películas, no siempre las más valiosas en términos de arte cinematográfico, pero sí bastante consumidas (por eso es una *industria cultural*), escenificaran un deseo, y el año 2020, en ese sentido, sería el cumplimiento siniestro del mismo. Recordé lo que mi compañera de vida, María Cecilia, me había dicho alguna vez cuando conversaba con un profesor y psicoanalista, Hermes Padilla, que una cierta forma de realización del deseo estaba en los atentados terroristas en New York el 11 de septiembre de 2001; que muchas películas ya hablaban de algo, temido y anhelado al mismo tiempo (como todo lo que se desea, cabe aclarar), que era un ataque terrorista a gran escala. Así, esos filmes de grandes explosiones, de edificios que vuelan, de árabes caricaturizados como la encarnación del mal, era algo que el cine ya había presentado a la sociedad norteamericana y al mundo, para que se gozara con esa posibilidad; un goce pleno, podríamos decir, que solo se logró ese mes de septiembre de 2001.

Y en 2020, la evidencia de un virus mortal parecía algo del mismo tenor. Películas de tono apocalíptico, como dije antes, ya se habían hecho alrededor del miedo a un microorganismo; películas sobre el desastre, distopías cinematográficas, que inmediatamente me llevaron a repensar esa relación entre vida urbana y el temor del fin, del desastre. Como si las ciudades, aun las más preparadas en términos de salud, bienestar y orden político, fuesen entidades tan frágiles, que cualquier cosa las pudiese acabar. Las imágenes que entonces se veían en la televisión, en la prensa y en la internet, confirmaban esa fragilidad: Venecia, en Italia, vacía y con la fauna marina ocupando, de nuevo, los canales de la ciudad; jabalíes deambulando por las calles de Barcelona; monos que cruzaban las calles encaramados en los cables de energía, en Medellín;





en fin, imágenes de urbes en las que la gente salía con miedo, con mascarillas y guantes, a hacer una compra mínima y, quizás, a llenarse de cierta esperanza de que, algún día, todo sería pasado. ¿De dónde ese vínculo entre ciudad y fin de los tiempos? ¿Por qué, la que puede ser considerada la obra de arte por excelencia del ser humano, la ciudad, era, al mismo tiempo, una obra inacabada –una especie de *work in progress*– y tremendamente endeble? Tratando de pensar estas inquietudes, volví entonces al primer manuscrito de este libro y me di a la tarea de actualizar cosas, de ajustarlas, de hacerlo presentable en forma de libro.

Lo primero, es evidente que eso de actualizar es imposible. De la ciudad se escribe mucho, incluso en exceso, hasta el punto de que lo mejor es descartar la idea de la actualización, más bien, discretamente, lo que se presenta es lo que llevo, lo que he alcanzado a diligenciar, lo que he logrado elaborar. No es posible eso de actualizar, porque sería como hacer una enciclopedia, pero no esas, como las que van en libros gruesos, de la A a la Z, sino esas inacabables como el *Aleph* de Borges o la idea de rizoma de Deleuze y Guattari, y que retoma Umberto Eco en sus consideraciones semióticas. El primer modelo enciclopédico, de por sí ya es imposible a pesar de la idea de límite que la sustenta –Diderot y D’Alambert en el siglo XVIII son testimonio de ello– y el modelo rizomático, sabemos, no es un modelo cerrado, sino la evidencia de que estamos conectados con aquello que menos pensamos.

Pero si actualizar es imposible, repensar ciertas afirmaciones que, en principio había hecho, sí es algo que está a nuestro alcance. Desde escoger la palabra adecuada, la mejor construcción verbal, hasta ciertos asuntos de contenido, todo ello se puede revisar y variar. Además, con el contexto, el tema era propicio, era, podríamos decirlo, necesario. La introducción, por ejemplo, y el primer excursus, ya habían sido presentados en un ciclo de conferencias en homenaje a un colega recientemente fallecido. En 2017, evocando el trabajo de Carlos Mesa (quien desde la arquitectura pensaba la ciudad, su espacialidad), en la Biblioteca Pública Piloto había



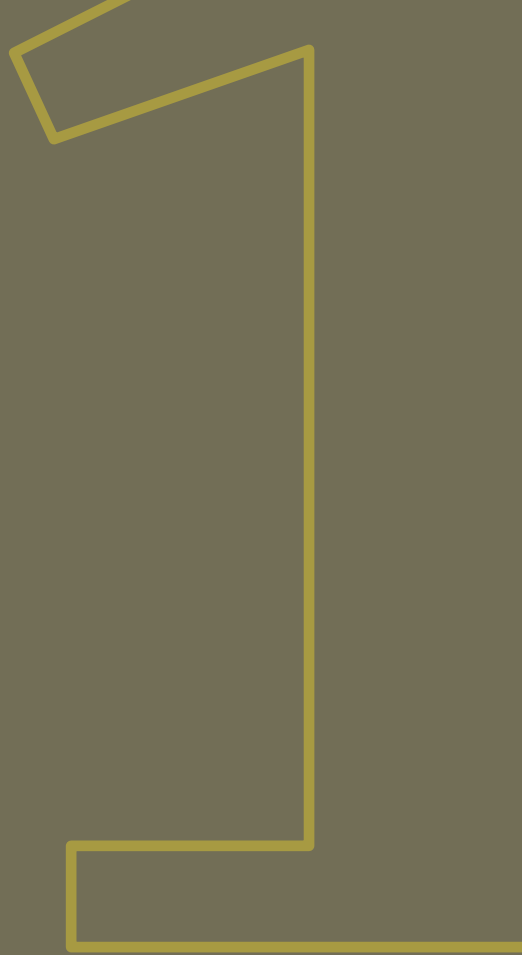


justificado el por qué la ciudad y sus representaciones apocalípticas eran algo que debía pensarse. Allí, cabe anotar, hice algunos ajustes a lo que había escrito en 2015. Este mismo material lo revisé entre 2020 y 2021. Del mismo modo, el confinamiento me permitió revisar todo el manuscrito, quitar cosas, ajustar, rescribir párrafos e, incluso, añadirle dos apartados finales: la reflexión a partir de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino y el excursu dedicado a Paul Auster. El primero, reelaboró una charla que, en marzo de 2020 (ocho días antes de que nos dieran la orden de encerrarnos), había impartido, al alimón, con Gerardo León Franco, en la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia; y la consideración sobre el escritor norteamericano la escribí porque sentía una deuda con el autor que tan buenos momentos me ha brindado con sus libros, como con esa novela, maravillosa y sugerente, que es *El país de las últimas cosas*.

Quisiera que el lector fuese, por todo lo que he dicho, un tanto benévolo con este libro. No es un punto de llegada (el tema, ya lo dije, es inagotable), ni es tampoco la segunda parte de otra obra (*Babilonia y el teatro de la máquina parásito. Metáforas en el tiempo para pensar la ciudad latinoamericana*, publicado en Medellín por el Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas en 2015), ni mucho menos, presenta un conjunto de soluciones, salidas y alternativas a las permanentes e inevitables crisis urbanas en nuestro mundo. No, este libro es el producto del trabajo de un profesor que, ante sus estudiantes, se reconoce no como alguien que sabe, sino como alguien que busca. Ojalá, ese espíritu de búsqueda sea el tono que el lector encuentre en estas páginas y que, además, alimente otras búsquedas, para propiciar así un diálogo sin fin y sin pausa, para pensar esa maravilla y esa aterradora creación, al mismo tiempo, que es la ciudad.

Manuel Bernardo Rojas L.
Envigado, 25 de agosto de 2021







1

Introducción a modo de enfoque teórico o de avistamiento lejano de la ciudad

Inventar la ciudad es inventar la representación, el lugar donde el poder se disputa y se delega, donde cada uno puede representarse en el centro del círculo y decirle a la asamblea cómo él se representa lo que sucede y lo que hay que hacer. Lugar de nacimiento del escepticismo, del conflicto de las interpretaciones, de esa multitud de dobles, *eídos e eídōlon*, *phantasia* y *phántasma*, cuya apariencia corre el peligro de ser un falso semblante.

Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*

And the kings of earth, who have committed fornication and lived deliciously with her, shall bewail her, and lament for her, when they shall see the smoke of her burning, standing afar off for the fear of her torment, saying, Alas, alas, that great city Babylon, that mighty city! For in one hour is thy judgment come.

Pat Frank, *Alas, Babylon!*



1.1 De la fundación apocalíptica

Podemos partir, no con la serena certeza de quien dice una verdad de fondo, pero al menos sí con alguna convicción de quien sabe que no anda muy descaminado, de una afirmación que a modo de bajo continuo ha de recorrer las páginas de este texto: *la ciudad no es más que el cúmulo de sus representaciones*. Cúmulo equivalente al palimpsesto que en algunas de ellas descubrimos, como en Roma, esa que tanto fascinaba a Freud y que le permitía entender el modo de operar del aparato psíquico¹. Ruinas sobre ruinas, pero no tan ruinosas a la sazón, sino que, casi incólumes, se superponen reuniendo en un mismo espacio todos los tiempos. *Topos* particular en donde nada se destruye y todo permanece, que se articula monstruosamente, increíblemente al menos, y en donde los foros de Adriano no son incompatibles con la destrucción caprichosa de los delirios imperiales de Mussolini. Espacio plagado de lugares, la ciudad, desde esta imagen que la compara con el inconsciente, es una forma de representación de lo irrepresentable o de lo que en palabras podemos enunciar pero que en imágenes difícilmente podemos plasmar, al menos si nos atenemos a las formas canónicas de la mimesis. Si fuese una perspectiva a la manera de las ciudades ideales del Renacimiento –Berlín ideal, Urbino en las manos de Piero della Francesca, o cualquiera otra (ver **figuras 1, 2, 3 y 4**)–, difícilmente podríamos suponer tiempos superpuestos en un mismo espacio: como un modo aristotélico llevado a la pintura, a un tiempo le corresponde un lugar, y a lo sumo, una acción, una forma mínima del acontecer.

- 1 La fascinación de Freud por Roma está harto documentada y ello nos revela que para él era la ciudad de ensueño, ello marca, sin duda, el carácter *arqueológico* de su pensamiento. Sobre esta fascinación ver: Peter Gay (1990, pp. 163-164) y Elisabeth Roudinesco (2015, pp. 121-122). Por otra parte, en *El malestar en la cultura*, se hace evidente la poderosa imagen del aparato psíquico que él compara con las imágenes superpuestas de todas las Romas habidas en el pasado con la del presente, y que convivirían, allende de la condición lógica (y consciente) que nos impide hacerlo.



Figura 1. *Ciudad ideal*, llamada de "Berlín".
Anónimo. 1477. Gemaldegalerie (Berlín)

Fuente: Wikipedia.org URL



Figura 2. *La ciudad ideal*, llamada de "Baltimore".
Atribuido a Fra Carnevale. 1480-1484. Walters Arts Museum (Baltimore)

Fuente: Wikipedia.org URL



Figura 3. *Ciudad Ideal*, llamada de "Urbino". Piero della Francesca (atribuida). c. a.
1480-1490. Galleria Nazionale della Marche (Urbino)

Fuente: Wikipedia.org URL





Figura 4. *Los desposorios de la Virgen.* Rafael de Sanzio. 1504.
Pinacoteca de Brera (Milán)

Fuente: [Wikipedia.org URL](https://es.wikipedia.org/wiki/Desposorios_de_la_Virgen)



Más a esa imagen tradicional, que en modo alguno se puede calificar de única y exclusiva, no puede serle sustraída su contraparte, la imagen de pesadilla en donde la unidad se disuelve. Para ilustrar lo que decimos valgámonos de Rafael de Sanzio, en un fresco que, sito en los Museos Vaticanos, se llama *El incendio del Borgo* (1514). Una escena urbana (**figura 5**) de un momento trágico tal como se ve en las figuras que allí se presentan. Una mujer que nos da la espalda y pide con sus brazos en alto protección a alguien lejano, al papa, a quien, además, en el fondo otros también suplican desesperados. La ciudad arde, el fuego es incontrolado y una mujer trata de entregar su envuelto bebé a un hombre que no alcanza a tomarlo y que sin duda ha de esperar a que le sea lanzado. A su lado, otro hombre joven y atlético se resbala desnudo, quizás lastimando su piel contra la piedra –casi se puede sentir el roce del vientre contra las irregularidades del muro–, y nos mira como suplicando nuestra ayuda o, al menos, nuestra comprensión. ¿Acaso no nos damos cuenta de lo que ocurre? Un muchacho carga a un anciano quien, a todas luces, con su cuerpo contrahecho, no puede moverse por sus propios medios y ha sido salvado por los compasivos brazos de quien a lo mejor prefirió salvarlo a él, arriesgando incluso su propia vida. Otros más, en el extremo opuesto del fresco llevan pequeñas vasijas con agua que revelan la impotencia antes que la eficacia misma de su gesto. En fin, el fuego se insinúa al fondo y esa insinuación nos hace pensar que algo tan terrible se esconde a nuestros ojos, algo que no alcanzamos a ver de verdad, porque los que ven la magnitud del fuego están en el balcón acompañando al papa. De hecho, este levanta su mano y no sabemos qué significa su gesto: ¿Se asombra de lo que ve? ¿Está igual de impotente como todos los habitantes de esa ciudad? ¿Su mano hace un gesto desesperado?



Figura 5. *El incendio del Borgo.* Rafael de Sanzio. 1514.
Museos Vaticanos (Ciudad del Vaticano)

Fuente: Wikipedia.org URL

Los discursos sobre el cuadro, el *dictum* de cierta historia del arte que se ha antepuesto a la contemplación misma de la imagen, nos han revelado algunas de las claves para su comprensión. Roma se incendió en el año 847 d. C., y la bendición del papa León IV (que ejerció su papado entre 847 d. C y 855 d. C.) logró sofocar las llamas, bendición milagrosa que salvó la ciudad y que explica el gesto del personaje en el balcón que está ubicado en la primera construcción de la Basílica de San Pedro. Sin embargo, quien encargó la pintura fue otro papa, también de nombre León, pero esta vez el décimo y, por tanto, estamos ante una figura imperial que se empeñó entre otras cosas en reconstruir la ciudad y en particular

la célebre Basílica². El incendio podría por tanto ser una alusión a la renovación urbana que ha de emprender este León X (papa entre 1513 d. C. y 1521 d. C.) cuya bendición, sin duda, no es tan eficaz para sofocar las llamas pero sí para proteger a los artistas de diverso cuño que engrosaron en su momento el mundo cortesano del papado. *El incendio del Borgo*, además, está en un recinto que servía de comedor y en donde todas las paredes debían cantar –¿a los comensales invitados?– la gloria de León X. Por eso, junto con este fresco en mención, otros tres ornaban el comedor y, de ellos, dos son claramente políticos: uno llamado *La Batalla de Ostia (figura 6)* en donde se recuerda que en el 849 d. C., otra vez León IV había bendecido las tropas cristianas que vencieron a los sarracenos que amenazaban a los cristianos. El otro fresco es la *Coronación de Carlomagno (figura 7)* que recuerda a León III (Papa entre 795 d. C. y 816 d. C.) quien presidió en el año 800 d. C. el acto que erigió como *Imperatur Romanorum* a Carlomagno, y en donde el poder divino y el temporal quedaron perfectamente vinculados, tal como creía León X que debería ocurrir con Francisco I, rey de Francia, con quien en 1516 firmó el Concordato de Bolonia. Por tanto, y volviendo a la primera imagen, a la del incendio de la ciudad, bien podemos decir que el papa que aparece en la distancia es León IV, pero también es el tercero y sobre todo, es un autorretrato de León X. En esa figura se suman varios personajes y diferentes temporalidades y es claro que la unidad temporal se ha disuelto: un mismo lugar es una suma de tiempos.

2 El proyecto en realidad había sido comenzado por el antecesor de León X, el papa Julio II (papa entre 1503 d. C. y 1513 d.C.).



Figura 6. *La Batalla de Ostia*. Rafael de Sanzio. 1514-1515. Museos Vaticanos (Ciudad del Vaticano)

Fuente: Wikipedia.org URL



Figura 7. *La Coronación de Carlomagno*. Rafael de Sanzio. 1516. Museos Vaticanos (Ciudad del Vaticano)

Fuente: Wikipedia.org URL



Aunado a esto, la imagen del joven que carga al anciano es una que alguien enterado de la historia de Roma puede reconocer inmediatamente, ya que es Eneas salvando a su padre Anquises y saliendo de Troya a cruzar el Egeo y el Mediterráneo para dar forma al pueblo Latino que –generaciones después y luego de intrincados avatares– sería el fundamento de la ciudad. Eneas llevando a su padre es la imagen de una urbe que, a sí misma, se calificó como heredera de los troyanos, ya que estos fueron los que, con matrimonios convenientes y alianzas estratégicas, dieron forma al Lacio y a su pueblo. Roma es el efecto más importante de la derrota en la guerra del Ilión que dio la victoria inmediata a los aqueos pero que terminó por dar el triunfo a los troyanos que se perpetuaron en Italia y en la Ciudad Eterna. Otro tiempo entonces, se suma al fresco de Rafael, y es un tiempo mítico que, cantado por Virgilio, emerge ante nuestros ojos como una forma de eternidad, como un cierto modo de lo inamovible: Eneas señalaba el camino que condujo a León X.

Con esto, por lo menos dos figuras se pueden evocar si tomamos la imagen desde sus juegos discursivos. Por una parte, el fresco, en sí mismo, es una forma de palimpsesto en el que capas diversas de tiempo asoman en la superficie como piedras en un paisaje por el cual podemos transitar sin saber que cada una de las rocas y pedruscos que pisamos son testimonio de eras y quizás eones de una historia terrestre de la cual no conocemos nada. Allí, en medio del incendio del Borgo, se han producido movimientos análogos a los de la tierra, verdaderos temblores y cataclismos que han traído a la superficie elementos dispares que a simple vista no descubrimos como tales y que amparados en la ilusoria unidad, nos develan que el tiempo no es una sucesión sino una recurrencia, que la imagen es multiplicidad a pesar del diseño de la misma que hace que nuestra mirada –vista desde abajo, que es como la contempla quien llega a la estancia– desemboque en el punto central que es el papa mismo con su gesto salvífico. Múltiple y sinuosa, podríamos decir, ya que a más de palimpsesto el fresco dialoga con todas las paredes del recinto (**figura 8**), con la batalla de Ostia, con Carlomagno y su coronación y con

otros juegos de imágenes de los cuales no hemos aludido todavía: *La justificación de León III* (**figura 9**) otro fresco en una de las paredes³; la bóveda (**figura 10**) que pintada mucho antes, en 1508 y bajo pedido de otro papa, Julio II, permitió que el Perugino representara imágenes de Dios como gran emperador del mundo, de un Dios que, rodeado de ángeles y querubines (su corte celestial), es misericordia, justicia, vencedor de la tentación, y es uno y trino como el dogma señala. Y, finalmente, en las paredes inferiores, en los zócalos, con colores dorados aparecen emperadores cristianos coronados por ebúrneas cariátides⁴. Por tanto, el fresco con el cual iniciamos esta consideración, no solo es en sí mismo una suma de tiempos, sino que dialoga con otros tiempos hasta el delirio: tiempo de realización de las pinturas⁵, tiempo de las historias evocadas, tiempo de lo que allí se pinta y de la concepción material que allí se pone de presente. El mismo cuadro de *El incendio del Borgo* tiene la particularidad de que pone a dialogar arquitecturas: la ciudad es una suma de ellas y por eso, columnas jónicas, corintias y dóricas comparten el mismo espacio, junto con la antigua basílica de San Pedro que pronto será un recuerdo.

- 3 La imagen alude al papa que, protegido por Carlomagno, pudo comprobar que era inocente de las acusaciones de adulterio que la nobleza romana le hacía.
- 4 Las figuras son de Carlomagno, Arnulfo de Carintia, Godofredo de Bouillon, Lotario I y Fernando el Católico. Emperadores católicos que se ajustaban al ideal de León X de un poder temporal en perfecta armonía con el poder divino.
- 5 A más de las fechas ya dichas –*El incendio del Borgo* en 1514, y la Bóveda del Perugino en 1508– vale anotar las fechas de realización de los otros frescos: *La batalla de Ostia* se pintó entre 1514 y 1515; *La coronación de Carlomagno* es de 1516 y *La justificación de León III* es de 1517.



Figura 8. Vista general de la estancia en donde está *El incendio del Borgo*

Fuente: Wikipedia.org URL



Figura 9. *La justificación de León III.* Rafael de Sanzio. 1517.
Museos Vaticanos (Ciudad del Vaticano)

Fuente: m.museivaticani.va URL





Figura 10. Bóveda de la estancia del *Incendio del Borgo*.
Pietro di Cristóforo Vanucci, llamado el Perugino. 1508

Fuente: Wikipedia.org URL

De entrada, en todo esto que hemos dicho, a más de la confusión que puede causar, hay una cierta forma de la pesadilla, algo cuyo camino no resulta obvio. Vista como la parte de un todo, el fresco que nos introdujo en esta consideración no es más que una de las aristas de una obra total que se despliega en una estancia. Al entrar no hay un orden en la mirada ni una disposición lineal. Las pinturas de la bóveda son tan maravillosas –por eso de pintar la superficie irregular de los techos, teniendo claro qué es lo que se hace, porque el fresco es una pintura de la prisa, como lo son también las de las paredes y los zócalos– lo que allí invade al visitante no es una serie de tramas discursivas, sino un juego polícromo, unos tonos dorados, unos vívidos colores que uno puede disfrutar sin que se tenga conocimiento de ninguno de los elementos históricos y de la vocación casi alegórica de las imágenes. Lo que en principio se descubre son el color y las imágenes que salen al encuentro del espectador, imágenes envolventes en donde se percibe una mirada o un brazo que



nos puede tocar. La estancia, para ser honestos, no descubre una trama discursiva en principio –de hecho, es algo que cierta historia del arte hace *a posteriori*– sino que se nos presenta como un algo que no sabemos por dónde empezar a mirar. Las palabras que luego el discurso histórico nos pone pueden, sin duda, ayudarnos a tratar de comprender lo que vemos, como un hilo de Ariadna, nos permiten entrar en un laberinto de colores, de luces y de sombras. Pero ese hilo discursivo es una clave tardía y, de entrada, nos revela que las imágenes –las de esta estancia, pero también todas las imágenes, las más prosaicas y también las del arte– no pueden comprenderse totalmente en las palabras y que ellas apuntan a una oquedad que no podemos llenar de ningún modo, una oquedad, valga decirlo, que todavía es más radical, es más pesadilla, es más indicativa de la multiplicidad que aquello que la narración nos puede develar. Por eso, la ciudad de Roma de las paredes pintadas al fresco por el de Urbino, es una ciudad que no puede dejar ver la unidad ni la continuidad de la historia, sino que a más de los tiempos superpuestos, los colores mismos que componen estas obras, son indicio de una multiplicidad que solo el capricho, la costumbre o la trampa del pintor, nos hace ver como unidad bien compuesta. Como un caleidoscopio que el observador detiene por un momento porque le place lo que ve, la disposición estrellada, las aristas de colores que simétricamente se repiten en el redondel en donde posa su ojo, así también esa imagen que creemos unitaria puede desvanecerse cuando giremos el adminículo o cuando empecemos a mirar de otro modo.

Así pues, la afirmación inicial, la de la ciudad como cúmulo de representaciones, bien nos puede conducir a la inevitable pregunta: ¿Qué es entonces, una representación? Con lo dicho, quizás lo visto hasta acá, una respuesta puede advenir inmediatamente: es producción de lo múltiple, es la generación de la multiplicidad, es sabernos en lo inestable aun en las formas más clásicas de la representación. La respuesta es desconcertante porque, justamente, la tradición nos ha puesto en la vía contraria, en la consideración de que representar es inscribir en las vías



del sentido y el significado y ello, sin duda, es innegable. Sin embargo, lo que queremos decir es que aun en las formas más canónicas, que bien podemos llamar también como más tranquilizadoras, la representación no puede soslayar que aquello que la constituye es una fuerza múltiple, pulsional, si la queremos llamar así, que apunta a su contraparte: lo *a-representativo*. Al anteponer la partícula negativa, *a*, indica en lo fundamental no una negatividad pura, absoluta, sino la emergencia de la alteridad: *alter-representativo*. Toda representación comporta, implica, su contraparte: la calma y la pesadilla, el significado y la incertidumbre, el discurso y la visibilidad más pura. Pero no en la forma en que dos unidades que se oponen, sino en la forma en que un intento de unidad –de significado– se contrapone a lo que no puede ser atrapado en modo alguno y que se caracteriza por lo informe, múltiple y mudable. Por tanto, pesadilla, incertidumbre y visibilidad aluden a lo que es un resto que se escapa a las palabras. ¿No dijimos acaso que, al entrar en la estancia, un espectador no avisado –y a lo mejor también el que lo esté, pero que no puede escapar de la visibilidad– lo primero que advierte es una masa de colores, una disposición cromática y que la fascinación puede advenir sin comprender ni conocer nada del discurso? ¿Pero no descubrimos también que aun en lo que nos parece mejor conformado, en la forma misma en que el pintor compone su obra, esa dimensión múltiple se asoma para disolver cualquier unidad? La imagen es lo que recusa la unidad, imagen que ante el mundo de las palabras devela la fuerza de lo incontrolable que se ubica en ninguna parte, o al menos, atópicamente.

Volvamos al cuadro inicial, al *Incendio del Borgo* y encontramos una forma escrita que quiere indicarnos cómo entender el cuadro, cómo atrapar su verdad. Forma escrita, no en los bordes inferiores, como hoy acostumbramos a ver en los museos que exponen esa disposición de imágenes que hemos llamado arte, pero que, en todo caso, en el catálogo

o en la audioguía⁶, nos indica claramente que el título es la clave para *entender* el cuadro, para su comprensión. Pero el título, ya lo sabemos, se queda corto por cuanto allí corren riesgos de incendio, no solo la ciudad del 847 d. C., sino todas las ciudades de Roma y de ahí, que el incendio de la urbe sea el incendio de todos los tiempos y la remisión a un espacio en donde se anulan los lugares. La obra configura una espacialidad y hace un lugar para el que la contempla, pero tiene una profunda vocación de anular este lugar anulando el tiempo y conduciéndonos a la espacialidad atópica, verdadera *khôra* que engendra todo aunque ella misma no es nada, verdadera fuerza que se concreta en diversas maneras, pero que a sí misma no es definible, fuerza –en últimas– que indica que es en ella (y no en los discursos del historiador del arte o en los del crítico, menos en los del profesor universitario) donde emerge la experiencia estética. No vale decir que en este fresco se respetan las reglas de la perspectiva, que hay allí un punto de mirada, una posición central y una correcta composición, lo que vale es que esa corrección en el modo de hacer es una trampa que educa al ojo de una forma tal que le hace temer a la descomposición implícita en la imagen, en la disolución que ella comporta. Toda imagen es disoluta, es disolvente, porque en ella hay una erótica cuya fuerza no es solo constructiva sino también destructiva. ¿No es eso realmente lo que llamamos arte, justo a esa potencia disolvente, inquietante al menos, de la imagen? ¿No la vemos acaso en imágenes más tranquilas como la que el propio Rafael había pintado diez años antes, imitando a su maestro Perugino, en *Los desposorios de la Virgen?* (**figura 11**). La calma y la tranquilidad de las figuras, nuestra mirada que se dirige al sacerdote que une a María y a José, y una plaza que desemboca en un gran templo de perfecta construcción renacentista. Sí, recuerda al Perugino y también las imágenes que antes aludimos, esas ciudades ideales de perfecto trazo que desde el siglo XV trataban

6 Más recientemente, las paredes de los museos se llenan de QR-Code o códigos QR que son esas marcas de puntos, bidimensionales, que se leen con los celulares 3G y 4G, y en donde se consigna la información complementaria del cuadro que no se contempla sino que se registra.



de ilustrar el sueño urbano que, luego en la arquitectura, encontraría en Filarete y su irrealizable Sforzinda; y en Moro y su discurso sobre Útopo y su reino, la expresión de lo imposible. El cuadro de Rafael recuerda un lugar perfecto e incluso, mejorando a su maestro y modelo pictórico, sale de la linealidad compositiva para introducir una forma curva, visible en particular en la disposición de los pies, pero además, siguiendo su modelo y mejorándolo sin duda, Rafael pondrá a derecha e izquierda a dos personajes que nos miran de frente, que nos interpelan con sus ojos. Es posible que en principio nuestras miradas se dirijan a las manos de los que se desposan y a las del sacerdote que oficia la ceremonia, pero inevitablemente la mirada de dos jóvenes –hombre y mujer, a derecha e izquierda respectivamente, y casi en los extremos de la obra– terminarán por encontrarse con nuestros ojos. Barroco insinuado, disolución de la imagen como ventana para adentrarse en formas teatrales, que anuncia ya lo que el Barroco hará como condición misma de su hacer: borrar las fronteras entre el espectador y la obra, hacer una continuidad metonímica entre lo contemplado y el contemplador, y de allí señalar que la frontera entre el sueño y la realidad es indiscernible.





Figura 11. *Los desposorios de la Virgen*. Pietro di Cristóforo Vanucci, llamado el Perugino. Aprox. 1501-1504. Musée de Beaux-Arts, Caen (Francia)

Fuente: Wikipedia.org URL

Pasión por el simulacro podríamos llamar a esta condición que, sin embargo, no es tan solo un rasgo del Barroco. Todas las imágenes, en todos los tiempos, son de algún modo un trampantojo, una especie de círculo terrible que nos envuelve y de ello sabían tanto los antiguos como



los hombres del medioevo quienes a veces las condenaban y, en otras ocasiones, las valoraban por su potencial para acercarse a los creyentes⁷. Una mirada encontramos también, confrontándonos en la imagen del Borgo que se incendia, la del hombre que se desliza desnudo por la pared. Su mirada nos inquieta porque nos introduce en la tragedia y, sobre todo, porque es como el centro del tercio derecho de la pintura, en donde el mundo está en disolución: desde las columnas se inicia el fuego, allí el color rojo señala que la ciudad de Roma se destruye o puede ser destruida y, en contraste, luego de la serie de columnas, la ciudad permanece todavía, aunque no sabemos por cuánto tiempo o si la bendición papal ayudará a frenar las llamas hasta ese punto. La imagen, por tanto, está dividida en dos: un tercio es la ciudad destruida, castigada, que se torna ruina; dos terceras partes son la esperanza de la salvación. La bipartición señala igualmente dos asuntos, una visión de una ciudad doble: en colores rojos la destrucción en donde además ninguno de los que está en ese entorno mira hacia el papa y, al contrario, nos miran a nosotros (al menos uno de ellos). En colores suaves la salvación con dos tipos de miradas, los que corren a tratar de sofocar el fuego y se miran entre ellos tratando de coordinar el necesario trabajo, y los que miran al papa, representante de Dios en la tierra y por ende, también trabajan por la salvación de la urbe pero en lo espiritual. Condición doble de la pintura, en últimas, que nos remite a esa vieja tradición cristiana que pone en confrontación a dos ciudades, a dos reinos, a dos poderes; condición doble en que revive la tensión permanente entre la ciudad terrestre y la ciudad de Dios.

7 Lo cual no quiere dejar de señalar que el modo de producción de las mismas era distinto y, por ende, la forma en que su condición de falsedad era entendida. La *skia-graphia* y la *skenographía* griegas inquietaban a Platón, así como las imágenes de monstruos del arte cisterciense eran condenadas por San Bernardo por su contenido lascivo, en ambos casos, se reconocía el poder envolvente de la imagen, su capacidad para fascinarnos y llevarnos a universos distintos.



Esa visión doble entre un bien y un mal que se enfrentan, encuentra ya en la tradición bíblica, incluso en el Antiguo Testamento, un fundamento. Babilonia era la encarnación de una ciudad terrestre que se fundaba en la maldad, en todo lo contrario de aquello que la doctrina judía predicaba (monoteísmo, obediencia a unas tradiciones y unidad de un pueblo) y además era la ciudad-reino desde donde habían partido las huestes militares que asolaron al que se creía el pueblo elegido por Dios. Alusión al cautiverio en Babilonia y a la destrucción de la ciudad de Jerusalén a manos de Nabucodonosor II a quien el libro de Daniel describe como un rey atormentado por Yahvé hasta la locura, alusión, en todo caso, que va a fundar una tradición que, venida del mundo judío, el cristianismo retomaría para crear una constelación en donde Babilonia, Sodoma, Gomorra y la Roma imperial eran encarnación del mismo espíritu del mal, del pecado y la lascivia, mientras que Sión, Jerusalén y la Roma cristianizada (**figura 12**) eran parte del mismo universo en donde el espíritu de Dios asentaba su lugar en la tierra gestando el primer tiempo de la salvación que luego conduciría al segundo tiempo: la Jerusalén celestial. Dos constelaciones que señalan, por un lado, que toda ciudad-mundo, toda *urbi et orbi*, podía ser la manifestación de lo uno o de lo otro y que en su seno se libraba y se libraría hasta su final, una batalla de la que el cristianismo amenazado, terminaría saliendo victorioso. Doctrina de la Iglesia cantada desde los Salmos, profetizada por Daniel e Isaías, encarnada en el Apocalipsis y legitimada por San Agustín, las dos ciudades eran las que, por otra parte, también señalaban (y señalan) la importancia de la vida urbana no solo para la consolidación de una religión sino para cualquier orden político, social y económico. Por eso la misma no solo era el límite de sus murallas o el de las personas concentradas, sino una apertura al mundo entero. Ciudad-imperio y ciudad-mundo eran términos intercambiables lo cual no era más que en el horizonte del mono-teísmo la herencia politeísta del paganismo.





Figura 12. Nueva Jerusalén, en *Apocalipsis de Bamberg*. Folio 55 recto. Biblioteca estatal de Bamberg (Alemania)

Fuente: Wikipedia.org URL

En este sentido, la imagen de *El incendio del Borgo* de Rafael es la expresión de esa lucha. Si Eneas carga con su padre Anquises es por la gratitud ante quien ha fundado la ciudad, de quien heredaron el *topos* que ocupan, lo cual obliga a su salvación, pero esa gratitud no implica en

modo alguno que trasponga esa frontera hacia la ciudad cristiana: en el límite serán salvados, hasta allí llegarán las llamas del fuego castigador en donde sus culpas son evidentes como pone de presente su desnudez y la de muchos de los que ocupan ese lugar en la pintura. Contraste frente a las vestimentas y el recato, la transparencia misma del entorno, en donde los cristianos ni siquiera son afectados por la humareda y en donde las manos en alto evidencian una fe y una clara conciencia de que allí hay esperanza, que Cristo mismo, en la figura del papa, ha de salvar la ciudad. Solo los pequeños, y ello llama la atención, se presentan desnudos a este lado del cuadro: un niño al fondo que tomado de la mano va con su padre acercándose al lugar en donde se erige la figura papal; tres niños más en la parte inferior en donde sus madres tratan de protegerlos y que sin duda se han de salvar. Pero es que la desnudez de los niños no es del mismo tipo que la de los adultos, parece que no hubiese una erótica en ellos como si la hay en Eneas, en el hombre que desciende el muro o en la mujer que se asoma desde el ventanal sosteniendo en sus brazos un bebé que desea salvar de las llamas. Una erótica incluso grotesca, como en la de la anciana que tras Eneas se deja ver con su seno desnudo y que está apenas trasponiendo el lugar del peligro y en donde aún no es claro si se ha de salvar. En fin, la imagen de Rafael es no solo una imagen que anuncia la transición del Renacimiento al Barroco, en términos estilísticos, sino una imagen cristiana en donde se encarna muy bien un imaginario que aún hoy parece acompañarnos cuando hablamos de la ciudad.

En efecto, la idea del fin y de la destrucción, de la ciudad castigada o por lo menos amenazada, ha sido una constante en diversas manifestaciones occidentales. Quizás las fuentes para ello no sean solo judeo-cristianas, si bien esa condición religiosa es innegable en nuestro horizonte contemporáneo; quizás se deba al afán por hacer una ciudad perfecta y al mismo tiempo el temor a perderla por causa de errores de orden moral, ético o político también se puedan encontrar en el mundo griego, en particular en Platón y sus referencias al mundo mítico de la

Atlántida y a la Atenas primordial, tal como lo describe en diálogos como *Timeo* o *Critias*. Sin embargo, lo que resulta fundamental en la visión que Occidente ha fundado sobre la ciudad y sus fines, en que en ella se traslapa una concepción del tiempo y de la historia que, al contrario del mundo griego, no abre espacio para la regeneración o la recomposición, para un resurgimiento o un nuevo ciclo. Tras la versión apocalíptica, y en la duplicidad que allí se deja ver, se manifiesta la certeza de que el fin de algo es su fin absoluto y que el nuevo tiempo no es una refundación sino el advenimiento de otra cosa –el Reino de Dios– que, por tanto, no puede ser continuidad del tiempo de los hombres, de sus leyes y de sus formas de organización. No hay continuidad, pues, ni una fundación, sino arribo de un final que ya se presentía en el origen y, por tanto, la ciudad en la cual se ha errado (como equívoco y como tránsito) no puede encarnar más que un momento y no una repetición. San Agustín señalaba claramente esa dimensión:

Dos amores han dado origen a dos ciudades: el amor de sí mismo hasta el desprecio de Dios, la terrena; y el amor de Dios hasta el desprecio de sí, la celestial. La primera se gloría de sí misma; la segunda se gloría del Señor. Aquélla solicita a los hombres la gloria; la mayor gloria de ésta se cifra en tener a Dios como testigo de su conciencia (...). La primera está dominada por la ambición de dominio en sus príncipes o en las naciones que somete; en la segunda se sirven mutuamente en la caridad de los superiores mandando y los súbditos obedeciendo (Agustín, 2006, p. 574).

Pero, aunque aparezcan como dos, en realidad son una, porque las dos ciudades pueden ocupar el mismo lugar físico, pero no comparten el mismo terreno espiritual, la tensión por tanto se resuelve en el espíritu y es allí en donde los fines de ambas son distintas. Es posible que la ciudad terrena sea destruida y arrasada tal como ocurrió con Roma en 410 d. C. y tal como lo testimonió el mismo Agustín que desde Hipona sintió la conmoción de un mundo que terminaba y que ya no tendría otra

oportunidad⁸. Mas en términos espirituales, los fines son otros y ambas, la terrena y la celestial, están condenadas a la eternidad: al averno la una, la terrena, la heredera espiritual de Babilonia y de la Roma de Nerón; al paraíso la otra en donde los herederos del bautismo han sabido distanciarse (o han podido redimirse, mejor) del origen pecaminoso y fratricida que toda ciudad tiene bien, evocando la figura de Caín asesinando a su hermano Abel o bien de Rómulo hiriendo de muerte a su hermano Remo. Pero los fines espirituales no niegan que es en la tierra misma en donde se libra el combate. La tradición cristiana que instaura mártires de la fe en medio de la hostilidad del entorno pagano en los primeros tiempos de nuestra era, es indicio suficiente de que la ciudad terrena es una reunión de tres tipos de ciudadanos: los justos, los que ya en espíritu habitan la ciudad divina; los pecadores que han aceptado la fe pero no se libran del todo de su condición humana; y los herederos de Babilonia y el mal que no es una fuerza distinta a la que Dios mismo pone en la tierra. Tres tipos de ciudadanos en una misma ciudad terrenal pero que hablan de dos tipos de ciudades allende la existencia: los dos primeros están llamados a habitar la Jerusalén celestial, a llegar a Sión pero no a la que conquistó el Rey David sino a la que cada hombre conquistará en

- 8 Uno de los testimonios más conmovidos sobre la caída de Roma a manos de los Godos en 410 d. C. es el de San Jerónimo: “Yo he caído en tal abatimiento que día y noche solo pensaba en la salvación común; me consideraba como cautivo de los santos; no podía decir una palabra antes de recibir la confirmación y, pendiente entre la esperanza y la desesperación, padecía el martirio de las desgracias ajenas. Pero cuando la más brillante antorcha de la tierra se apagó; cuando el Imperio Romano en su misma capital; cuando para hablar más exactamente, la tierra entera recibió un golpe mortal con esta sola ciudad, yo quedé mudo; quedé totalmente anonadado y me faltaban las palabras buenas; mi corazón se estrujó dentro de mí, y en mis reflexiones se encendió el fuego (Sal. 38, 4). Y me vino a la mente aquella sentencia: *La música en el duelo está fuera de tiempo* (Ecl. 22, 6)” (citado en Agustín, 2006, p. ix). Mientras tanto, Agustín en Hipona decía: “Horribles noticias nos han llegado de mortandades, incendios, saqueos, asesinatos y otras muchas enormidades, cometidas en aquella ciudad. No podemos negarlo: infaustas nuevas hemos oído, gimiendo de angustia y pena, y llorando frecuentemente sin podernos aliviar. No cierro los ojos a los hechos: el correo nos ha traído muchas cosas y reconozco que se han cometido innumerables barbaridades en Roma” (2006, p. ix).



su propia alma; la Babilonia, el infierno, el fuego perpetuo en donde los últimos han mostrado ya su carta de ciudadanía mucho antes de morir, en la persecución a los cristianos y a todos los que han defendido la fe o, al menos, la bondad.

Este panorama es lo que nos permite entender por qué, a pesar de su carácter espiritual, es en la tierra misma en donde se libra el combate y en donde la idea del fin se encarna mejor. El viejo temor de la destrucción se pone como τέλος, como un paso necesario que, al darse, no abre las puertas para una segunda oportunidad, para un ciclo nuevo, porque acá en esta perspectiva, el *fatum* ha cedido el paso a esa ambigua figura que es el libre albedrío: fuerza humana de la historia, voluntad de los hombres, que, junto con el amor de Dios y la maldad del Diablo, obran para construir un sentido finalista de la historia humana. La ciudad es, de este modo, encarnación de un combate que, aunque cruento, tendrá fin y por eso, la imagen de la ruina –la Roma luego de los visigodos que la han asolado– adquiere un matiz especial: es indicio de una lucha necesaria, de un castigo evidente y de una salvación igualmente señalada.

Imagen del combate y de la esperanza futura que en el fondo es lo que revela *El incendio del Borgo* de Rafael. No solo porque el papa León X haya buscado su gloria en las paredes de la estancia que hacía las veces de comedor, sino porque la renovación urbana que entonces iniciaba la ciudad y la construcción de la nueva basílica, eran expresión de que si bien el Reino de los Cielos no estaba en la tierra, en nuestro mundo el mal había cedido suficiente terreno y la cristiandad estaba triunfante; así como tres tipos de habitantes ocupaban la ciudad, dos de los cuales estaban destinados a la salvación y solo uno de ellas era condenado, el cuadro, como ya lo hemos indicado, tiene dos terceras partes límpidas en donde se ubican los que se salvan y una tercera parte dedicada a los que se condenan en el fuego eterno. El poder celestial estaba en la cúspide y la pintura indica en todas partes que el combate no cesa, que la amenaza subyace, aunque la imagen que se quería dar de Roma en ese momento,





era la de una ciudad que al renovar su arquitectura mostraba que la tierra estaba marcada por la ciudad de las alturas, que estaba signada por la gracia divina y preanunciaba de algún modo la ciudad celestial.

1.2 De otras formas del fin de la ciudad

Sin embargo, no solo por la historia posterior –las crisis religiosas que luego sobrevinieron con el combate entre la Reforma y la Contrarreforma, el descubrimiento del Nuevo Mundo, la consolidación de poderes civiles que se antepusieron al poder de la Iglesia–, sino porque la ciudad terrena no ha perdido un ápice de su carácter maldito y, sobre todo, porque al final la visión doble de la historia de cuño judeo-cristiano terminó triunfando, la perspectiva apocalíptica de la ciudad sigue acompañando el imaginario de Occidente. De hecho, habíamos señalado que el mundo griego, en particular en Platón, también hablaba del fin de una ciudad y que la historia de la Atlántida (tan socorrida hoy por los buscadores de las verdades ocultas y los misterios) era sin duda evidencia de un tiempo que, si bien terminaba, al hacerlo abría el horizonte de un reinicio; una visión cíclica de la historia en donde la desgracia –el cataclismo o el diluvio de Deucalión– era fruto de un destino signado por una *necesidad* (Ανάγκη) en el que hombres y dioses podían ser víctimas, y en el que su voluntad no jugaba ningún papel. Esta visión del tiempo y de la desgracia –sentido trágico de la existencia, sin duda– bien se articulaba con la tradición indoeuropea y su visión tripartita del cosmos, la política y la sociedad, que hasta bien entrada la Edad Media (y quizás hasta los albores de la Modernidad) repartía a los hombres entre aquellos que oraban, los que combatían y los que trabajaban: *oratores, bellatores y labores*. Visión tripartita del mundo y de la historia que fue sustituida por la dicotómica que señalaba el conflicto entre un pueblo contra otro pueblo (los judíos o cristianos contra los paganos), una perspectiva moral enfrentada a otra (la Ciudad de Dios frente a la Ciudad del Diablo), una nación contra otra (Roma y los bárbaros sería la primera demostración palmaria





de ello, pero luego francos contra germanos, anglos contra francos, Prusia contra el resto –Hegel, *dixit*) o como luego la historia occidental se encargaría de mostrarlo hasta el cansancio, de una clase social contra otra: proletarios contra burgueses (de Saint-Simon a Althusser pasando por Marx). Duplicidad, mirada doble frente a los hechos del mundo que vino a articularse perfectamente con la esperanza y el temor apocalípticos que sobre todo en nuestro tiempo, los medios de comunicación y también cierta literatura encuentran como el venero más rico para alimentar sus creaciones. *El incendio del Borgo*, podríamos decirlo, está constituido por llamas que no tienen final y esas llamas, vivas aún, o sus efectos –las ruinas incandescentes o los fríos despojos de una fatalidad lejana– siguen alentando formas en las cuales concebimos nuestras ciudades no solo en el terreno de la ficción sino, y ello es lo inquietante, en lo más cotidiano de nuestra vida. Veamos esto con cuidado.

En 1936 el escritor norteamericano Howard Phillips Lovecraft publicó su más extensa narración llamada *En las montañas de la locura*. En realidad, la había escrito en 1931, y hace parte de lo que se ha llamado el ciclo de los “Mitos del Cthulhu”, un particular universo onírico y de terror en donde el autor norteamericano construye todo un mundo de figuras monstruosas, de antiguos moradores de la tierra, de extraterrestres que portan el mal y que se consigna en un supuesto libro llamado el *Necromicón*. El universo imaginario de Lovecraft sería suficiente para un extenso trabajo –el solo intento por organizar sus delirantes monstruos, dioses y genealogías, es ya una labor ingente–, por lo cual, para nuestro interés, bien vale la pena tomar el relato por la imagen de una ciudad que hay allí. La realidad es que las montañas de la locura, que son más altas que el Himalaya, son en sí mismas viejos espacios urbanos abandonados, ruinosos y testigos de una lucha en la cual no tuvieron parte los humanos, pero sí aquellos que produjeron la vida en la tierra. Entre las extravagantes elucubraciones del escritor norteamericano, estaba la idea de que mucho antes de la aparición del hombre sobre el planeta, otras civilizaciones venidas del espacio exterior, inteligentes y





capaces, habían ocupado y poblado la tierra y habían creado una red de ciudades que, sin embargo, fueron luego destruidas. Una retícula urbana extendida por todo el orbe y que en tiempos inmemoriales (de eones, como lo dice en su relato), era la evidencia de una civilización grandiosa que sin embargo portaba en sí misma los elementos de destrucción: una gran capacidad creadora y a la vez, una compulsión al mal que hacía que todas sus realizaciones estuvieran cargadas de esa condición. La fabulosa ciudad que describe en el cuento evoca claramente la dimensión de lo ruinoso, de una situación posapocalíptica pero que, al contrario del relato bíblico y de la tradición cristiana, no abrió las puertas del paraíso o del infierno, sino que permitió que tiempo después, apareciesen las formas de vida que conocemos.

El efecto que producía era el de una ciudad ciclópea de arquitectura no conocida ni imaginada por el hombre, con inmensas masas de mampostería, negras como la noche, que suponían monstruosas desviaciones de las leyes geométricas. Había conos truncados, a veces en escalones o estriados, que terminaban en altas columnas cilíndricas interrumpidas aquí y allá por abultamientos bulbosos, y a menudo coronadas por hileras de finos discos ondulados, así como grotescas figuras prominentes y lisas que hacían pensar en amontonamientos de numerosas losas rectangulares, planchas circulares o estrellas de cinco puntas que se cubrieran parcialmente unas a otras. Había pirámides y conos compuestos, aislados o coronando cilindros, cubos o pirámides y conos truncados más chatos, y también torres aguzadas como alfileres en curiosos haces de cinco. (...) [Ante] aquel descubrimiento de un mundo anterior en nuestras mentes y el presagio de un probable desastre que habría afectado a la mayor parte de la expedición, todos creímos percibir en él un matiz de latente perversidad y un augurio infinitamente aciago (Lovecraft, 2010, p. 49).





En el relato se apela a una particular lógica para explicar la debacle de aquel mundo: los que han fundado todo aquello, los *Primordiales*⁹, han tenido que combatir con otros seres también venidos del espacio exterior, pero sobre todo, han sido víctimas de sus creaciones, los *Shogoths*, quienes aparecieron como una primera forma de vida producida en la tierra gracias a la habilidad técnica y científica de los Primordiales. Los *Shogoths*, seres creados a partir de un plasma vital, en principio se usaron como esclavos para atender a sus creadores y para mantener el orden de aquella inmensa red de ciudades; trabajadores especiales que fueron desarrollando, no obstante, autonomía e inteligencia a la par que los Primordiales entraron en decadencia olvidando habilidades (como la telepatía) y entraron en una espiral de descuido que les hizo abandonar muchos de sus conocimientos más avanzados. La tensión entre ambos modos de vida fue lo que condujo a la ruina de las ciudades y al final, solo se preservó a medias aquella que, sita en la Antártida, es el gran descubrimiento de una expedición que buscaba conocer de la geología terrestre y que se topó con un tiempo inmemorial signado por la desgracia. Una ciudad en ruinas que en los muros de sus laberínticos pasadizos tiene escrita con dibujos su historia; una ciudad que en su carácter extraño devela no solo el pasado sino una inquietante condición que sin duda es la misma que nos constituye.

Pues aquello no había podido ser una ciudad corriente. Tuvo que constituir el núcleo primordial y el centro de algún arcaico e increíble capítulo de la historia terrenal, cuyas ramificaciones exteriores, sólo vagamente recordadas en los mitos más oscuros y deformados, se habían desvanecido totalmente en medio del caos de las convulsiones terrestres, mucho antes de que cualquier raza humana conocida saliera con paso vacilante del mundo de los simios. Aquí se extendía una megalópolis paleógena, en comparación con la cual las fabulosas Atlantis y Lemuria, Commoriom y Uzuldarum, y la Olathos de la

9 En inglés *Old ones*, por lo cual también a veces se traduce como *los Antiguos*.



tierra de Lomar son cosas recientes de hoy, ni siquiera de ayer; era una megalópolis comparable a blasfemias prehumanas dichas susurrando, blasfemias tales como Valusia, R'lyeh, Ib en la tierra de Mnar, y la Ciudad sin Nombre de la Arabia Desierta (2010, p. 73)¹⁰.

La imaginación de Lovecraft, heredera en este caso tanto de los paisajes fantásticos de Julio Verne como de la novela inconclusa *Las aventuras de Sir Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe, es también la fuente de muchas de las formas de ciencia ficción que el siglo XX y XXI han producido. En todas esas formas de ficción –plasmadas en literatura, cine y series de televisión¹¹– la ciudad aparece como un territorio amenazado por la ruina o arruinado definitivamente. La ciudad es la huella de la grandeza y el residuo del fracaso de la misma, y ella porta –quizás por la forma misma de su diseño o por el carácter de sus fundadores y habitantes– la semilla del mal que la ha de destruir. El bien es lo que parece más lejano de agenciar en una forma urbana y el combate sin fin ni propósito devela en todas estas obras que no hay *telos*, que el Armagedón no conduce a una eternidad feliz para el bueno o tormentosa para el malo, sino a un tiempo caracterizado por el desasosiego, la falta de futuro, un tiempo detenido en un eterno presente en donde se continúa inmerso en una

- 10 Los nombres de todas estas ciudades son, casi todas, invención de Lovecraft con excepción de Atlantis (que es la misma Atlántida mencionada por Platón) y Lemuria que es el continente imaginado en el siglo XIX entre Asia y África para explicar por qué en los dos continentes, a pesar de su aislamiento, había monos lémures. Hoy se sabe que dicha suposición es insostenible.
- 11 Y también en videojuegos. Las obras de Lovecraft han servido de modelo a escritores de tan dudosa calidad, pero tan exitosos como Stephen King, así como a series de televisión como *Archivos X*, películas (se han adaptado varios de sus relatos al cine, aunque cabe anotar que *En las montañas de la locura* inspiró una adaptación –bastante libre, en realidad–, una película de 1995, del director norteamericano John Carpenter; luego, desde 2006, el realizador Guillermo del Toro trató de realizar el filme, pero encontró dificultades para ello, y lo único que se conoce es el guion que se filtró, nadie sabe cómo, y que está disponible en la red, en la dirección: <https://lovecraftzine.files.wordpress.com/2014/07/at-the-mountain-of-madness.pdf>) e incluso en grupos de Heavy Metal (y todas sus variantes “estilísticas”).



especie de deber ser que parece dictar un afán de vivir que en el fondo, con todo lo ocurrido, no deja de ser una insensatez.

Eterno presente y ese quizás sea lo que mejor caracterice el modo en que nos apropiamos de la imagen bíblica del apocalipsis y del enfrentamiento de las dos ciudades. Mientras que la tradición judeo-cristiana inauguraba una concepción lineal de la historia, una teleología como tantas veces se ha dicho, que afectaba tanto el orden personal como el colectivo, hoy vivimos inmersos en un mundo en donde el presente parece desasido de sus nexos con el pasado y con el porvenir. Juan en Patmos o Agustín en Hipona, hablaban para una comunidad, para un grupo de hombres que tenían la ilusión de lo común: una vida más allá, un Dios común, unas prácticas rituales que involucraban una comunión. Mas hoy, desde Lovecraft hasta las películas con tintes apocalípticos¹², lo que se dibuja es que el futuro no da ningún atisbo de esperanza, que abocados a un presente conflictivo, difícil resulta hacerse a una imagen, amable o terrible, del futuro porque aún aquellas narraciones que plantean un mundo en el futuro, no son más que esas neoalegorías de nuestra época. El tiempo parece haberse detenido o al menos parece un *continuum* sin alteraciones que se corresponde con un gran espacio en donde es imposible hacer un lugar, un territorio vital; un tiempo abstracto en un espacio abstracto que no solo es aquel que Newton nos planteó en la física clásica, ni el que Marx percibía en las formas del trabajo industrial y moderno, sino también el de la cotidianidad que ha descodificado toda forma de orden y ha disuelto cualquier forma de comunidad. En ese sentido, el apocalipsis ya no anuncia ni *revela*¹³ nada, y simplemente

12 La lista sería interminable. Baste mencionar algunas de ellas, de distinto género y enfoque, pero en las que el futuro parece clausurado o por lo menos nada halagüeño: *Idiocracia* (dirigida por Mike Judge, 2006), *Snowpiercer* (dirigida por Bong Joon-ho, 2014), *Hijos de los hombres* (dirigida por Alfonso Cuarón, 2006), *Stake Land* (del director Jim Mickle, 2010), *La carretera* (dirigida por John Hillcoat, 2009).

13 Recordemos que *apocalipsis* es la palabra griega que designa *revelación*, razón por la cual algunas sectas cristianas hablan del libro de *Revelaciones*.



constata nuestro desasosiego frente a un mundo que, gracias a su despliegue tecnológico, acota el espacio-tiempo (por ejemplo, a la brevedad en que se transmite un mensaje electrónico) a la conexión permanente de los humanos entre sí que no quiere decir que estén más vinculados y próximos, a la repetición incesante del mensaje televisivo y a unas ciudades que deben obedecer a unas exigencias de fluidez que no pueden cumplir¹⁴.

Y, sin embargo, lo que asombra es que la imagen perviva a lo largo del tiempo, una imagen en la que está tanto la idea de la confrontación como la de la ciudad en cuanto escenario privilegiado para desarrollarla: una megalópolis hoy por hoy, una capital imperial según la tradición bíblica y cristiana. La ciudad como lugar de la batalla y, sobre todo, como una entidad que es susceptible de ser destruida por fuerzas externas o endógenas, pero que en todo caso revelan que es débil, que su fortaleza está cimentada en la mayor debilidad: un mal –moral, biológico, político, o el que sea– que indefectiblemente es acicate para que bolas de fuego, incendios, cataclismos, vampiros o zombis lleguen a aniquilarlo todo. Una imagen persiste, una imagen continua en el tiempo...

¿Pero qué es una imagen? ¿Qué entender por una imagen de la ciudad en estas condiciones? Tratemos de responder a este tópico. En lo que llevamos dicho, palabras e imágenes se confunden porque de un lado a otro, entre lo visible, lo decible y lo legible, parece que hay un vínculo inextricable que instaura esa figura de la ciudad que está a punto de fenecer. Para poder pensar todo esto que llevamos, valgámonos de un rodeo que sirve de horizonte teórico que ha de acompañar el resto de estas páginas.

14 Como es obvio, no queremos pecar de pesimistas y todos los matices al respecto se señalarán en el segundo de los ensayos de este trabajo.

1.3 Necesario rodeo por las palabras y las imágenes o de las imágenes (des)critas

Simónides de Ceos, y luego el poeta latino Horacio, plantearon desde la Antigüedad un problema que no nos ha abandonado y es el de la relación de las imágenes con las palabras. El primero, quien al parecer vivió entre los siglos VI y V a. C., y fue el primer poeta cuya obra fue moneda de cambio en la Grecia Clásica, señalaba que “la pintura es poesía silenciosa y la poesía pintura que habla”. Entre tanto, Horacio –en el mundo latino y *ad portas* del cambio de era, en el siglo I a. C.– acuñó la célebre sentencia *ut pictura poesis*, que señala el vínculo entre las dos formas expresivas (pintura y poesía) y por tanto atribuye a ambos *artesanos*, y tanto a la imagen visual como a la imagen verbal, un mismo estatuto. La comparación no es fortuita y quizás en la Antigüedad se repitió en múltiples ocasiones y prueba de ello son los temores de Platón a las potencias del *phantasma* o lo que nosotros llamamos simulacro o las reiteradas comparaciones de Aristóteles en su *Poética* en donde la condición mimética, connatural a los hombres, comporta la comparación entre el poeta trágico y el pintor o escultor¹⁵. No deja de sorprender, sin embargo, no el hecho de que el Estagirita haga estas equivalencias tan fácilmente, sino que la posteridad no le haya prestado atención a esta estrategia expositiva en donde Sófocles y Eurípides están en el mismo plano que Fidias, Xeuxis o Parrasio.

Sin duda, el problema no es menor y es claro que la revaluación tanto del pensamiento de Platón como de la *Poética* de Aristóteles fue acicate para que la institución *arte* se configurara en el Renacimiento. La

15 Incluso, aunque no es una comparación en estricto sentido, sí señala la habilidad de los danzantes y músicos, como parte de la misma capacidad mimética. Sobre la condición mimética en general, y las particularidades de cada forma expresiva, los cuatro primeros capítulos de *Poética*, son fundamentales (Aristóteles, 1999, pp. 126-141).

importancia prestada a la imagen pictórica y escultórica en la tradición que inaugura Giorgio Vasari, relegó en principio lo poético y lo narrativo, si bien ya en el siglo XVI y sobre todo en el siglo XVII, la gran manifestación narrativa de la Modernidad, la novela, haría lugar. Junto a ella el teatro barroco y el neoclásico francés, permitieron que las letras fueran también consideradas como elementos fundamentales en la discusión sobre la potencia de la imagen. Largo sería enumerar, en todo caso, la relación compleja de estas formas de manifestación de la imagen y más bien podríamos señalar que solo a finales del siglo XIX y en el siglo XX el problema se pensó en términos distintos a los que una cierta tradición kantiana, por un lado, o una consideración romántica, por otro, habían planteado. De hecho, bien podría decirse que es con Nietzsche, primero, y luego con Freud –cuando se expuso de modo radical el problema de la representación– que en el fondo es lo que late en estas consideraciones. El primero rompe –en particular evolución de su pensamiento– con la tradición kantiana cuando pasa de considerar¹⁶ la existencia de una *cosa en sí* que afectaba lo sensible produciendo imágenes o metáforas en donde se conjugaban varias sensaciones, y derivando en el lenguaje en el que una segunda imagen o metáfora expresaba de modo insuficiente la afectación producida por la cosa en sí. Decimos que pasa de este esquema a uno más radical, en *Humano demasiado humano* cuando señala que la idea de la *cosa en sí* es una trampa del lenguaje, que tal cosa no está en ninguna parte y que es nuestra condición hablante, atrapados en las engañosas de la gramática (que también nos hacen creer en dios), lo que nos hace creer que hay una cosa en sí, esencial pero inatrapable, un límite de la razón como diría Kant pero que Nietzsche devela como un límite autoimpuesto por nuestra razón parlante, por nuestros *logoi*.

16 Para sopesar el cambio de perspectiva en Nietzsche, compárese la teoría sobre la emergencia del lenguaje, fundamentado en la música en *El nacimiento de la tragedia*. La concepción del lenguaje como resultado de un marcaje pulsional de la cosa en sí (*El libro del filósofo*, en particular el apartado “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” y las notas de su curso de retórica) y, finalmente, el abandono de la idea de cosa en sí en *Humano demasiado humano*.



Por eso, terminará planteando más bien que construimos mundo en relación con múltiples fuerzas sensibles que nos afectan y que apuntan a una *estética fisiológica* (Klossowski la llamaría una *semiótica pulsional*) en donde estamos condenados a representar el mundo, a hacernos una imagen de él, borrando incluso las diferencias sensibles entre cada uno de nosotros o bien, produciendo diferencias representativas (incluso formas de juicio) que muestran la labilidad del lenguaje y de toda forma expresiva. Esa particular perspectiva nietzscheana, que él también llamaba su psicología (la misma que compartía con Dostoievski) señala justamente que el horizonte de sensaciones está siempre dejando un resto inatrapable, inefable, que apenas logran rozar nuestras expresiones: las del lenguaje, las de la música (inevitable no tenerla en cuenta cuando se habla de Nietzsche) y las de toda forma de representación incluyendo las visuales.

En el mismo sentido, aunque con más refinada exposición y claridad argumentativa, Sigmund Freud planteó, al estudiar el fenómeno onírico, la compleja relación entre imágenes soñadas y luego verbalizadas en el análisis. Sin ahondar en todos los recovecos teóricos que nos plantea el psicoanálisis freudiano, las variaciones y transformaciones de la misma, bien podríamos decir que el mayor mérito de Freud es haber planteado el problema de la *figurabilidad*, es decir, de la capacidad que todos tenemos para llevar al plano de la representación lo que afecta nuestra condición sensible. No es un texto en particular sino toda una elaboración progresiva que va desde la *Interpretación de los sueños* (de 1900) hasta sus últimas producciones como *Algunas lecciones elementales de psicoanálisis* (de 1938), y por tanto es una consideración variable y una constante reelaboración sobre el tema que nos concierne. Allende estas dificultades, lo importante es señalar que el pensamiento freudiano legó a la posteridad al menos tres consideraciones sobre la imagen:

En primer lugar, las imágenes –y ello se devela en su estudio sobre lo onírico– son espacios atravesados por varias temporalidades, son algo



así como bloques de espacio-tiempo y por ende, no son legibles (si entendemos por ello el repaso lineal de nuestros ojos sobre una superficie) sino interpretables. Pero interpretables no quiere decir que ello conduzca a una hermenéutica al uso, ya que el problema no es el sentido sino la forma misma en que se produce la imagen y la palabra subsecuente que puedo enunciar. No hay interpretación final o conclusión al pensar estas imágenes y no solo por las vueltas que cualquier teórico del círculo hermenéutico sabe, sino porque esa circularidad misma se puede romper: no es diálogo entre tiempos, sino multitemporalidades que siempre están en conflicto, desplazamientos constantes y sobre todo, imágenes (visuales y verbales) en donde lo contradictorio y paradójico hace lugar sin que ello implique ningún problema o un imposible: más allá de lo lógico, está este terreno alógico (alter-lógico) que nos constituye en nuestra más íntima condición¹⁷.

En segundo lugar, una imagen no es transparente y por tanto no es una ventana ni un teatro, a no ser que lo entendamos al modo de esas formas del teatro barroco en donde la ilusión se confundía con la realidad consensuada por un colectivo, donde el sueño y la vigilia eran indiscernibles. La fascinación que la imagen barroca ha producido en autores y pensadores como Foucault, Lacan o Deleuze, señala justamente que esa no transparencia de la imagen y de toda representación, es en donde radica su potencia. La opacidad de la misma viene del hecho de que ella vale tanto por lo que muestra como por lo que oculta o apenas insinúa. Por eso una mancha, un aparente error, una distorsión evidente –como en los cuadros de El Greco (**figura 13**)– son tan importantes porque pueden aludir a aquello que no se quiere decir pero que se manifiesta de modo ostensible. Como en el caso que señala Freud en *La negación* (1925),

17 Esto es fundamental para entender, por un lado, por qué en Freud no existe en sentido estricto una teoría del trauma (como tanto le gusta presentarla al cine: un hecho generalmente de la infancia, cuya imagen me afecta toda la vida) y que la memoria ha de entenderse no como recordación sino como una deformación original en donde el origen está perdido.



cuando digo *no* quizás quiero decir *sí*, lo mismo puede ocurrir con la imagen en la que no es la perfección configurada lo que interesa sino aquello que parece insólito, imperfecto. No es fortuito, en este sentido, que un pintor como Paul Klee haya escrito en su *Diario*:

Soy inalcanzable en la inmanencia.
Yo que resido tanto entre los muertos
Como entre aquellos que no han nacido.
Un poco más cercano del corazón de la creación, que lo que se acostumbra.
Y, sin embargo, demasiado alejado.
(Citado por Saint Girons, 2013, p. 121)¹⁸.



Figura 13. *Vista de Toledo*. El Greco. Aprox. 1598-1600

Fuente: Wikipedia.org URL

18 Este mismo texto es el epitafio en la tumba de Klee.





La imagen evidencia ambigüedad, jamás exactitud. En este sentido, la imagen artística –a diferencia, por ejemplo, de la imagen especular– nos confronta ontológicamente, como seres totales, porque *pone en juego al sujeto en su totalidad* y además, no nos devuelve una imagen propia, no tiene un poder morfógeno sino que me enfrenta a un vacío que hace que un cuadro que veo una vez no lo vea siempre del mismo modo:

Puesto que el cuadro, por su parte, pone en evidencia una carencia que es ontológica: se refiere no a miradas muy determinadas (...), sino a una mirada muy general: la del Otro con una gran O, la alteridad en su aspecto radical. Localizarme como sujeto es, por consiguiente, una tarea que debo reanudar sin cesar, obligado a tomar en consideración tanto lo que le falta al Otro como lo que me falta a mí mismo (2013, p. 126).

En tercer lugar, aunque muchas cosas podríamos seguir diciendo, señalemos que eso que llamamos *representación* no puede dar cuenta de algo sino que es evidencia de lo que se escapa, de lo que no podemos atrapar en modo alguno. Ni las imágenes visuales o las verbales pueden decirnos cómo es el mundo, sino que en nuestro mundo lo real se escapa (¿una versión de la cosa en sí?) y por tanto lo que interesa son las formas de construir realidad. Sin que sea propiamente del ámbito discursivo de Freud, pero sí del nuestro, podríamos decir que el mundo es aprehendido en actos y experiencias estéticas y que ello señala que la representación que surge es fruto de ese choque con el mundo que va más allá de la autorreferencialidad o representación primaria (lo que Piera Aulagnier llama *pictograma*) simple imagen-cosa que necesita vincularse a una situación deseante para acceder a la condición del *phantasma* (poniendo fuera de sí la representación), y en última instancia necesita la palabra del Otro para arribar a un cierto horizonte de sentido en donde las imágenes dan qué decir; un decir, en todo caso –sin importar si es una imagen visual o verbal– que no agota el sentido (ya que más bien son síntomas)





y en vez, nos recuerda que en la inscripción pictogramática del principio se juega aquello que quisiéramos atrapar y siempre se nos escapa.

Ahora bien, con este marco ya nos podemos adentrar en lo que queremos pensar de la ciudad y, además, entendemos la afirmación del inicio: *una ciudad es la suma de sus representaciones*. Nos ha llamado la atención esa visión apocalíptica que ha acompañado a la ciudad, pero porque ello es un abre bocas y una excusa. Podría objetarse que también existen visiones idílicas de las urbes –quién negaría que Christine de Pizan también tiene herederos, que de Moro a Marx, del socialismo utópico a las campañas institucionales que promocionan lo mejor de la ciudad también hay una forma de representación–, pero al menos haber hecho la opción por esa dimensión del fin parte del reconocimiento que ya desde el siglo XIX, y como consecuencia de los avatares técnicos y tecnológicos que introdujo la industrialización, un sentimiento distópico se ha apoderado de la ciudad. Ya en 1863 Julio Verne escribió una novela, prácticamente desconocida hasta 1994, llamada *París en el siglo XX* en donde al contrario del resto de su obra (posterior, cabe anotar) se transparenta un profundo pesimismo frente a la Modernidad que ha optado por privilegiar el despliegue técnico y la pasión por el dinero, haciendo a un lado lo poético y literario; una novela primeriza que contrasta con su obra más conocida y publicada efectivamente durante su vida y que hace reevaluar la imagen de apologeta de la ciencia y de la técnica que a primera vista podría parecernos la lectura de *20.000 leguas de viaje submarino* o *La vuelta al mundo en 80 días*. Malestar frente al mundo y visión desasosegada frente al futuro que autores posteriores, porque casi podría hablarse de un género distópico tanto en la literatura como el cine¹⁹, han producido y señalado y en donde es claro que algo hay en nuestro entorno que hace que los sueños amables del futuro no tengan

19 En la literatura, autores como Yevgueni Zamiatin, Hugh Benson, Georges Orwell, Aldous Huxley, Ray Bradbury, Ernst Jünger, Philip K. Dick, J. G. Ballard, José Saramago, Paul Auster entre otros. En el cine, directores como Jean-Luc Godard (en *Alphaville*), Ridley Scott (*Blade Runner*), Stanley Kubrick (*La naranja mecánica*),





asidero en el presente. Malestar que tiene, entre otras cosas, un arraigo en la condición técnica, en la herencia prometeica que el siglo XIX nos dejó y que abre las puertas de la incertidumbre; malestar frente a la tecnociencia, al despliegue de modos de hacer y producir que han cambiado completamente lo humano y la condición que creemos como más propia; malestar que ha hecho correr ríos de tinta bien para denostar de ella, bien para alabarla, bien para tratar de ponderar su presencia en lo humano y que en últimas señalan que hay algo en ella que nos configura desde siempre y que, al contrario de lo que tememos, no es más que el despliegue extremo de los mundos que hemos producido a lo largo de nuestra permanencia en la tierra. Pregunta por la técnica, podría ser entonces el corolario de este malestar, porque allí se compromete, por un lado, una mirada antropológica (somos humanos en cuanto seres técnicos), pero también una ontología de nuestro presente (el rasgo particular de nuestras técnicas que tanta incertidumbre nos han producido y nos producen); y junto a ello, inquietud artística y estética, porque esas variaciones técnicas se ven en nuestras formas expresivas y en la forma en que sentimos y nos apropiamos del mundo, y este es el aspecto clave, en la forma en que nos lo representamos.

En efecto, si la imagen del Apocalipsis se ha mantenido en el tiempo, ello no implica que el modo en que se ha perpetuado sea igual, y ese cambio, de la esperanza a la desesperanza, tiene que ver con las alteraciones en las manifestaciones estéticas (entre ellas, esas que llamamos arte) y el modo en que todo ello afecta nuestro modo de estar en el mundo: formas de ver, de sentir, de percibir nuestra relación espacio-tiempo. Cuando esas variaciones están allí, los modos de representar y, sobre todo, los modos de concebir la representación, cambian sustancialmente. Innegable sería vincular, por volver al ejemplo de Nietzsche y de Freud, que mientras ellos pensaban la imagen y la representación, al mismo tiempo en el mundo del arte y la literatura se producía una *crisis*

Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro (en *Delicatessen*), ente muchos, en una tradición que arranca con Fritz Lang en *Metrópolis*.





de la misma, un desmoronamiento que implicó tanto el abandono de un modo figural cercano al Renacimiento y al Clasicismo, abriendo así las puertas al Impresionismo en el siglo XIX y luego a todas las vanguardias del siglo XX; como la alteración en las formas de narrar en donde lo continuo cedió terreno a lo puntual, lo fragmentario o la certeza de que no hay principio ni fin en lo que se cuenta. Por eso, este trabajo a más de esta extensa *Introducción*, cuenta con una primera parte dedicada a pensar la ciudad en la crisis de la representación, y así, Alfred Döblin –en su inevitable *Berlín Alexanderplatz*– y Otto Dix serán los puntales que nos permitirán descubrir que algo hay que no se puede seguir diciendo y mostrando en urbes que ya no tienen ninguna referencia a la unidad. Y junto a esta perspectiva, una segunda parte del trabajo, tratará de mostrar esa inquietud por el aplanamiento de y en el presente y los efectos de aquello que parece perder toda referencia al pasado y al futuro (sea este el que sea) usando para ello la novela de Georges Perec (*La vida instrucciones de uso*) y la obra inclasificable de Paul Auster (*El país de las últimas cosas*), en donde el malestar frente a lo tecnológico, lo social y lo político, permitirá entender el valor de las pequeñas cosas o cómo hemos producido tal cantidad de basura que inmersos estamos en la alternativa de poetizar nuestra vida a partir de todos estos residuos y por tanto, de señalar que nuestra ontología se hace en las formas discontinuas que nos dejan lo que algunos autores han llamado las ruinas posmodernas. Junto a estas dos partes –que alguien podría tomar como centrales, pero, ¡quién cree todavía en la centralidad!– algunos acápites, a modo de excursos, nos servirán para hacer relaciones y vínculos que indican caminos de futuras indagaciones o al menos sirven para aligerar un tono que podría ser pesado por momentos.





Excurso. De cómo el Demonio anunció la llegada del Anticristo

En 1967, el escritor norteamericano Ira Levin publicó su segunda novela llamada *Rosmary's Baby*, que lo confirmó como un autor de obras *best seller*, un tipo de obras que tienen el mérito doble de ser, por un lado, una lectura rápida, agradable, verdadera literatura de consumo que se puede leer en los aeropuertos, estaciones de trenes o en las cajas de los supermercados mientras se hace la fila para pagar las compras –razón por la cual alcanzan grandes ventas– y, por otra parte, son libros que atraen a los directores de cine por cuanto en ellas encuentran estructuras narrativas y temáticas que les facilitan adaptarlas al medio cinematográfico²⁰. Por eso, en 1968 Roman Polanski realizó la película homónima en la cual la temática tenía todos los elementos para triunfar o fracasar. El eje central de la historia es simple: el Demonio y su nacimiento del vientre de una mujer, en Nueva York en junio de 1966. Las referencias apocalípticas eran claras, porque la fecha de nacimiento –tanto por el mes, junio, como por el año, 66 del siglo XX– marcaba al recién nacido con el número 666, que la tradición ha señalado como el de la Bestia que, o bien es el

20 Ciertamente es que todos los *best seller* (más vendidos, superventas) no tienen el mismo rasero literario y entre los más vendidos se encuentran obras de innegable calidad como *Ana Karenina* de León Tolstói y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, junto con otras cuyos méritos literarios son bastante dudosos como *El Código Da Vinci* de Dan Brown o *El Alquimista* de Paulo Coelho. Por tanto, la afirmación de que fácilmente se llevan al cine se debe matizar porque no todos esos *best seller* se dejan llevar al lenguaje audiovisual (los intentos de la obra de Tolstói en la gran pantalla son por decir lo menos, insuficientes, y García Márquez siempre se opuso a que su novela fuera obra cinematográfica, aunque luego de su muerte, sus hijos han firmado con la plataforma Netflix para llevar a la pantalla –televisión, computador, *tablet* y hasta celular–, la historia de los Buendía al terreno audiovisual), y porque entre los más vendidos se encuentra en la historia editorial de Occidente uno como *El libro del sentido del común del cuidado de bebés y niños* (conocido también como *Tu hijo*) del doctor Benjamin Spock, aunque bueno, quizás la puericultura podría ser un complemento para entender cómo educar al *bebé de Rosemary*...





Anticristo o el Demonio mismo o, en todo caso, como una manifestación de que algo adviene para alterar el orden de Cristo en la tierra.

Aludir al número que se menciona en el Apocalipsis en todo caso es hacer eco de una tradición tanto católica como protestante que señala no solo un conflicto religioso nacido en los albores de la cristiandad y reforzado en el siglo XVI, sino a una historia que en su versión dualista y maniquea quiere definir dos bandos enfrentados: uno que encarnaría el bien y otro el mal. Para el mundo católico, el número aludiría a los emperadores romanos, en particular a Nerón, en su persecución a los cristianos en los primeros tiempos de existencia de esta religión; para los protestantes –en todas las vertientes– el número aludiría al papado ya que el Anticristo gobierna en Roma. Debate religioso, por tanto, de vieja data que alimenta además los delirios del tiempo final, del mundo que ha de terminar y en donde según esta visión, es necesario tener claramente establecidos los bandos, los ejércitos que han de luchar la batalla final, el Armagedón. Pero lo llamativo es que sea justamente al finalizar la década de 1960 y a lo largo de la siguiente, cuando esa perspectiva apocalíptica haya adquirido tanta fuerza, produciendo en pocos años tres de las mejores películas de terror de todos los tiempos. Así como Nueva York es el territorio del Anticristo en la película de Polanski, en 1973 el Demonio aparecería con toda su fuerza y terribilidad en Washington cuando William Friedkin presentó *El exorcista* a un mundo aterrorizado y presto a vivir la lucha radical entre el bien y el mal. En dicha película, como en la anterior, la ciudad aparece amenazada por la presencia de la fuerza maligna. De hecho, si algo tienen en común los dos filmes es que la ciudad es como un gran contexto. En *El bebé de Rosemary*, por ejemplo, el inicio es con un plano continuo que recorre desde el aire el paisaje de una ciudad industrializada, de tonos grisáceos, y en donde el río Hudson adquiere un aspecto de cloaca o por lo menos de una corriente muerta que contemplan las grandes edificaciones. Ambiente plúmbeo que en el mismo plano continuo –que dura casi dos minutos– termina haciendo un ejercicio de picada y se enfoca en un viejo edificio llamado Casa Bramford en donde vemos a





los dos protagonistas en compañía de un casero que les ha de mostrar uno de los apartamentos del lugar. Mientras tanto, en *El exorcista* no se dan dichos planos de la ciudad en general, pero sí se da un interesante contraste entre las ruinas de Nínive –la antigua ciudad del imperio Asirio y de claras connotaciones bíblicas– en Irak, y la ciudad de Washington como capital de *otro imperio*, el norteamericano. En medio de las ruinas de la ciudad el padre Merrin siente la presencia del demonio y luego nos enteramos que el destino fatalmente demoniaco le llevara a un combate directo con el Diablo en el distrito de Columbia, en la capital política de Estados Unidos, en una casa de los suburbios donde una niña de doce años ha sido poseída y requiere del viejo ritual que la ha de liberar.

La ciudad está en ambos filmes y en ella la idea de las fuerzas del mal, alude a una presencia constante en el subfondo de la urbe o bien a un aprestamiento sutil y continuo de quienes serán parte de las huestes infernales. Mismo aprestamiento y mismo descubrimiento de un mal de fondo –en el fondo, en lo *ctónico* que sustenta la metrópolis y oculta los dioses del averno– que encontramos en el filme de 1976, realizado por Richard Donner, llamado *La profecía*; filme en todo caso que no solo mantiene características y afinidades con los dos anteriores, sino que además adiciona algo más: no es una ciudad tan solo, sino una retícula de ciudades por donde se despliegan las fuerzas del Anticristo. Damien Thorn, el nombre del personaje protagonista, es un niño de cinco años nacido en Roma el 6 de junio de 1976 a las seis de la mañana (una vez más el 666); de Roma pasa a Londres, en donde su padre adoptivo es nombrado embajador de los Estados Unidos y la trama de la película, cuando el padre descubre poco a poco el rasgo diabólico de Damien, lleva al embajador Roberth Thorn hasta Megido, la vieja ciudad en ruinas en donde se ha de librar, siempre según el Apocalipsis, la batalla final: Megido es lugar del *Har Meggido*, dicho en hebreo y que pronunciado en griego se llama *Har-Me-ge-don*. Red de ciudades en donde las ruinas de una urbe de la Antigüedad anuncian el futuro ruinoso de las ciudades contemporáneas, porque el destino del niño, en su adultez, es





llegar a Washington, a la Casa Blanca, a gobernar el *gran imperio* que se dispondrá como el *imperio del mal*.

Nueva York, Washington, Roma, Nínive, Megido, ya concitan atención y llevan a la pregunta: ¿Por qué la ciudad? ¿Qué es una ciudad para que sea siempre un escenario privilegiado para el cumplimiento imaginario de las profecías apocalípticas? Quizás algunos se remitan a la explicación de Mircea Eliade cuando señalaba que toda ciudad se funda alrededor de un centro en donde se buscaba controlar tanto las fuerzas subterráneas como halagar a los dioses del cielo; centro desde el cual se distribuye el espacio y el cual, además, se erige un templo en donde esos dioses son puestos en cintura o, al menos, son relativamente controlados, por cuanto son fuerzas disolventes que pueden alterar el orden establecido, la arquitectónica de la vida citadina. Centro urbano que señalaría que una tensión constitutiva es el rasgo de la ciudad, de cualquiera de ellas. Sin embargo, esa explicación resulta insuficiente, ya que algo va de las ciudades antiguas –de esa ciudad antigua que estudiara Fustel de Coulanges en su célebre trabajo que muy bien vinculó el orden económico con el político–religioso– en donde efectivamente la sacralidad era tan importante, a nuestra metrópolis que han perdido el centro, que son en realidad excéntricas o, diciendo lo mismo, descentradas. La Roma del Apocalipsis aún tiene murallas que serán derribadas y la Jerusalén celestial tiene un centro perfecto alrededor del cual se disponen los poderes celestiales. Mas Nueva York, Washington o Roma no son ciudades con centro o al menos su centralidad no es el eje que vertebraba todas las formas de vida y hace que la existencia de sus habitantes tenga sentido alrededor de ese punto. De hecho, son ciudades que pueden tener centros históricos plagados de turistas que van a ver las ruinas en Roma –el inevitable viaje por los foros romanos, por el Coliseo o por el palimpsesto que es la Basílica de San Clemente de Letrán– o que van a ver la agitada vida cultural y monumental de las ciudades norteamericanas en recorridos que muestran mucho, menos un centro como el que tenían las ciudades antiguas. Por eso, estas películas de terror –y otras





que le sucedieron, no tan célebres y no de la misma calidad– ubican un asunto mítico en un lugar en donde ese mito parece no tener lugar o por lo menos, en donde el mismo no tiene sentido: su mérito es tornar inquietante lo que no tiene inquietud.

En efecto, si algo tiene de particular la ciudad que la Modernidad prohió desde el siglo XVIII es que la misma abandonó paulatinamente los mitos y los reemplazó por la historia (de la ciudad misma o de la nación de la que hacía parte) y erigió una red de monumentos que como *memento mori* tenían también la particularidad de señalar la inmortalidad de la urbe y, por tanto, conjuraron la idea de su fin, de su posible destrucción. La *polis* tenía límites y era limitada, pero la metrópolis no los tiene y es tan ilimitada que no conoce o no concibe una idea de fin: progreso continuo, economía creciente, mercados en permanente fluidez... Ese abandono del límite es también el abandono del centro sagrado y de toda forma de centralidad, y en cambio es la constitución permanente de múltiples centros en donde eventualmente pueden manifestarse las fuerzas de lo maléfico o en donde se reedita el combate entre el bien y el mal: una casa que predispone a la posesión como en *El exorcista*, un edificio habitado por brujos adoradores del Demonio como lo descubre al final Rosemary Woodhouse (¿casa de madera –*Wood house*– que no compagina con las estructuras de ladrillo y concreto de la urbe?), o un hospital en Roma y una residencia de embajador en Londres en donde se despliega la vida del Anticristo en sus primeros años de vida. Pero no es la ciudad en su totalidad la que resulta comprometida en esos eventos, en esos combates. De hecho, uno tiene la sensación de que el resto de los habitantes de la ciudad no se enteran de nada o dan una interpretación racional a los fenómenos paranormales que los protagonistas de la ciudad padecen. No es la tensión entre el centro y la periferia, el bien o el mal lo que configura estas ciudades, sino que un conjunto de fuerzas se despliega y en forma de discursos o prácticas trata de imponer su comprensión de los hechos: el médico, el neurólogo, el psiquiatra, el ateo son los otros discursivos de los sacerdotes que exorcizan; el ginecólogo



es la sombra de duda en el caso de Rosemary; y la racionalidad política y administrativa aparece como contraparte (y víctima a la vez, de los poderes del Anticristo). De trasfondo una ciudad que sigue su vida normal de espaldas al drama que se libra en uno de sus rincones, una ciudad que sigue fluyendo y que en ese ejercicio del continuo rodar y del trabajo incesante, tal como lo plantean estas películas, permite que en sus intersticios afloren formas míticas y religiosas que, sin embargo, ya no la constituyen.

Ese abandono de lo mítico es quizás uno de los rasgos más conspicuos de nuestras metrópolis: el relato histórico no pudo sustituir al relato mítico al despuntar la Modernidad y fundar los Estados nacionales. De hecho, no hay que ser un experto para columbrar que entre el mito y la historia hay un abismo que, abierto por Platón, se constituyó en hábito de nuestro pensamiento, que hemos querido abandonar pero que aún nos moldea en nuestras concepciones del mundo. No hay mito fundador y a lo sumo el poeta puede imaginarse una fundación mítica de su ciudad, pero será su mito²¹ y no el de una colectividad, el de una comunidad. Por eso, en estas películas de terror la ciudad es el escenario de lo no-comunitario, del ritual particular que es más el rasgo de un neurótico que transita por la ciudad (o del mismísimo Demonio que pasea a nuestro lado y no nos importa, francamente) y no del rito colectivo que agrupa a una masa bajo una supuesta identidad. Ciertamente el temor se apoderó de muchos de los espectadores de estos filmes que en la gran pantalla veían cómo Regan se agitaba violentamente poseída por el Demonio y hasta caminaba como una araña descendiendo unas escalas, o bien como Robert Thorn descubría bajo la abundante cabellera de Damien la marca numérica de la bestia; pero ello no es equivalente a decir que esos desmayos, esos temores y gritos, que la asistencia médica que muchos requirieron impactados por la fuerza de esas imágenes, haya producido algo así como una comunidad, un grupo de fieles que masivamente

21 Como Borges en su *Fundación mítica de Buenos Aires*.



hubiesen refundado la vida urbana desde el temor a las fuerzas *ctónicas* y a la furia de los dioses. Más bien, lo que revelan estas manifestaciones de espanto es que cada uno se sintió implicado en esas tramas, en esas aventuras demoniacas por las ciudades del siglo XX, cada uno vivió esa experiencia ominosa y cada quien se apañó con ella, porque no era un colectivo el que estaba allí para salvar, redimir o apoyar a quien había visto frente a frente el rostro del mal.

Como la ciudad de esas películas –en donde el drama ocurre en un pequeño rincón de ellas, mientras que el resto no se entera de lo que acaece– la ciudad de cada uno de los espectadores del filme no detenía su marcha, su ritmo frenético y no sentía amenaza alguna. Como las ciudades de estos filmes, al final en cada urbe del orbe, luego de que el Demonio y el Anticristo hiciesen lugar en las pantallas de cine, no pasó nada: el apocalipsis se manifestó, pero al final no se llegó al paraíso sino a la más habitual de las rutinas de la vida urbana, plagada de pequeños acontecimientos, de eventos nimios que hacen que la ciudad sea un monstruo no diabólico sino uno que ha pergeñado un *modus vivendi* que descodifica lo que antes parecía intocable, que fluidifica lo que se percibía como sólido. En fin, como la ciudad de cada uno de los que hoy ve una de estas películas, cincuenta y cuarenta años después, en dispositivos antes inverosímiles –DVD, memorias USB, *online* vía internet, en la *nube* en donde está almacenada sin estarlo realmente, o simplemente al encender el televisor y encontrar que el canal de cable las vuelve a retransmitir– en donde ya no hay un público (menos aún una masa), sino espectadores que buscan el lugar más íntimo de sus casas o de su entorno para solazarse con estas imágenes, decimos, la ciudad sigue allí, ni convertida en infierno ni tampoco en paraíso, porque tiempo ha borró de su horizonte el relato mítico que de algún modo la condenaba o la salvaba. Hoy son ciudades que se perpetúan en una vocación de eternidad, que evoca en vez, el territorio más inquietante de todos: el aburrimiento...







2

Berlín Alexanderplatz y el tríptico de *La gran ciudad: La ciudad en pedazos*

«Lina, yo no sé hablar, no soy un orador de masas. Si voceo algo me entienden, pero no es eso. ¿Sabes lo que es la inteligencia?» «No», Lina lo mira ansiosamente, expectante. «Fíjate en los muchachos de la Alex y de aquí, no tienen ninguna inteligencia. Tampoco los de las barracas ni los que llevan carros, no la tienen. Son listos, chicos listos, chicarrones, no necesitas decírmelo. Imagínate un orador como los del Reichstag, Bismarck o Bebel, éstos de ahora no son nada, tú, aquéllos tenían inteligencia. Inteligencia quiere decir cabeza y no sólo un melón. Todos esos juntos no podrían sacarme nada con sus cocos blandos. Orador es quien es orador».

Delante de nosotros hay un montón de basura. Polvo eres y en polvo te convertirás, edificamos una suntuosa mansión, y ahora no entra ni sale población. Así se hundieron Roma, Babilonia, Nínive, Aníbal, César, todos se hundieron, oh, piensa en eso. En primer lugar, tengo que observar que se está desenterrando de nuevo a esas ciudades, como muestran las fotografías de la última edición dominical, y en segundo, que esas ciudades cumplieron su finalidad y ahora se puede edificar otras nuevas. No se llora por unos viejos pantalones cuando están apolillados y rotos, sino que se compran otros nuevos, de eso vive el mundo.

Alfred Döblin, *Berlín Alexanderplatz*



2.1 De cómo se cae en los detritus del mundo

Al final de la novela *Berlín Alexanderplatz*, Alfred Döblin (1878-1957) –quien a más de escritor era médico, psiquiatra y estudioso del psicoanálisis²²–, describe el estado mental de su protagonista Franz Biberkopf, que ha caído en un delirio luego de haber sido culpado falsamente de la muerte de una prostituta de la que él era chulo pero también novio; una mujer cuyo nombre de profesión era Marie o Miezeken, pero que en verdad se llamaba Sonja y que gracias a los favores de un anciano rico que la había convertido en su amante, le permitía a Franz vivir sin tener que trabajar. Un *mantenido*, podríamos decirlo así, por su novia prostituida y que, en la historia de tan particular protagonista, no resulta nada nuevo por cuanto antes ya había vivido de tal manera: de los ingresos monetarios de una damisela llamada Ida a la cual él había asesinado –en circunstancias que no son claras– y por lo cual había cumplido una pena de cuatro años de cárcel. Con esos antecedentes, para nadie es extraño que también sea acusado del asesinato de Miezeken, aunque la verdad, lo sabemos los lectores, él es inocente y de ahí el desasosiego que le produce tal situación, así como la angustia por la posibilidad de volver a la cárcel; se comprende incluso la culpa que siente por no haberse cuidado más de Reinhold (el verdadero asesino y que desea perjudicar a Biberkopf) y sobre todo, de haberse mostrado tan tranquilo cuando Marie no apareció durante varios días y él solo pudo pensar en el abandono o en que el anciano amante había cumplido su palabra de casarse con ella.

22 Döblin, además, escribió más de veinte obras, entre novelas, obras de teatro, ensayos, etc. Por su origen judío, tuvo que huir de Alemania al iniciarse la persecución de los nazis, primero a Francia y luego a Estados Unidos. Finalizada la guerra, volvió a Europa y se radicó en Francia, en donde murió, olvidado y empobrecido. Su obra, recientemente, ha sido revaluada, y en castellano se cuenta con traducciones de varios de sus libros.

Las circunstancias escabrosas por lo demás, no son de todos modos lo más importante dentro de la novela de Döblin –cuyo argumento es tan sencillo que bien podría contarse en unas cuantas líneas–, ya que lo que interesa de la obra es la construcción delirante del relato. Por eso bien vale destacar la escena del delirio de Franz, hospitalizado y atendido por psiquiatras que, entre ellos, tienen una disputa sobre la forma más eficaz de aproximarse a la enfermedad mental: los de la vieja escuela que circunscriben todo a una condición fisiológica (y por tanto son partidarios de terapias de choque con medicamentos y electricidad) y los de la nueva escuela que han conocido las teorías de Freud y tienen una visión completamente distinta sobre el delirio psicótico.

Los médicos se ponen sus batas blancas en la sala de consultas, están allí el director médico, el médico ayudante, el médico voluntario y el médico en prácticas, y todos dicen: es un caso de estupor. Los más jóvenes tienen un concepto especial de ese estado: se inclinan a considerar la enfermedad de Franz, como psicogenética, es decir, que su rigidez tiene su origen en la psique, es un estado patológico de inhibición y represión, que un análisis explicaría, quizá, como un retroceso a estados anímicos anteriores, si –ese importante si, ese si tan lamentable, lástima, ese si molesta enormemente– si Franz Biberkopf hablase y se sentase con ellos a una mesa para resolver juntos el conflicto. Esos médicos jóvenes (...) intentan por todos los medios iniciar con él una conversación. Utilizan, por ejemplo, el método de no hacerle caso: le hablan como si lo oyera todo, lo que es cierto, y como si le pudieran convencer para salir de su aislamiento y romper la barrera.

Los médicos veteranos son personas activas y de mundo (...). El Director está sentado en la sala de consultas a una mesa, ante los expedientes que le van pasando por la izquierda el jefe de enfermeros. (...) El Director: «Sólo les falta creer que la parálisis tiene un origen psíquico y que las espiroquetas son piojos que se



encuentran accidentalmente en el cerebro. La psique, la psique, ¡caja de sentimientos moderna! La medicina en alas de la canción».

(...)

«Miren ustedes, la electricidad es algo bueno, desde luego mejor que la charlatanería. Pero, si se utiliza una corriente débil no sirve de nada. Y si utilizan una fuerte pueden llevarse la sorpresa de su vida. Eso lo conocemos desde la guerra, el tratamiento de alta intensidad, hombre» (Döblin, 2002, pp. 481-483).

El debate no es fortuito, porque la obra, publicada en 1929 (y cuya diégesis abarca de 1927 a 1928) nos señala justamente que estamos en el momento en que la palabra se ha vuelto protagonista, una palabra que incluso puede estar desprovista de sentido pero que no puede dejar de tomarse por lo que es: un juego de significantes que obligan a tratar de construir alguna orientación o simplemente perderse por los meandros que su juego plantea. Por eso, la novela de Döblin tiene la particularidad de superponer distintos elementos al mismo tiempo, como si todo fuese importante, como si nada se pudiese desechar, aunque no sean más que desechos lo que se describe. Su estrategia es mezclar noticias, comentarios, anuncios publicitarios, diálogos, pregones, ruidos de la ciudad, todo al mismo tiempo como tratando de indicar que todo ocurre dentro de un contexto, pero al contrario de lo que creemos, ese ámbito no es el terreno de causas y consecuencias –que es la estrategia constructiva del relato tradicional para hilar los eventos con un propósito final–. No hay causalidad y el narrador omnisciente de la novela no es el garante de un hilo de sentido o el garante de una unidad, sino el testigo de esa dispersión que solo tozudamente se amarra con los avatares vitales de un individuo de tan poca monta como Franz Biberkopf.

La ciudad está muy animada. Tunney ha conservado su título de campeón del mundo, pero en realidad los americanos no están nada contentos, ese hombre no les gusta. En el séptimo asalto estuvo en la lona hasta que le contaron nueve. Entonces dejó *groggy* a Dempsey.



Ha sido el último gran combate de Dempsey. La cosa había terminado ya a las 16:50 del 23 de septiembre de 1928. Se puede oír hablar de esa historia y del récord aéreo Colonia-Leipzig, y al parecer hay una guerra comercial entre naranjas y plátanos. Pero todo eso se oye con los ojos entornados, a través del pequeño tragaluz.

¿Cómo se defienden las plantas del frío? Muchos vegetales no pueden soportar la helada más ligera. Otros son capaces de formar en sus células medios de protección, de naturaleza química.

(...)

Qué importa que se hayan ahogado dos remeros de Berlín en el Danubio, o que Nungesser se haya estrellado cerca de Irlanda en su *Pájaro Blanco* (pp. 417-418)²³.

Elementos dispares que concurren en la narración y que recuerdan la experiencia del *collage* que distintas vanguardias pictóricas habían puesto en práctica pero, sobre todo, nos ponen de frente a una transformación de las ciudades que gracias a los procesos de industrialización han devenido en metrópolis. La novela de Döblin que habla de Berlín no habla de la misma como si fuese una unidad, un paisaje reconocible o al menos como algo que se pudiera abarcar con una mirada, más bien nos describe pedazos que van concurrendo a medida que Franz Biberkopf va transitando por la urbe, en un paseo que no tiene meta ninguna y que le lleva a situaciones particulares caracterizadas empero por su banalidad. Biberkopf es un transeúnte y como todo el que transita la urbe no es más

23 En notas a pie de página, el editor señala en primer lugar: “Döblin confunde las fechas. El combate entre Gene Tunney y Jack Dempsey por el título mundial se celebró dos años antes. El 28 de julio de 1928 Tunney defendió su título ante Tom Heeney, a quien derrotó”. Y en otra nota dice: “una vez más, Döblin baraja la cronología. Charle Nungesser, el aviador francés, desapareció en el Atlántico un año antes, el 9 de mayo de 1927”. Afán de precisión del editor, loable ello no cabe duda, pero que en el caso de esta obra no tiene sentido: lo que hace Döblin es confundir espacios, hacerlos coincidir y ello no es óbice –por el contrario lo provoca deliberadamente– para que el tiempo mismo tenga ese carácter; lo simultáneo son bloques de espacio–tiempo...



que un *sonámbulo*²⁴ que vive lanzado hacia el afuera sin una alteridad que le confronte porque no hay nada que confrontar: divaga sin tratar de fundar nada y en esa divagación, de la cual entra y sale, la ciudad adquiere un cariz diferente o, mejor aún, revela que no tiene ninguna faz y que en cambio solo tiene aspectos que rápidamente se diluyen.

En la Alexanderplatz están levantando el pavimento para el metro. Hay que andar sobre tablas. Los tranvías cruzan la plaza y suben por la Alexanderstrasse, atravesando la Münzstrasse, hasta la Rosenthaler Tor. Hay calles a izquierda y derecha. En las calles, una casa junto a otra. Las casas están llenas de gente desde el sótano al desván. En la parte de abajo, tiendas.

Tabernas, restaurantes, fruterías y verdulerías, ultramarinos y comestibles, empresas de transporte, pintura y decoración, sastrería de señoras, fábrica de harinas, garaje, seguros contra incendios: las ventajas de la pequeña bomba del motor son su construcción sencilla, fácil manejo, peso reducido, pequeño tamaño... Compatriotas, nunca ha sido engañado un pueblo de forma más vergonzosa, nunca ha sido engañada una nación más vergonzosa e injustamente que el pueblo alemán. ¿Recordáis aún cuando Scheidemann, el 9 de noviembre de 1918, nos prometió desde las ventanas del Reichstag paz, libertad y pan? ¿Cómo se ha cumplido esa promesa?... Alcantarillado, limpieza de ventanas, el sueño es la mejor medicina, cama paradisíaca de Steiner... Librería, la biblioteca del hombre moderno, nuestras obras completas de los más eminentes escritores y pensadores constituyen la biblioteca del hombre moderno. Los grandes representantes de la vida intelectual europea... La Ley de protección del inquilinato es papel mojado. Los alquileres suben continuamente. La clase media industrial se encuentra en la calle y se ve ahogada, los alguaciles hacen su agosto. Exigimos créditos públicos de hasta 15.000 marcos para la pequeña empresa y la prohibición inmediata de toda clase

24 Para la idea del *sonámbulo* que caracteriza al transeúnte, ver Joseph (2002).



de embargos contra los pequeños industriales... Toda mujer tiene el deseo y el deber de afrontar bien preparada esa hora difícil. Todos los pensamientos y sentimientos de la futura madre se centran en el que ha de nacer. Por ello, la elección de una bebida adecuada resulta de especial importancia para la futura madre. La verdadera cerveza de malta acaramelada Engelhardt le ofrece, como casi ninguna otra, buen sabor, valor nutritivo, digestibilidad y efecto refrescante... Protege a tu hijo y a tu familia concertando un seguro de vida con la sociedad suiza de seguros de vida Rentenanstalt, de Zúrich... (Döblin, pp. 179-180).

La pérdida de unidad podría parecer a primera vista, que es un modo de asir esta obra particular y que no se deja clasificar fácilmente en los modos clásicos de la narración. Sin embargo, la verdad es que estamos ante una escritura que no solo recusa la unidad, sino que al ser experiencia escrita del transeúnte devela que la ciudad es fundamentalmente la manifestación de una condición *no parmenídea* del mundo. No es la unidad diluida que lleva al encuentro con la multiplicidad, sino la manifestación de que esa unidad ha sido una ilusión y por eso, puede decirse que en esa medida en la obra no hay un agente, un protagonista, porque Biberkopf no tiene voluntad y lo que le ocurre le viene de fuera, de su tránsito. Sin códigos él, y sin códigos la ciudad, lo que se revela justamente es la muerte de la significación y del sentido trascendente; inmanencia pura, por tanto, que nos devela que la imagen de la unidad fue una ilusión o una pasión metafísica que en verdad fenece en el recorrido urbano y nos señala que las multiplicidades no tienen significación alguna, que son *a-subjetivas* (Deleuze y Guattari, 1994, *pássim*), y que la oposición uno-múltiple es una trampa de nuestro pensamiento binario que parece fundar todo tipo de códigos o por lo menos de estrategia comunicativa.

De este modo, en donde no hay códigos claros –ni para el lector ni para los agentes particulares de la obra– nos enfrentamos a una manifestación de lo urbano que no se define, sino que se produce en cada momento,

en cada circunstancia. Por momentos, uno no puede dejar de pensar en obras conocidas, contemporáneas de Döblin, en imágenes que hacen parte de la renovación visual que trajo consigo el mundo de las vanguardias en la primera mitad del siglo XX. Imágenes que, como la novela, son un gran palimpsesto o como un hipertexto en donde los espacios y los tiempos se confunden. A la manera del famoso *Autorretrato*²⁵ del pintor (contemporáneo de Döblin) Georg Scholz, en donde los anuncios publicitarios o una estación de servicio son tan importantes como la mirada y el aspecto sobrio del personaje central (que con su indumentaria parece evocar los lineamientos que sobre el ornato había hecho Adolf Loos²⁶),

25 “Un autorretrato de Georg Scholz pintado en 1926: la superficie rectangular del cuadro dividida en dos mitades. A la derecha un poste de anuncios: letras de colores, diferentes caligrafías, papeles superpuestos en un *collage* cuyo origen no está en el gesto del artista, sino que es resultado de una técnica: la publicidad. Su efecto, instantáneo, fragmentario, directo, lo convierte en un objeto de *una* realidad sobre la que como veremos, necesariamente va a tener que comprobarse el mundo; una realidad indiferente, casual, cuya *forma*, siempre idéntica y siempre distinta, se encuentra fuera del tiempo verdadero, es decir, se hace abstracta” (Lahuerta, 1989, p. 183). La imagen de la obra de Scholz está disponible en [epdlp.com url](http://epdlp.com)

26 El célebre artículo de Loos, *Ornamento y delito* es de 1908 y entre otros apartes señala: “predico para los aristócratas. Soporto los ornamentos en mi propio cuerpo si éstos constituyen la felicidad de mi prójimo. En este caso también llegan a ser, para mí, motivo de contento. Soporto los ornamentos del cafre, del persa, de la campesina eslovaca, los de mi zapatero, ya que todos ellos no tienen otro medio para alcanzar el punto culminante de su existencia. Tenemos el arte que ha borrado el ornamento. Después del trabajo del día vamos al encuentro de Beethoven o de Tristán. Esto no lo puede hacer mi zapatero. No puedo arrebatarle su alegría, ya que no tengo nada que ofrecerle a cambio. El que, en cambio, va a escuchar la Novena Sinfonía y luego se sienta a dibujar una muestra de tapete es un hipócrita o un degenerado. La carencia de ornamento ha conducido a las demás artes a una altura imprevista. Las sinfonías de Beethoven no hubieran sido escritas nunca por un hombre que fuera vestido de seda, terciopelos y encajes. El que hoy en día lleva una americana de terciopelo no es un artista, sino un payaso o un pintor de brocha gorda. Nos hemos vuelto más refinados, más sutiles. Los miembros de la tribu se tenían que diferenciar por colores distintos, el hombre moderno necesita su vestido impersonal como máscara. Su individualidad es tan monstruosamente vigorosa que ya no la puede expresar en prendas de vestir. La falta de ornamentos es un signo de fuerza espiritual. El hombre moderno utiliza los ornamentos de civilizaciones anteriores y extrañas a su antojo. Su propia invención la concentra en otras cosas” (Loos, 1908, p. 6).



así también en medio de la historia que se nos cuenta de Franz Biberkopf pasamos de anuncios publicitarios, a interpelaciones del autor, a descripciones abigarradas –incluso sin concierto alguno– del estado anímico del protagonista y de otros personajes que aparecen en la novela; aunado con este panorama cabe aclarar, se utilizan canciones populares, evocaciones de películas y reelaboraciones de pasajes bíblicos. La novela es dispersión y en lo fundamental es *ex-centricidad*, o mejor aún, un intento desesperado por mantener un centro (una trama narrativa) con un entorno que no permite centro ninguno, y por tanto es a su modo, el testimonio del desvanecimiento de la idea de un punto de vista, de un eje, de un punto de confluencia; testimonio, podríamos decirlo así, de una *crisis de la representación* o más aún, del arribo y el encuentro con otras formas representativas.

Ahora bien, cuando se habla de *crisis de la representación* no es tan solo una expresión efectista o un modo más o menos rebuscado para tratar de ubicar una serie de manifestaciones incomprensibles a primera vista (en la pintura, la escultura o incluso la arquitectura) o en el caso de la novela, ilegible en muchos momentos. Más bien, lo que queremos señalar es que esa *crisis* es un momento de inflexión, tanto punto de llegada como punto de partida, que señala que la experiencia básica del arte se ve afectada profundamente por los cambios técnicos del entorno y que por tanto no es tan solo un prurito de artista –de un narrador en este caso– por hablar de un modo tal que las cosas no resulten evidentes. ¿Por qué no haber contado la misma historia de otro modo? Porque la historia no vale la pena en sí misma, como ya hemos señalado, sino que lo importante es que las palabras permitan hacer resonancia con el mundo en el que el relato mismo se produce, no es un reflejo, un teatro o una ventana (como la concepción clásica nacida del Renacimiento y el Barroco nos había acostumbrado), sino un texto que resuena con un medio, la ciudad de Berlín en este caso, y en general la ciudad occidental de la primera mitad del siglo XX, que al tenor de procesos de industrialización y de renovación urbana ha tenido que abandonar la ilusión de lo



unitario y, sobre todo, se ha transformado en metrópolis abandonando con ello la imagen de la pequeña polis y el sueño comunitario. De hecho, si la ciudad (utópica por lo demás) en el Renacimiento se podía concebir en un cuadro de Piero della Francesca o en el contexto decorativo de Rafael Urbino (ver **figuras 1 a 4**), la ciudad del siglo XX menos comprometida con un ideal imposible, encontraría en el cine, la pintura y la narrativa, no un modo de concebirla o representarla tal cual, sino una manera de hacer resonancia de algunos de sus aspectos que en modo alguno se podían calificar como los más conspicuos o importantes, pero que en su nimiedad revelaban que el orden de la ciudad había cambiado sustancialmente.

Así, la obra de Döblin resuena con Berlín, con las ciudades occidentales que se modernizan y con otras manifestaciones artísticas que también evidencian esa *crisis de la representación*. Por eso, cuando se lee la novela no se pueden dejar de evocar las pinturas tanto del expresionismo alemán como de lo que luego se llamó la Nueva Objetividad²⁷; no deja uno de encontrar resonancias en autores como el mencionado Georg Scholz, pero sobre todo, quizás por ser el más conocido, en un pintor como Otto Dix en obras como *Recuerdo de la sala de los espejos en Bruselas*²⁸, la *Prager Strasse*²⁹, y en particular, el tríptico de *La gran ciudad*³⁰. En todas ellas, el *realismo* no es un reencuentro con unas formas

27 Distinguir uno de otro es una labor que bien puede considerarse inútil. En la sucesión de vanguardias que el siglo XX nos brindó, hay quienes distinguen estas dos tendencias alemanas como si la una fuese más próxima a la expresión individual, emotiva y pulsional del artista, mientras que la otra buscaría un realismo desafiante que no es igual a un verismo pictórico. De hecho, a Otto Dix se le ha clasificado como integrante de la Nueva Objetividad. Sin embargo, otros autores dicen que esta última forma expresiva no es más que una variante del expresionismo que desde principios del siglo XX hacía carrera en el arte alemán (no solo la pintura sino también el cine y la literatura).

28 Imagen disponible en Onlinelicor.es URL

29 Imagen disponible en WikiArt.org URL

30 Imagen disponible en Wikipedia.org URL

de organizar el espacio pictórico a partir de puntos de vista y puntos de fuga, de centralidades supuestas que durante mucho tiempo dominaron la escena del arte, sino que allí se abre el espacio de la ironía a partir de disposiciones imposibles que simulan más lo caricaturesco y en donde la superposición de planos, de trazos definidos y el uso de colores chillones implican al espectador en un entorno chocante que atrae y molesta al mismo tiempo. Así, *Recuerdo de la sala de los espejos en Bruselas* (1920) es claramente una alusión al mundo prostibulario, sin embargo, no es tanto el tema de la pintura cuanto la forma misma en que se organiza la imagen, lo que resulta interesante: un espejo parece reflejar la escena inferior, pero el mismo, por la disposición que tiene, no podría reflejar nada si acaso nos atuviésemos a las correctas normas de la física. Y así como el espejo, los objetos de la mesa parecen suspendidos de un modo casi imposible: la botella de champagne, la copa y la rosa están allí revelándose como objetos casi puros, suspendidos en el aire y que señalan que pueden convertirse en accesorios, ya que el militar entretenido en acariciar a la prostituta y quizás mirándose en el espejo de enfrente, ha entrado en un juego en donde esos objetos ya no hacen, al menos por el momento, parte de su interés.

Aunado a esta construcción de la imagen, podemos decir que el descentramiento del cuadro se revela porque en él es evidente cómo el modo constructivo tiene que ver con la experiencia que tanto el cubismo en Francia, el futurismo en Italia y el dadaísmo en Alemania habían tenido con la técnica del *collage*: elementos que no compaginan perfectamente pero que, aun así, logran un efecto visual por afinidades en medio de la deformación³¹. Dimensión monstruosa de la imagen en

31 Como si fuese una corroboración de la importancia del *collage* en el dadaísmo en particular, Tristan Tzara decía en su *Manifiesto dada de 1918* que “toda obra pictórica o plástica es inútil; que sea un monstruo que asuste a los espíritus serviles, y no dulzona para exornar los refectorios de animales con hábitos humanos, ilustraciones de esta triste fábula de la humanidad. Un cuadro es el arte de hacer que se encuentren dos líneas geoméricamente comprobadas paralelas, en un lienzo, ante



donde no es la invitación a la coherencia sino a las resonancias y a la cercanía o incluso en la distorsión misma, en donde la imagen revela su potencia: su materialidad se hace evidente y cada color adquiere una presencia propia, una fuerza que no contribuye para hacer un todo sino para reivindicar su existencia. Por eso los objetos del cuadro de Dix (y de muchos de los suyos y de otros de sus contemporáneos) adquieren un relieve propio: son manchas autónomas en la tela que evaden incluso la significación inmediata (la decadencia militar alemana luego de la Primera Guerra Mundial, podría ser una interpretación inmediata) y en vez invitan a cambiar el modo de ver, el orden de la mirada.

Y ese cambio del ver se emparenta con el crecimiento de las ciudades. Las obras *collage* se hacen con residuos de lo urbano (pedazos de revistas, objetos, materiales no dignificados en la *Historia del arte*); muchos de los cuadros de Dix, aunque no usen la misma estrategia, sí imitan el logro visual del *collage* y por tanto, los planos se multiplican: no hay uno sino varios puntos de vista y lo monstruoso (no como fruto de una anamorfosis, sino resultado de la exageración de rasgos) emerge en los cuadros. La misma estrategia emerge en *Prager Strasse* también de 1920, en donde es claro que el dadaísmo ha permitido al pintor explorar modos de ver distintos y en donde lo grotesco se pone al servicio de lo sarcástico, de un nihilismo evidente, que revela el desencanto que ha producido la guerra y, sobre todo, las pocas esperanzas que el autor tiene del mundo que le ha correspondido vivir.

Otros trabajos como *Jugador de skat* y *Prager Strasse*, ambos de 1920, escenifican la guerra como pose, como farsa sarcástica. Se asemejan a una dedicatoria burlesca a la bestia hombre, que con sus

nuestros ojos, en la realidad de un mundo transpuesto según nuevas condiciones y posibilidades. Este mundo no está especificado ni definido en la obra, sino que pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para el autor, ese mundo carece de causa y teoría” (Tzara, 1999 p. 10). A ello podría añadirse el célebre instructivo que ha hecho correr ríos de tinta: *Para hacer un poema dadaísta*.



perversos juegos sociales confirma la tesis del *homo homini lupus*. ¿Qué otra expresión gráfica que el cinismo se hubiera podido encontrar, si precisamente uno acababa de *zafarse*?

El espíritu dadaísta, que solo podía escupir con desprecio a aquellos valores e ideales, lo aliñó Dix con su humor penetrante y grotesco. El jugador de *skat* y el mutilado de la *Prager Strasse*, una de las más elegantes calles del viejo Dresde, se convierten en marionetas de movimiento mecánico, en piltrafas. No son otra cosa que una composición de chatarra, elementos residuales. Dix establece un paralelismo genial entre los hombres de la *Prager Strasse* y las figuras y bustos de cartón piedra que hay detrás del escaparate. Una chapuza doble, si bien en un caso el resultado consternante (sic) de la arbitrariedad humana (Karcher, 1992, p. 53).

En este sentido, la experiencia de la guerra, o mejor (para evocar las reflexiones en *Experiencia y pobreza* de Walter Benjamin), el vaciamiento de la experiencia, es sin duda una de las razones por las cuales la estrategia representativa sufre un cambio radical. De hecho, el pensador había advertido sobre las consecuencias que la modernización técnica implicaba para el mundo occidental; en particular señalaba que uno de sus mayores efectos era el empobrecimiento de la experiencia donde se ponía en evidencia que nuestros medios expresivos se hacían insuficientes para dar cuenta de las alteraciones de un mundo en constante transformación. No solo la guerra, sino también las ciudades tecnificadas y descentradas, las crisis económicas, el desconcierto constante frente a un entorno que no solo perdía (y pierde) su perfil sino que además no le importaba que así fuese; todos eran elementos que coadyuvaban (y coadyuvan) a reinventar el lenguaje, como si hubiese que volver a empezar de cero porque al entrar en una especie de *nueva barbarie* no cabía (ni cabe) otra alternativa más que asumirla en su radicalidad, sin nostalgias por el tiempo en que aún se podía transmitir en la narración o en las imágenes, un mundo, una historia y una enseñanza para la vida. En vez,



lo que la primera mitad del siglo XX revela es que esa barbarie ha de asumirse en toda su contundencia:

Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente, que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han «devorado» todo, «la cultura» y «el hombre», y están sobresaturados y cansados (Benjamin, 1972, p. 172).

Y esa liberación de la experiencia implica abandonar el peso de un tiempo, de largos procesos temporales que de generación en generación llevaban a la construcción de verdades y de cierto *êthos* que al tenor de historias y fábulas pretendían mantener vínculos y afinidades afectivas. Pero ese mundo de cercanía podía ser el de la *polis* mas no es el de la metrópolis y, por tanto, ya no hay narrador que garantice esa transmisión ni hay un corpus de imágenes en donde el hábito visual hermane a un grupo de hombres alrededor de valores de antaño o de conocimientos útiles para la vida. En vez, tal como la novela ya había empezado a hacer desde el siglo XVI –porque una novela es una experiencia solitaria y no comunitaria, porque no es una voz de un narrador que nos habla alrededor del fuego– la escritura y el libro impreso son el territorio perfecto por donde se empieza a fraguar una nueva forma de comprensión del mundo y en donde se gestan nuevos lenguajes; lo que ya se insinuaba en *Don Quijote* se empieza a hacer más evidente en *La educación sentimental* de Flaubert y sobre todo, para lo que nos ocupa, se manifiesta de modo conspicuo en la novela de Döblin y en las resonancias con el arte de su época. Por eso, lo que menos importa es la historia que allí nos cuenta el escritor así como no importa el *tema* de la pintura que vemos (¿y es que acaso es una pintura, en estricto sentido?), porque no es en la anécdota de donde sale el valor de la obra, ya que ella misma ni siquiera puede



ser tomada como un valor o un modelo literario o visual: lo que de ellas vale es casi un rasgo indiciario que las constituye; un rasgo que nos dice que los objetos del mundo son inatrapables bajo cualquier forma de representación y sobre todo, que no son símbolos en donde el consenso sea condición para su existencia. Novela y pintura han desbarajustado la representación (la dimensión simbólica de la obra, en particular) y han mostrado que no son más que detritus del mundo los materiales predilectos para su hacer, para tratar de dar consistencia a lo que en sí mismo es inconsistente.

2.2 Efectos de esa abyección

Este panorama de demolición, a veces real –cuando la guerra hace su labor o cuando la renovación urbana es la prioridad– o simplemente constatada en el día a día –cuando el exceso del mundo produce estados afectivos como el aburrimiento, el tedio o la melancolía³²–, no conduce a otro resultado que la confusión; confusión manifiesta en la novela de Döblin en donde el lector se pierde fácilmente, debe volver sobre las líneas como el transeúnte sobre sus pasos porque ha visto en un recodo,

32 Largo sería hablar de este tópico y sin duda, otra consideración en otro trabajo, podría ser otra indagación. Vale en todo caso, señalar que en 1917, agobiado por la Gran Guerra, Sigmund Freud había publicado *Duelo y melancolía*; en 1928 Walter Benjamin escribe *El origen del drama barroco alemán* y uno de sus capítulos está dedicado a la melancolía y su manifestación en la alegoría; Martín Heidegger llamó al curso de 1929/1930, *Conceptos fundamentales de la metafísica; mundo, finitud, soledad* y allí habla del aburrimiento como estado anímico fundamental; en 1923, Erwin Panofsky y Fritz Saxl habían publicado bajo el amparo de Aby Warburg el trabajo *Melancolía I de Durero* (que es el antecedente que luego llevaría al extenso libro dedicado al tema y en donde colaboró además Raymond Klibansky). Los enfoques son diversos, sin duda (de hecho, Panofsky no valoró en nada el trabajo de Benjamin, y Heidegger quería alejarse de toda psicología y miraba con recelo el psicoanálisis), pero son manifestación de algo que era a más de moneda corriente una condición vital en esta primera mitad del siglo o más bien, un indicio de los efectos de la Modernidad. Agradezco estas observaciones a María Cecilia Salas Guerra que ha dedicado escritos y cursos al tema.

en un escaparate o en cualquier lugar, algo que solo al andar se dio cuenta que era importante en su transitar; confusión del lector y al mismo tiempo la identificación o más todavía, el reconocimiento que cualquier ciudadano –sin importar la urbe o la época– siente con la novela: anagnórisis que no es intradiegética sino que en el rompimiento de las formas de representación (el marco de la ventana se ha vuelto membrana, el proscenio se ha desplazado) permite que cualquier persona al leer *Berlín Alexanderplatz* no deje de evocar el murmullo, el ruido, el atiborramiento y sobre todo, la mirada siempre alterada, picnoléptica como la llamaría luego Paul Virilio (1988), que todos vivimos en una ciudad. De ahí, que esta novela sea una evidencia de eso que llamamos crisis de la representación por varios hechos o mejor, por varias derivas que emergen cuando se constata este estilo tan particular, de las cuales podemos enunciar las siguientes: por un lado, la disolución del sujeto en la confusión de los lenguajes (quizás dos consecuencias, pero hilvanadas, como veremos), y por otro, la interferencia con otros medios –en particular con el cine– que alteran la forma narrativa de la novela y sus efectos de transmisión.

2.3 Sin sujeto ni personaje en la trama de las palabras perdidas

2.3.1 La potencia disolvente que está en el origen

Hasta la saciedad se ha repetido el modo en que la Modernidad, o más aún, la protomodernidad –ese universo cultural que emergió en el Renacimiento y el Barroco–, construyó la imagen de un sujeto como entidad separada, autónoma, revestida incluso de rasgos heroicos y en donde se apuntaló tanto el humanismo renacentista como la conciencia burguesa que vino luego de los procesos revolucionarios de fines del siglo XVIII y del siglo XIX. Sujeto consciente y cuya expresión primera y con todas sus contradicciones encontramos en René Descartes quien tanto en *El discurso del método* como en *Meditaciones metafísicas*,

fundamentó la dimensión epistémica y ontológica que dicha figura ocupa no solo en su filosofía, sino la que tuvo después, bajo el amparo de una concepción del conocimiento y del hacer, que comportó una autonomía del individuo hasta entonces desconocida. Justamente en sus textos encontramos una interesante comparación entre la ciudad y la obligación de aprestarse a la duda radical en donde se debe desconfiar de todo lo que se ha aprendido. Cuenta el filósofo³³ que mientras el invierno le obligaba a quedarse en un sitio sin poder a hablar con nadie, hubo de entregarse a sus pensamientos:

Entre los cuales, fue uno de los primeros el ocurrírseme considerar que muchas veces sucede que no hay tanta perfección en las obras compuestas de varios trozos y hechas por las manos de muchos maestros, como en aquellas en que uno solo ha trabajado. Así vemos que los edificios que un solo arquitecto ha comenzado y rematado suelen ser más hermosos y mejor ordenados que aquellos otros, que varios han tratado de componer y arreglar, utilizando antiguos muros, contruidos para otros fines. Esas viejas ciudades, que no fueron al principio sino aldeas, y que, con el transcurso del tiempo han llegado a ser grandes urbes, están, por lo común, muy mal trazadas y acompasadas, si las comparamos con esas otras plazas regulares que un ingeniero diseña, según su fantasía, en una llanura; y, aunque considerando sus edificios uno por uno encontremos a menudo en ellos tanto o más arte que en los de estas últimas ciudades nuevas, sin embargo, viendo cómo están arreglados, aquí uno grande, allá otro pequeño, y cómo hacen las calles curvas y desiguales, diríase que más bien es la fortuna que la voluntad de unos hombres provistos de razón, la que los ha dispuesto de esa suerte. Y si se considera que,

33 A más de los filósofos, *El discurso del método* tiene el valor literario de escribirse en lengua francesa (por fuera del uso entonces habitual, que era el latín) y en primera persona. Es, si se quiere, una autobiografía intelectual o por lo menos, y ello sería más exacto, un testimonio personal de una derrota y un encuentro final con un método tan propio que él mismo aconseja que cada quien haga su camino.

sin embargo, siempre ha habido unos oficiales encargados de cuidar de que los edificios de los particulares sirvan al ornato público, bien se reconocerá cuán difícil es hacer cumplidamente las cosas cuando se trabaja sobre lo hecho por otros (Descartes, 1997, pp. 49-50).

Y el camino que se propone es justo el de empezar a preparar el terreno para fundar una ciudad de modo correcto, para fundar certezas cognitivas y verdades que permitan darnos seguridades en el mundo. Como Bernini en El Vaticano, abriendo la gran explanada para crear la Plaza de San Pedro (con su forma elíptica), Descartes propone derrumbar en nosotros mismos todas aquellas cosas que nos han sembrado en el alma como prejuicios, tradiciones, falsos saberes, verdades populares sin demostración efectiva, en fin, que se llegue a desconfiar de todo e incluso de la realidad misma. En un trabajo paulatino que va adquiriendo ribetes de delirio, Descartes llega incluso a desconfiar de su sensibilidad o incluso ve posible que la vigilia y el sueño se confundan y que los datos de nuestros sentidos sean fruto de esa confusión o bien que la sinrazón se haya instalado en nosotros como si fuese la razón misma. Así, en las *Meditaciones metafísicas nos dice*:

Pero, aunque los sentidos nos engañen, a las veces, acerca de cosas muy poco sensibles o muy remotas, acaso hay otras muchas, sin embargo, de las que no pueda razonablemente dudarse, aunque las conozcamos por medio de ellos; como son, por ejemplo, que estoy acá sentado junto al fuego, vestido con una bata, teniendo este papel en las manos, y otras por el estilo. Y ¿cómo negar que estas manos y este cuerpo sean míos, a no ser que me empareje a algunos insensatos, cuyo cerebro está tan turbio y ofuscado por los negros vapores de la bilis³⁴ que afirman de continuo ser reyes siendo muy pobres,

34 Bien podría decirse que acá se manifiesta un temor a la *bilis negra*, condición humoral del melancólico (según la medicina de la Antigüedad y en particular la renacentista) que parece ser una figura que siempre ha acompañado el despliegue de la Modernidad y que se quisiera negar o soslayar –como acá hace Descartes–,



estar vestidos de oro y púrpura estando en realidad desnudos, o se imaginan que son cacharros, o que tienen el cuerpo de vidrio? Mas los tales son locos; y no menos extravagante fuera yo si me rigiera por sus ejemplos (1997, p. 126).

Mas la respuesta no resulta tan obvia, porque si bien puedo señalar a algunos de locos, lo cierto es que hay un estado en el cual todos podemos entrar y en donde un cierto grado de locura parece emerger: en el sueño. Allí, es claro que “no hay indicios ciertos para distinguir el sueño de la vigilia, que me quedo atónito, y es tal mi extrañeza, que casi es bastante a persuadirme de que estoy durmiendo” (1997, p. 127); el sueño como un estado que todos vivimos es, como buen pensador barroco, obstáculo y posibilidad para Descartes y es sobre todo, la puerta para pensar la representación, las potencias de la imaginación; el sueño nos revela que a todos nos constituye un grado de locura y que la labor del filósofo es ayudar a discernir qué es o no es válido en un proceso cognitivo.

El camino de Descartes es, sin entrar en más consideraciones, al menos llamativo por dos razones. La primera, porque el modelo constructivo del sujeto es un modelo arquitectónico, es decir que debe concebirse el sujeto moderno, racional y consciente –que es el fruto que sale de las largas disquisiciones cartesianas– del mismo modo en que se concibe la ciudad barroca o al menos, del modo en que ya desde el Renacimiento se había pensado: creaciones *ex nihilo* con una vis utópica que se encuentran en los sueños arquitectónicos de Filarete o Miguel Ángel o en las ciudades de nueva planta que al tenor de la Reconquista y el Descubrimiento se hicieron en Castilla La Mancha y en el continente americano. Verdadera *tabula rasa* que luego el Barroco –al romper las murallas de las ciudades y conferirles una apertura hasta entonces desconocida–, pudo establecer como condición para la instauración y la reforma de los espacios urbanos. Bernini, Borromini, Giacomo della Porta y Carlo Maderno

pero cuya presencia es la piedra toque de los efectos que el mundo moderno produce en los sujetos.



no son solo hombres que dejaron su impronta en espacios urbanos (en particular en Roma) sino que son verdaderas encarnaciones de ese sujeto moderno que atrapan lo ideal en diseños racionales y sobre todo, tienen el carácter de autoridades y de autores: pueden firmar sus proyectos (que otros seres anónimos, difícilmente identificables como sujetos y menos como autores, realizan como simples albañiles) y encarnan una forma de heroísmo por cuanto son la expresión de quien ha dejado sus ataduras comunitarias y emprende una lucha creativa en solitario³⁵. El sujeto y la ciudad convergen, como entidades –y nunca mejor dicho el carácter de ente que adquiere esta situación que bien nos hace recordar a Heidegger en *La época de la imagen del mundo*– que se corresponden, que hacen parte del mismo universo espiritual, porque la autonomía del individuo necesita de espacios (teatrales, de urbes que son escenarios) para manifestarse.

La segunda razón por la cual nos atrae el texto cartesiano, sin embargo, contradice este vínculo. Casi podría decirse que lo recusa y que, como obstáculo en lo que en apariencia debería ser evidente, nos señala un límite para esa arquitectónica de sí mismo que allí se quiere fundar. En Descartes la duda es no solo condición para establecer un principio desde el cual erigir un fundamento cognoscente, sino que también puede ser el camino de la disolución y por tanto la antesala del fracaso en la construcción de esa subjetividad racional. ¿De qué otro modo, podrían pensarse las permanentes alusiones a la locura, al sueño, a la imposibilidad de distinguir la realidad de lo onírico y la obligación de desconfiar de todo, incluso de aquello que el entorno nos ha conferido y que hemos tomado como si fuese lo más propio y casi lo inamovible? ¿Qué puede resultar de esos escarceos por umbrales en donde nada de lo que he sido, de lo que creo, de lo que percibo, puede calificarse de verdad? ¿Si sueño que soy de vidrio es que estoy como el loco que cree en su delirio

35 Sobre la configuración de un autor y una autoridad desde lo proyectivo, ver Duque (2014, pp. 193 y ss). Sobre el carácter heroico del sujeto moderno, ver Bauman (2001, p. 29).



que el cristal es su piel y que la fragilidad consecuente es su condición misma de ser? ¿No podría uno pensar en esa entrañable historia, tan genialmente escrita por Cervantes, en donde el licenciado Vidriera es la encarnación del cristalino demente que amenazado se ve por el medio, pero al mismo tiempo tiene una transparencia en su alma que no puede dejar de decir palabras sabias cuando se le interroga sobre trasuntos de la existencia que a todos nos atañen?

Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían; que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio de pies a cabeza. Para sacarle desta extraña imaginación, muchos, sin atender a sus voces y rogativas, arremetieron a él y le abrazaron, diciéndole que advirtiese y mirase cómo no se quebraba. Pero lo que se granjeaba en esto era que el pobre se echaba en el suelo dando mil gritos, y luego le tomaba un desmayo del cual no volvía en sí en cuatro horas; y cuando volvía, era renovando las plegarias y rogativas de que otra vez no le llegasen. Decía que le hablasen desde lejos y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne: que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre (Cervantes, 1985, p. 208).

La disolución del estudiante Tomás, del que recorrió vastos territorios europeos arropado por los ejércitos de su Majestad, es la consecuencia de un amor no realizado, tal como lo describe la novela, pero también es la inquietud que surge del hombre que duda radicalmente de todo o por lo menos del que renuncia al patrimonio que se le ha otorgado. El estudiante Tomás, luego licenciado Vidriera, abandonó sus estudios, hizo su carrera militar y al final, en ese proceso paulatino de abandono –pero



llo de lo que el mundo le ha brindado— se topa con la locura y una forma de sabiduría. No es quizás un erudito a la manera del que, dedicado a la investigación científica, a la especulación filosófica o al conocimiento matemático parece pergeñar el ideal cartesiano, pero sí es un sabio a la manera antigua.

Aunque de vidrio, no soy tan frágil que me deje ir con la corriente del vulgo, las más veces engañado. Paréceme a mí que la gramática de los murmuradores y el *la, la, la* de los que cantan son los escribanos; porque, así como no se puede pasar a otras ciencias, si no es por la puerta de la gramática, y como el músico primero murmura que canta, así, los maldicientes, por donde comienzan a mostrar la malignidad de sus lenguas es por decir mal de los escribanos y alguaciles y de los otros ministros de la justicia, siendo un oficio el del escribano sin el cual andaría la verdad por el mundo a sombra de tejados, corrida y maltratada; y así, dice el *Eclesiástico: In manu Dei potestas hominis est, et super faciem scribe imponet honorem* (1985, p. 220).

Bien podría decirse que el ejemplo de un personaje literario no es suficiente para sustentar este peligro que se deriva de la búsqueda de un soporte para el sujeto; bien podría aducirse que la España de Cervantes no estaba a la altura intelectual del resto de Europa en su momento, y que Francia y Descartes no pueden compararse con un soldado empobrecido y baldado que se ha dedicado a la literatura en un rincón madrileño. Bien podrían aceptarse esas objeciones, pero lo que no puede negarse es que el mismo texto cartesiano invita a mirar esa disolución. En su radicalidad, en su *duda radical* —porque a veces muchos la confunden con la duda epistemológica, la que viene después y cuyos efectos se descubren en la estrategia cognoscente que funda el saber matemático, geométrico y físico— lo que enfrenta el filósofo francés es el abismo: no hay certeza ninguna, nada de lo que ha creído como más propio en realidad puede ser fundamento de sí, el mundo puede ser una ilusión en donde el sueño y la vigilia o la locura y la razón se confunden; radicalidad barroca que

recuerda la condición del simulacro y sobre todo, recuerda las grandes inquietudes que el arte y la técnica del momento planteaban.

Para sustentar este planteamiento, valgámonos de dos cuadros de un pintor francés, contemporáneo de Descartes, que nos revelan esa condición de confusión y de ruptura; en este sentido, Georges de La Tour (1593-1652)³⁶ y sus célebres pinturas sobre María Magdalena (**figuras 14 y 15**)³⁷ nos revelan en lo visual dos estrategias propias del Barroco: el claroscuro en cuanto técnica pictórica y la alegoría con propósitos claramente moralizantes. De lo primero, allende de si su aprendizaje fue por el contacto con pintores italianos o flamencos, lo cierto es que el claroscuro permite efectos especiales los cuales a más de resaltar fuertemente los cuerpos y los objetos allí representados (reduciendo incluso la gama cromática), comportan en el personaje que vemos en el cuadro una actitud y un modo particular del ánimo: recogimiento, meditación, mirada sobre sí que en el segundo de ellos (con un espejo que refleja la bujía pero no el rostro de la mujer) parece enfrentar un vacío. Efecto teatral del claroscuro, casi como escenografía de una obra de Calderón de la Barca porque la dimensión moralizante es evidente si consideramos la condición alegórica de la pintura: la mujer está en embarazo y en su regazo en ambas obras lleva una calavera³⁸ lo cual muestra la

36 Recordemos las fechas de nacimiento y muerte de Descartes (1596-1650) que sin duda *per se* no significan nada, pero atentos a cierto clima espiritual bien podríamos decir que ambos hacen parte del mismo horizonte cultural: de aquel en donde la pregunta por la representación adquirió tanto peso.

37 En realidad, son cuatro pinturas las que De La Tour dedicó al tema. Las otras dos – *Magdalena penitente o Magdalena de Terff*, y la *Magdalena penitente o Magdalena de Fabius*– se realizaron por los mismos años y actualmente se encuentran en el Museo del Louvre la primera y la segunda en la National Gallery of Art en Washington.

38 Decimos que recuerda a Calderón de la Barca pensando en una obra como *El mágico prodigioso* (1637), variante española del mito de Fausto, en una de sus escenas finales cuando Cipriano creyendo poseer a Justina, merced a las artimañas del Demonio, en realidad descubre un cadáver, un esqueleto:



fugacidad del mundo, lo vacua que resulta cualquier fatuidad. Propósito de mostrar en la representación que *el gran teatro del mundo* no es más que un engaño de lo visible –por eso el espejo no refleja nada o por lo menos solo puede mostrar la bujía, pero no el rostro de la penitente– y que este gran mecano que se hace infinito, oculta una verdad que solo la estrategia alegórica permite entender al margen de la perfección técnica de la obra. Acodada –gesto del melancólico por excelencia– o mirando al vacío, las imágenes se inscriben en el régimen visual del Barroco que bien ha discernido toda una física de lo visible (óptica, catóptrica y dióptrica

CIPRIANO:

Ya, bellísima Justina,
en este sitio que, oculto,
ni el sol le penetra a rayos ni a soplos el aire puro,
ya es trofeo tu belleza
de mis mágicos estudios; que por conseguirte, nada temo, nada difícilto.
El alma, Justina bella,
me cuestras; pero ya juzgo, siendo tan grande el empleo,
que no ha sido el precio mucho. Corre a la deidad el velo,
no entre pardos, no entre oscuros celajes se esconda el sol;
sus rayos ostente rubios.

(Descúbrela, y ve el cadáver)

Mas –¡ay infeliz! –¿qué veo?
Un yerto cadáver mudo
entre sus brazos me espera!
¿Quién en un instante pudo,
en facciones desmayadas de lo pálido y caduco,
desvanecer los primores
de lo rojo y lo purpúreo?

ESQUELETO:

Así, Cipriano, son
todas las glorias del mundo
(Calderón, 1977, pp. 440-441).





son reflexiones propias de este periodo³⁹), pero también señala que hay una relación distinta con ese régimen visual: el engaño que produce lo visible se descubre y ese engaño es simulacro de orden demoniaco. En otras palabras, lo que la física enseña es que lo visible es un engaño⁴⁰ y que con otras lentes hemos de mirar nuestra condición para atisbar verdaderos abismos, riesgos de disolución, fronteras borrosas entre lo real

39 En 1627 Descartes había publicado escrito un texto llamado *El mundo o tratado de la luz*, que no es realmente un trabajo sobre óptica sino sobre su visión física del universo; allí, la luz como tema solo es tratada en los capítulos trece y catorce. El trabajo sobre óptica aparece en realidad en 1637 junto con *El discurso del método*, cuyo título completo en la edición francesa es: *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences, plus la Dioptrique, les Météores et La Géométrie*. En realidad, el Discurso primero es considerado como una introducción a estos siguientes de física y geometría. Ahora bien, junto con Descartes es necesario recordar que Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* también dedica un apartado a la óptica y que Spinoza era fabricante de lentes. Nos encontramos en un periodo entonces, en donde hay una verdadera *locura del ver*.

40 El célebre poema español llamado *A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa*, de cuya autoría no hay certeza –se dice que es de uno de los hermanos Argensola: Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631) o Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613)–, lo manifiesta claramente:

Yo os quiero confesar, don Juan, primero,
que ese blanco y color de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el haberle costado su dinero.
Pero, tras eso, confesaros quiero
que, es tanta la beldad de su mentira,
que en vano a competir con ella aspira
belleza igual en rostro verdadero.
Así ¿qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleza?
Porque ese cielo azul que todos vemos,
ni es cielo, ni es azul: ¡lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

Evidente conocimiento de la física y de la óptica porque se sabe que el cielo azul no es en realidad más que un juego de la luz y, por tanto, el mundo entero es un engaño.



y lo imaginario, entre el sueño y la vigilia o entre la razón y la locura. Por eso, los cuadros de la Magdalena pintados por Georges de La Tour, a más de inscribirse en el horizonte de la Contrarreforma y en las tensiones religiosas que reivindicaban prácticas como la confesión generalizada, señalan también un horizonte de recogimiento, de mirada sobre sí, tal como el místico que al contemplarse solo descubre las tinieblas –“Él me ha llevado, me ha hecho andar por tinieblas, sin luz. Contra mí solo vuelve Él y revuelve su mano todo el día. Ha ajado mi carne y mi piel, ha quebrantado mis huesos. (...) Me ha hecho habitar en las tinieblas como los muertos de antiguo” (Lamentaciones, 3, 2-6)⁴¹ – y al final espera encontrar la luz: mirada interna y estrategia confesional que no puede desvincularse de la figura del sujeto moderno por cuanto ese *horror vacui* no se puede soslayar y debe ser llenado con excesos de ornato –como ocurre en otras formas del arte barroco– o bien debe ser enfrentado.

⁴¹ El *Oficio de tinieblas* es parte de los rituales litúrgicos de la Semana Santa, que, aunque hoy por hoy ya no es habitual, sí tuvo una importancia fundamental en la reafirmación católica a partir de la Contrarreforma. Se oficiaba de miércoles a viernes y era expresión del alma que se abismaba en las tinieblas y luego salía a luz. De hecho, es en ese contexto litúrgico que la pintura *tenebrista* española (el claroscuro en la península ibérica) adquiere su nombre.



Figura 14. *Magdalena penitente con llama humeante.*
Georges de La Tour. 1638-1640. Los Ángeles County Museum of Art

Fuente: Wikipedia.org URL



Figura 15. *Magdalena penitente* (también llamada *Magdalena de Wrightsman*).
Georges de La Tour. 1640. Metropolitan Museum of Art, New York

Fuente: Wikipedia.org URL



En este sentido, bien podría decirse que el sujeto moderno no es, por tanto, una figura heroica de la razón cuanto una figura que encuentra su oquedad vital como algo que lo constituye. A más de la dimensión religiosa que entreabre este camino, bien podría decirse que ese ejercicio introspectivo es lo que no solo comporta una futura arquitectónica (como creía Descartes), sino que también es un encuentro con aquello que lo precede (verdadero *pathos* tenebroso) y en donde la urbe y el individuo solo pueden actuar de un mismo modo: tratando de acallar lo más siniestro de sí, con la pátina de la cortesía, de la razón o de la vida social. François de La Rochefoucauld en sus máximas y sentencias pone en evidencia que la razón se soporta en bajas pasiones, en impulsos rastroseros, y que lo más noble se apuntala en las más innobles y miserables actitudes que todos llevamos con nosotros y con las cuales combatimos toda la vida⁴²: tinieblas de la razón o de la vida cortesana, como en el caso de este tan particular pensador francés, que son nuestro verdadero sustento vital.

Pero, y a todas estas, ¿qué pasa con la ciudad? ¿Es posible acaso pensar que la ciudad barroca tiene que ver con esa doble condición del sujeto moderno? ¿Acaso esa alusión arquitectónica crea un lazo tan inseparable como para que demos por sentado que la ciudad misma, la moderna, la que rompe sus murallas, es espejo, quizás escenario, doble, resonancia o analogía del sujeto moderno que ha roto las murallas de los vínculos comunitarios? Es posible que la alusión arquitectónica, en donde

42 «On ne peut sonder la profondeur, ni percer les *ténèbres* de ses abîmes (...). Là il est souvent invisible à lui-même, il y conçoit, il y nourrit, et y élève, sans le savoir, un grand nombre d'*affections et de haines*; il en forme de si *monstrueuses* que, lorsqu'il les a mises au jour, il les méconnaît, ou il ne peut se résoudre à les avouer». [No se puede sondear la profundidad ni penetrar las *tinieblas* de sus abismos (...). A menudo aquello resulta también invisible para sí mismo, allí concibe, alimenta y desarrolla, sin saberlo, un gran número de *sentimientos y de odio*; configura algo tan *monstruoso* que, cuando un día las ve, las desconoce o él no puede decidirse a asumirlas] (citado en Bürger, 2001, pp. 49-40. Se introdujeron variaciones personales en la traducción).



Descartes anuda la urbe y el sujeto, nos dé una pista para entender por qué damos este rodeo. La ciudad moderna se inaugura con disposiciones arquitectónicas que, a más de romper los límites, van a configurar eso que cierta historiografía ha dado en llamar *el gran encierro* es decir, que en ella hay espacios para confinar la locura no tanto por razones médicas como por razones jurídico-políticas: el *Hôpital Générale* que debía existir en cada ciudad francesa, las *Houses of Correction* en Inglaterra, o los hospitales con nombre de santo o alusiones religiosas en el mundo hispano, aparecen para confinar a más de la enfermedad física, al loco quien es antes que nada un problema moral y político⁴³, verdadera inquietud del absolutismo y del gran padre que es el rey. Por tanto, lo que se revela es que la reflexión sobre el sujeto no se hace en el vacío y que esa arquitectónica se asienta en lo real, en el mundo mismo se hace tangible. Bien podría decirse, que a pesar de los intentos de ordenar tanto la urbe como al sujeto que la habita, lo cierto es que así como en este último las tinieblas están de fondo, como fantasmas que sustentan la razón y la cortesía, la ciudad también tiene esas potencias disolventes, pero ya no tan solo por lo que la ciudad sagrada había fundado y heredado como imaginario –la casi certeza de que bajo la tierra late el monstruo, fuerza *ctónica* que debe ser controlada con el templo que en el centro de la población también intenta controlar la ira de los dioses celestes–, sino porque la ciudad moderna que nace en el barroco se ha de enfrentar a otra condición monstruosa determinada por el horizonte técnico que la sustenta: al romper sus límites y abandonar las murallas, la urbe se sale de control, al querer fundar un gran mecano (controlado por los relojes *teatrales*, autómatas populares, sitios en las cúpulas de las iglesias o en

43 Aclara Foucault que: “en la economía de la duda, hay un desequilibrio fundamental entre locura, por una parte, sueño y error, por la otra. Su situación es distinta en relación con la verdad y con quien la busca; sueños o ilusiones son superados en la estructura misma de la verdad; pero la locura queda excluida por el sujeto que duda. Como pronto quedará excluido que él no piensa y que él no existe” (Foucault, 1994, pp. 76-77).



los lugares de administración⁴⁴) el producto es una máquina que se sale de control paulatinamente, en donde las políticas de ordenamiento, la planeación y las estrategias higienistas funcionan produciendo muchas veces lo contrario de lo que pretenden; ciudades que del siglo XVII al XIX se desbordaron y que en el siglo XX devinieron metrópolis.

2.3.2 Döblin o el sujeto disuelto

Ahora bien, este rodeo no es fortuito a la luz de lo que venimos considerando. Sin duda, tiempo pasó entre estos avatares de la ciudad moderna emergente y lo que nos interesa en este recorrido, que es la novela de Döblin cuya diégesis tiene por escenario una ciudad como Berlín. Podría incluso objetarse que este recorrido hecho hasta ahora, no es conveniente y que nada aporta para lo que interesa por cuanto ni siquiera en esas consideraciones sobre el sujeto hemos mencionado el entorno cultural alemán e incluso, nos hemos circunscrito al ámbito de la Contrarreforma que aparece como reacción a la Reforma que se produjo en el contexto germano en el siglo XVI. Empero, si bien hay diferencias, ello no puede ser óbice para destacar las proximidades, en particular porque la estrategia confesional adquiere matices particulares más no sustancialmente diferentes en el mundo protestante. Si bien no hay una práctica penitencial tal como en el mundo católico –verdadero dispositivo con arquitecturas, discursos y prácticas claramente establecidas–, lo cierto es que la introspección y el examen de conciencia estaban también a la orden del día y casi podría afirmarse que lo que el mundo protestante produjo fue

44 Nos referimos a los relojes mecánicos y astronómicos, como los de Estrasburgo, Padua, Praga o Burgos, muchos de ellos que se empezaron a construir en la baja Edad Media y que tardaron varios siglos en construirse y reconstruirse y que durante el Barroco introdujeron figuras mecánicas, autómatas, que todavía hoy (como atractivo turístico) a ciertas horas despliegan una llamativa parafernalia visual y auditiva.

que el confesionario lo llevara cada creyente en el interior de su alma⁴⁵. Por tanto, aunque nos aproximemos a un entorno cultural tan particular como el alemán de principios del siglo XX gracias a la novela de Döblin, ello no invalida nuestras consideraciones sobre el sujeto que, a la sazón, es una de las grandes construcciones de la Modernidad (en cuanto racional y consciente, pero también con su opacidad implícita) y que en la novela se nos presenta como algo ya completamente desbarajustado, desarmado, el resto de un constructo del cual no vemos más que una suma de pensamientos inconexos, de saltos de un lado a otro, que se produce en el paseo urbano.

Sí, algo pasó en tres siglos y, sin duda, para lo que nos atañe, dos hechos resultan relevantes: por una parte la ciudad fue completamente descentrada, perdió definitivamente sus murallas⁴⁶ y de ser un mecano pasó a ser una máquina industrializada que tuvo en la necesidad de circulación (de mercancías, dinero, personas) uno de sus principales problemas; por otro lado, el sujeto racional se encarnó en el burgués decimonónico, pero detrás de sí no pudo dejar de revelar ese abismo constitutivo que ya desde el Romanticismo empezó a ser llamado *inconsciente*. De este modo, de parte a parte, de la ciudad al sujeto, lo que se produjo fue la radicalización de las fuerzas que ya se dibujaban en la emergencia de la ciudad moderna durante los siglos XVI y XVII; fuerzas de disolución que quizá no eran nuevas y muy probablemente acompañaban a

45 Aunque no es central en esta argumentación ni en este texto, lo cierto es que la penitencia como práctica –y si era o no un sacramento– fue objeto de discusión en todas las confesiones protestantes. Al margen de lo que cada uno de ellas argumentase, en lo que coincidían era en su práctica que implicaba un verdadero arrepentimiento de corazón, aunque no necesariamente comportara la confesión pública o implicara, como en el catolicismo, actos *a posteriori* como oraciones y obligaciones impuestas por el confesor.

46 Solo el intento del emperador Luis Felipe en el siglo XIX cuando mandó construir el Muro de Thiers en París, es evidencia de la inutilidad militar, por una parte, pero también de lo absurdo frente al crecimiento de la ciudad que dicha construcción representaba.



la *polis* misma desde que manifestó su esplendor en la Grecia Clásica, pero que en la Modernidad cuando la urbe devino metrópolis, se hicieron incontrolables y al tenor de su condición prometeica revelaron también su potencial proteico. Así, como si fuesen grandes máquinas, las ciudades occidentales bien pudieran compararse con centros de consumo de energía que las configuró finalmente como lugares en donde el raudo transitar no comporta más que producción acelerada y consumo frenético, urbes en las cuales la idea de límite se desdibuja no solo porque el *limes* mismo parece no existir sino porque la ampliación del espacio implica una reducción de la vivencia temporal.

Como realización técnica la metrópoli devela que la instauración de lo político en la *polis* pasó por un olvido y al mismo tiempo, muestra que lo humano no se puede entender más que como *antropotecnía*, como una *ontotecnía* en la que el ser no existe más que en la diferencia que lo constituye allende de las ilusiones de permanencia: la *polis* es hija del conflicto de Epimeteo y Prometeo con Zeus que finalmente termina por instalar lo político como verdadera *tecnocracia* de la cual todos somos partícipes, como un saber que no existe más que como consecuencia de las torpezas de Epimeteo y la osadía de Prometeo (Stiegler, 2002, p. 275). No es que la metrópolis haya distorsionado lo propiamente humano o que la Modernidad no sea más que una época caracterizada por un predominio técnico que nos aleja del ser, sino que es el tiempo moderno y sus urbes descentradas las que revelan que no hay más ser que en lo técnico y que el urbanita no es más que una variante de esa condición que nos *humanizó* y nos instaló como seres mundanos y mortales. La ciudad moderna tiene su propia condición técnica y en ello se diferencia del burgo medieval o de la ciudad-mundo que fue Roma o de las ciudades como Atenas o Esparta con sus acrópolis alrededor de las cuales construían lo político, pero su condición técnica (mecánica e industrial) no es menos o más en cuanto tal, que la condición artesanal que de la Antigüedad al Medioevo fue predominante, o incluso no es menos ni más que la ciudad sagrada de unidades imperiales antiguas o de la Grecia





minoica que tenían un fuerte vínculo con esa técnica agrícola que, como el relato bíblico del diluvio, se fundaba en la habilidad para separar las aguas de la tierra y en hacer de esta una entidad productiva (Duque, 2014, *passim*).

Quizás esa condición técnica, al margen de la que predomine en cada momento, sea lo que hace de la ciudad en cualquier época un lugar en donde la aglomeración es su rasgo más conspicuo; *sinecismo* que no es solo dato histórico (o mítico) que funda las *polis* en Grecia, sino que es un rasgo del devenir de las ciudades: reunión de lo diverso, núcleos urbanos que se acercan, ubicación de centralidades que siempre se están descentrando⁴⁷. Condición de aglomeración que en la metrópoli del siglo XX y en nuestras megalópolis actuales revela no tanto cuánto hemos

47 En la antigua Grecia el *sinecismo* hacía referencia específicamente a la unión de una gran cantidad de asentamientos urbanos más pequeños bajo una ciudad *capital*, implicando de este modo una forma de gubernamentalidad de base urbana (lo que, por ejemplo, hemos denominado ciudad-Estado), así como también la idea de un *sistema urbano*, una red interconectada de asentamientos de variados tamaños que interactúan dentro de límites *regionales* definidos y que a su vez definen (el término *región* se deriva del latín *regere*, regir). De esta forma, y desde sus orígenes, el término *sinecismo* connotaba un concepto regional del espacio urbano, una forma y un proceso de gobierno político, desarrollo económico, orden social e identidad cultural que implicaba no solo un asentamiento o nodo urbano sino muchos nodos articulados entre sí en una intrincada malla de asentamientos nodales o regiones centradas en ciudades. En este sentido, el *sinecismo* acarrea consigo una dinámica socioespacial similar a aquello que se encuentra implícito en la antigua palabra griega, *metrópolis*, literalmente «ciudad madre», la capital o el centro dominante de una constelación de ciudades, pueblos y aldeas «colonizadas», además de sus *hinterlands* menos densamente poblados, que define la *patria* territorial (y comúnmente imperial), otra variación regional de *oikos*. En la Grecia moderna, el *sinecismo* mantiene su connotación como una dinámica espacial particular en la urbanización o en el proceso de formación de las ciudades, por lo general haciendo referencia al incremento de nuevos lugares de asentamiento (aldeas, pueblos, barrios, suburbios) alrededor de un centro urbano dominante y centrípeto.

Al igual que nuestras definiciones del espacio urbano, tanto *sinecismo* como metrópolis pueden ser considerados descripciones estáticas de la forma espacial, pero también como el contexto específicamente espacial de procesos activos y afectivos de formación, innovación, desarrollo, crecimiento y cambio sociales (Soja, 2008, pp. 42-43).





perdido el camino, sino que el ser de la urbe se realiza en la innovación permanente, en la diferenciación constante con un origen perdido que solo podemos columbrar como técnico y como una marca incognoscible que nos constituye y que avizoramos en sus efectos siempre diferidos. Por tanto, la ciudad moderna es expresión del origen perdido y en ella se realiza un destino que el sofista quería enfrentar y el filósofo quiso acallar.

No es fortuito, por ende, que sean pensadores de los espacios, o los que se inquietaron por la vida urbana como tal –al margen de los *sistemas* como condición filosófica–, en quienes encontremos la piedra de toque para poder pensar la ciudad que desde mediados del siglo XIX entró en una dinámica que para muchos era encuentro con lo demoniaco, metaforizado perfectamente por los trenes que llegaban a las estaciones o por los relojes que en estas marcaban las horas de distintas ciudades del mundo (Duque, 2014, pp. 265-285); no es fortuito que en Nietzsche –incluso con todo lo que parecía detestar las ciudades⁴⁸– encontremos en su concepción del lenguaje la puerta de entrada para entender la imposible representación de las urbes; no es fortuito que la comunidad sea algo que se olvida, que se hace lejano, a lo sumo testimonio de aquello que si está presente en algún lugar, es remanente de tiempos pasados y en modo alguno de las ciudades en donde la vida social e impersonal es lo característico (Ferdinand de Tönnies), o bien que el carácter del urbanita metropolitano se caracterice por una alteración nerviosa y sintomática que lo aísla de los otros (Georg Simmel).

En efecto, cuando en 1887 Tönnies planteó una distinción entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* –la primera entendida como forma de vida comunitaria y la segunda como vida social en las urbes modernas–, a más de haber heredado la constatación que el Romanticismo había hecho al despuntar el siglo XIX, fue justamente tratar de quitarle a la misma el lastre nostálgico y a veces reivindicativo que a lo largo de

48 A propósito, ver Rojas (2007).



esa centuria había tenido el reconocimiento de que la ciudad industrial gestaba nuevas formas de vida. De igual modo, reconocía su deuda con autores como J. Bachofen y Henry Morgan (desde la antropología) y Fustel de Coulanges (desde la historia) en donde las descripciones de la vida comunitaria se hacían al tenor del contraste de lo que ya el siglo XIX no tenía o no podía avizorar en modo alguno. Por eso, Tönnies define tanto a la vida comunitaria como a la vida social, como formas de relación que tienden a la unidad; es decir, más allá de sus diferencias, *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* son ante todo formas de relación de los seres humanos y por eso el sociólogo o el teórico de lo social debe mirarlas como unidades (ello en cuanto estrategia metódica, que no necesariamente coincide con la forma del objeto) y por tanto, como modos de existencia que, en su perspectiva evolucionista, se suceden en el tiempo. En este sentido, el inicio mismo de la obra de Tönnies es significativo:

Las distintas voluntades humanas mantienen entre sí múltiples relaciones. Cada una de estas relaciones representa una acción mutua, ya que una de las partes es activa o dadora mientras que la otra es pasiva o receptora. Dichas acciones son de tal naturaleza que bien tienden a la conservación bien a la destrucción de la otra voluntad u organismo diferente; esto es, son positivas o negativas. Este estudio tendrá por objeto de investigación solamente las relaciones de afirmación recíproca. Cada una de estas relaciones representa una unidad en lo plural o una pluralidad en lo unitario. Consiste en estímulos, prestaciones, servicios que las partes intercambian entre sí y que se consideran expresión de las diversas voluntades y las fuerzas respectivas. El grupo formado por el tipo positivo de relación recibe el nombre de ligamen (*Verbindung*) cuando se concibe en calidad de ser o cosa que actúa como unidad tanto hacia su núcleo como hacia su exterior. La relación misma, así como la asociación resultante, se concibe aquí bien como vida orgánica y real –característica que es esencia en la *Gemeinschaft* (comunidad)–, bien como estructura



imaginaria y mecánica, es decir, concepto de *Gesellschaft* (sociedad o asociación) (Tönnies, 1979, p. 27)⁴⁹.

Escisión ontológica, por tanto, que bien puede ser señalada como una dicotomía metafísica tradicional, que incluso en la caracterización de la ciudad en Platón o de lo político en Aristóteles, termina por naturalizar la vida comunitaria, naturalización que en Rousseau y en el Romanticismo hace de las grandes ciudades formas de vida caracterizadas por el artificio y la teatralización de la existencia. De este modo, el sociólogo parece no salir del malestar que las urbes modernas producen y un dejo de nostalgia –como el que llevó a Marx a encontrar en *Los Hechos de los apóstoles* el modelo del verdadero comunismo– late en las páginas de su obra, empero, aunque esta impronta de su tiempo es inevitable no es menos cierto que él mismo reconoció que ni lo uno (la comunidad) ni lo otro (lo social) existen como entidades puras y que en vez su caracterización es la de tipos ideales, formas que corresponden a un horizonte conceptual pero que sin duda no pueden demostrarse ni histórica ni fácticamente.

Ahora bien, al margen de esta perspectiva dicotómica y nostálgica, de esos afanes por repensar lo que irremediablemente se ha perdido, lo cierto es que Ferdinand de Tönnies al ubicar esa vida societaria (mecánica e imaginaria) en el despliegue del capitalismo y en los procesos de industrialización, lo que hace es tratar de caracterizar, no tanto el pasado u otras culturas, cuanto señalar el carácter del mundo moderno en donde la vida social impone unos modos de actuación que, para bien o para mal, parecen ineludibles.

La teoría de la *Gesellschaft* o asociación trata de la construcción artificial de una amalgama de seres humanos que en la superficie se

⁴⁹ La idea de voluntad en Tönnies es deudora de la perspectiva filosófica de Schopenhauer.



asemeja a la *Gemeinschaft* o comunidad en que los individuos conviven pacíficamente. Sin embargo, en la comunidad permanecen unidos a pesar de todos los factores que tienden a separarlos, mientras que en la *Gesellschaft* permanecen esencialmente separados a pesar de todos los factores tendentes a la unificación (p. 67).

Por eso, mientras en la comunidad la unidad parecía algo inevitable, esencial o al menos propio de lo humano, en lo social es el contrato y su violencia lo que se impone. Un contrato que abarca lo político y también las formas de lo económico, el que, a pesar del malestar que produce, no se puede evitar, es resultado de una evolución histórica.

Las formas exteriores de la vida en comunidad, representadas por la voluntad natural y la comunidad, quedaron diferenciados como casa, aldea y villa. Constituyen los tipos duraderos de la vida real e histórica. En una asociación desarrollada, como en los estadios inferior y medio, las personas viven juntas de esas maneras distintas. La ciudad es el estadio superior, esto es, la forma de vida social más compleja. Su carácter local, en común con el de la aldea, contrasta con el carácter familiar de la casa. Tanto aldea como ciudad mantienen muchas características de la familia, la aldea más que la ciudad. Solo cuando la ciudad se convierte en urbe puede decirse que esas características se pierden casi por completo. Las familias y los individuos tienen identidades separadas, y su ubicación común es solo un lugar accidental o deliberadamente elegido para vivir. Pero como la ciudad pervive dentro de la urbe, ciertos elementos vitales de la comunidad, como forma real de vida, permanecen dentro de la asociación, aunque languidecentes y en decadencia. Por otro lado, cuanto más general se vuelve en la nación o grupo de naciones la condición de asociación, con mayor claridad comienza a parecerse a una gran urbe todo ese “país” o el “mundo” entero. No obstante, en la urbe y por tanto allí donde prevalecen las condiciones generales



características de la asociación, solo los estratos superiores, los ricos y los ilustrados tienen vida y actividad reales (pp. 271-272).

Maravilloso retrato, no tanto por ese final en donde el capitalista y el burgués se muestran como los adalides de la falsedad, cuanto porque la ciudad se convertirá en mundo, porque el camino de la asociación resulta inevitable y habrá de cubrir el orbe con su condición artificiosa, mecánica e imaginaria, diciendo adiós a la comunidad, porque la comunidad quedará como un remanente, como un rescoldo entre las brasas del gran fuego de lo social y será por tanto, tan falaz como la sociedad en la que todavía se esconde tratando de ser lo que ya no puede ser.

Ahora bien, lo que nos revela una novela como *Berlín Alexanderplatz*, es justamente que eso comunitario (soslayado y debilitado en lo social, tal como lo describe Tönnies), funciona igualmente como ilusión. Lo más interesante de Franz Biberkopf el protagonista, es que no hay un modo de relación verdadera con nadie, que las solidaridades que establece son efímeras y que en el mundo de lo marginal y delictivo (por donde transcurre su existencia), lo común es un pacto endeble alrededor de un robo, de una actuación vandálica o de un secreto que se conserva a medias. Al contrario de la novela decimonónica, en donde los bajos fondos eran la expresión de lo comunitario que se insertaba como parásito en lo social urbano –buen material folletinesco y melodramático para Víctor Hugo, Eugène Sue o Charles Dickens–, en Alfred Döblin lo que se evidencia es la disgregación o lo poco natural que es buscar lo común y lo que funda la unidad, y si algo se revela como centro común es algo tan artificioso como lo social mismo: unidos en el negocio del bandidaje no hay verdaderas solidaridades porque ese mundo está inserto en la lógica de la vida comercial, en el mundo del mercado. Franz Biberkopf es un individuo que al final tiene que reconocer que su valía está en esta condición y no en las solidaridades o afectos duraderos que establezca con otros, por eso, cuando cae en el psiquiátrico (como arriba lo anotamos), los médicos tratan de indagar en su vida personal, en los eventos del



pasado que han coadyuvado a configurar su delirio y recusan la tradición psiquiátrica que buscaba generalidades en la enfermedad mental: síntomas comunes, fisonomías similares, tratamientos similares.

«Entonces, ¿qué se puede hacer en el caso Biberkopf, qué opina usted, señor Director?» «Hacer un diagnóstico exacto. Lo que quiere decir, según mi diagnóstico sin duda muy anticuado, estupor cata-tónico. Eso, siempre que no haya detrás alguna causa orgánica muy elemental, algo en el cerebro, un tumor, por ejemplo, en el meso-céfalo, ya saben lo que aprendimos cuando la llamada encefalitis epidémica, por lo menos los viejos. Quizá nos llevemos todavía una sorpresa en la sala de disección, no sería la primera vez». (...) Esa gallina ciega cree haber encontrado por fin un grano; qué forma de cacarear. «Pero es que está inhibido, señor Director, también nosotros creemos que es una represión, pero condicionada por factores psíquicos... pérdida de contacto con la realidad, después de desengaños, fracasos, y luego esperanzas instintivas e infantiles en la realidad, intentos infructuosos de restablecer el contacto.» «Palabrería, factores psíquicos. Entonces habría también otros factores psíquicos. Habrían cesado esa represión y esas inhibiciones. Se los regalaría a ustedes como regalo de Navidad. En una semana estaría de pie con su ayuda, Dios, qué grandes curanderos son ustedes, alabada sea la nueva terapia, envíenle un telegrama de homenaje a Freud, en Viena, y una semana después el muchacho estará paseándose con su ayuda por el pasillo, milagro, milagro, aleluya; una semana más y se conocerá de memoria el patio, y en otra semana, con su benévola ayuda, se habrá largado, aleluya, apaga y vámonos» (Döbin, 2003, pp. 483-484).

Y esa condición de individuo, más allá del tono caricaturesco de la escena en el psiquiátrico, es lo que se revela en toda la novela. Solo que ese individuo no se construye al tenor de una interioridad que se manifiesta hacia fuera, sino que es una individualidad que se construye en la

superficie y como inscripción de la exterioridad. En este sentido, es que resulta necesario establecer el carácter propio de la obra de Döblin.

Pensando en ese rasgo propio de la novela, valga anotar que se la ha comparado con James Joyce y su *Ulises*, hasta el punto de que el resto de su vida, el autor alemán tuvo que pasar justificando su originalidad e incluso aduciendo (lo cual no es cierto), que no conocía nada de la obra del irlandés cuando escribió su novela y que, si bien la admiraba, no había ninguna influencia directa en su escritura. Sin duda hay afinidades entrambos, pero también diferencias. Como en Joyce, hay un uso del monólogo interior llevado al extremo, hay juegos del lenguaje (de lo que hablaremos más adelante), ironías y citas de textos clásicos y de la Biblia, pero la forma compositiva es distinta no solo porque cuenta lo que ocurre en un periodo de tiempo relativamente amplio (y no en un solo día como en el caso de *Ulises*) y por la forma misma del montaje en donde el cine es fundamental como estrategia compositiva (también hablaremos luego de ello). En todo caso, como en Joyce, en la novela de Döblin cada elemento del afuera se vuelve un significante que se adhiere a una figura en nada sustancial y cuyos pensamientos no parecen adheridos al agente en donde se producen, sino que son como girones que vienen de esa exterioridad. Biberkopf y todos los personajes de la obra semejan más bien un cuadro cubista (sin perfil claro ni definido) o un *collage* como ya lo señalamos. El sujeto por tanto no es dueño de un pensamiento sino que el entorno le hace pensar de un cierto modo y de una cierta forma y Franz Biberkopf hubiese tenido otro destino si acaso se hubiese topado con otras cosas; no hay en él y en los otros personajes nada sustancial, no hay voluntad –aunque ellos digan lo contrario– y la *redención* final del protagonista es debida en buena parte por lo que le acaece (una falsa imputación de asesinato, una estancia en un psiquiátrico y haber quedado baldado de un brazo) y no por un anhelo consciente o un *deber ser* impuesto como regla vital.

Por eso, la idea mismo de lo comunitario se diluye en este personaje, por cuanto son variopintos los marcajes externos en su condición, por eso, él no puede entender que haya que tener una solidaridad con algo o alguien, con una clase o un sector, sino que reivindica su individualidad que no es la expresión de lo propio sino la evidencia de una mutación permanente al tenor de los avatares del día a día. En una escena, en la cual discute con un obrero sindicalizado que reivindica principios de solidaridad y de causas comunes, la pluma irónica de Döblin pone de manifiesto este rasgo de lo singular creado en las tramas del afuera.

Se sientan frente a frente silenciosos. El viejo trabajador del cuello verde mira fijamente a Franzen, que le sostiene con dureza la mirada, qué miras, chaval, no sabes qué pensar de mí, eh. El obrero abre la boca: «Lo que te digo es que ya lo veo: contigo, camarada, es perder el tiempo. Eres tozudo. Pero te darás de cabeza contra la pared. No sabes qué es lo principal en el proletariado: la solidaridad. No la conoces.» «Bueno, sabes, compañero, ahora cogemos el sombrero y nos largamos, qué te parece, Willi. Ya está bien. No haces más que repetirme.» «Sí, me repito. Podéis ir a la bodega y enterraros allí. Pero en los mítines no tenéis nada que hacer». «Usted perdone, maestro. Es que teníamos media horita libre. Y muchas gracias, ¿eh? Patrón, la cuenta. Un momento, pago yo: tres cervezas, dos aguardientes, un marco diez, ahí van, pago yo, acción directa».

«¿Qué eres en realidad, compañero?» Éste no suelta presa. Franz se guarda el cambio: «¿Yo? Chulo. ¿No me ves?» «Bueno, no te falta mucho para eso». «Soy chulo, comprendes. ¿No te lo he dicho? Pues entonces dile qué eres tú». «Eso no le importa». Carajo, son maleantes de verdad. Puede que sea cierto. Ya me lo imaginaba. Estos maleantes me han tomado el pelo, los muy granujas, querían buscarme las cosquillas. «Sois la escoria de la ciénaga capitalista. Largaos. Ni siquiera sois proletarios. Sois lo que se llama unos miserables». Franz se ha puesto ya de pie: «*Pero nosotros no iremos al asilo*. Buenos días, señor acción directa. Que siga engordando a los capitalistas. La

entrada a las siete de la mañana, a la trituradora, cinco groschen en la bolsa del salario para la vieja». «Y no volváis a poner los pies aquí». «No, acción directa de pacotilla, no nos tratamos con los lacayos de los capitalistas» (p. 333)⁵⁰.

En este sentido, el personaje creado en la obra está más cercano a lo que veintiséis años antes, Georg Simmel había planteado sobre la vida metropolitana. Aun considerando el hecho de que el Berlín que inspira al pensador y sociólogo es una ciudad de principios del siglo XX, que no ha vivido los estragos de la Gran Guerra y cuyo nivel técnico no se compara con el que inspira a Döblin su novela, lo cierto es que ya en 1903 en su texto *La metrópolis y la vida mental* describe cambios importantes en los comportamientos de los urbanitas. Sin duda, también anclado en el contraste entre las pequeñas comunidades y la vida de las grandes ciudades, el texto de Simmel tiene empero la virtud de que no devela ninguna nostalgia y, sobre todo, que trata de poner el problema en cierta dimensión psicológica. La metrópolis, tal como la presenta el pensador, ha intensificado los *estímulos nerviosos* de sus habitantes alimentados por la presencia cotidiana de lo *in-habitual*; así, y por contraste, mientras que las pequeñas ciudades o el mundo rural se caracterizan por la permanencia de hábitos largamente adquiridos (y heredados), la vida metropolitana no permite esa posibilidad ya que en ellas lo in-habitual hace lugar “con el cruce de cada calle, con el ritmo y diversidad de las esferas económica, ocupacional y social” (Simmel, p. 2). La urbe es sobresalto, choque de sensaciones, establecimiento de lo inédito permanentemente y según Simmel, ello se debe a la importancia que el mercado adquiere en la vida moderna y a la impronta que deja lo monetario en la disposición de las ciudades y sobre todo, en el comportamiento de sus habitantes: el urbanita es ante todo un ser que

50 El subrayado adquirirá significado más adelante cuando las reflexiones de Simmel nos ayuden a pensar la novela y, además, cuando el asilo psiquiátrico sea paradójicamente, el refugio final de Franz Biberkopf.



despliega su intelecto, que se caracteriza por su capacidad intelectual, mientras que el hombre rural o tradicional es más emotivo, posee emociones profundamente arraigadas.

La metrópoli siempre ha sido la sede de la economía monetaria. Es aquí donde la multiplicidad y concentración del intercambio económico les otorgan a los medios de intercambio una importancia que el volumen del comercio rural no le hubiese permitido. La economía monetaria y el predominio del intelecto están intrínsecamente conectados. Ambos guardan una actitud casual respecto al trato con los hombres y las cosas a tal grado que, dentro de esta actitud, la justicia formal se califica muchas veces como dureza injustificada. La persona intelectualmente sofisticada es indiferente a toda forma genuina de individualidad, dado que las relaciones que resultan de ellas no pueden ser cubiertas por las operaciones lógicas. De la misma manera, la individualidad de los fenómenos no es conmensurable con el principio pecuniario (Simmel, 2005, p. 2).

Casi podría bastar con esto, para encontrar afinidades tanto en los planteamientos del sociólogo como en lo expuesto en la novela, casi podría decirse que *Berlín Alexanderplatz* es una forma de continuar, confirmar o incluso evidenciar –demostrar no sería en todo caso algo que se pudiese decir–, lo que plantea este clásico texto de las ciencias sociales. Franz Biberkopf y todos los personajes se mueven en sobresaltos permanentes, están obligados a una constante actitud inferencial (al fin de cuentas, nada es evidente) y, sobre todo, los rige la terrible condición monetaria: si el mundo de la delincuencia se plantea como una alternativa ello se debe no a una pasión implícita o a un impulso de la voluntad o del inconsciente, sino porque el mundo se rige por el dinero y resulta fundamental para vivir en la metrópoli. Ser un proxeneta de la mujer que se ama, como ocurre con Franz, no implica ninguna indignidad por cuanto ello es lo que facilita la subsistencia; perder un brazo (que ello también le ocurre en medio de las venganzas entre bandidos) no



es una tragedia sino una consecuencia lógica aunque indeseada de una forma de vida que tiene en el dinero su razón de ser; el delirio psicótico es consecuencia de alguien que se deja arrastrar por lo emotivo y pierde la capacidad de discernir rápida y tranquilamente qué se debe hacer: el asesinato de su amada Miezeken o Marie (en verdad llamada Sonja) que era su moneda de cambio, el ver su cadáver descuartizado y el ser culpado de lo que no hizo, le lleva a un estado emocional que le obliga al internamiento.

Junto con esto, bien podría decirse que la novela, en la forma misma de su escritura –ese modo *collage* o incluso de cuadro cubista, que antes hemos señalado– es un intento por plasmar en el papel los *impulsos nerviosos* que antes señalábamos: simultaneidad de imágenes, sucesión rápida de las mismas, voces multiplicadas, ruidos y vocinglería sin concierto alguno. Dimensión de la novela y de la reflexión sociológica que en este caso parecen también confluir en lo que Simmel señala como tres comportamientos que se derivan de esa agitada vida metropolitana: el hastío, el carácter reservado, y la libertad personal. Tres comportamientos que podríamos llamar como contradictorios pero que sirven para mostrarnos que el abismo sobre el que se fundaba el sujeto moderno no se ocultó, sino que por el contrario se hizo cada vez más evidente. Solo que esa contradicción no es fruto de la introspección, como se columbraba en Descartes, sino de la relación con el afuera tal como la literatura lo muestra. En el caso de Simmel, ese hastío (que él llama valiéndose del francés como *actitud blasé*) implica la indiferencia propia de una economía de mercado, en donde las cosas no valen en sí mismas sino que son intercambiables por una medida tan abstracta como el dinero; ese hastío indiferente es una actitud defensiva, casi fisiológica, otra vez según Simmel, y sin duda hace eco con el carácter de desasosiego y melancolía que el arte había descubierto como condición anímica de la Modernidad en todo su despliegue. ¿Acaso no es lo que el *ennui* del que hablaba Baudelaire en el siglo XIX no puede equipararse con esa forma de hastío? Más todavía, ¿no es la mecanización industrializada, la

economía monetaria, y la ley del mercado, la que produce la conciencia melancólica de autores como los futuristas italianos o el desgarró irónico del expresionismo y la Nueva Objetividad en Alemania? Ese hastío en todo caso, que se manifiesta en la indiferencia de lo cotidiano –no importa el vecino, cierta indolencia frente a los sufrimientos de mis semejantes– es lo que radicalizado se puede ver en Biberkopf cuando entra en el psiquiátrico; eso que el psiquiatra de la vieja escuela llama *estupor catatónico* es justamente el *súmmum* de la indiferencia que como urbanita debía vivir pero que al no saber asumirlo, al comprometer su existencia y al no saber discernir las trampas que el medio le tendía, terminó por conducirlo a la encrucijada del delirio silente.

Al principio ponen a Franz en la sala de observación, porque estaba echado en cueros vivos, sin querer taparse con nada, y hasta se hacía trizas la camisa, fue el único signo de vida que dio Franz Biberkopf durante algunas semanas. Los ojos los tenía todo el tiempo fuertemente cerrados, yacía totalmente rígido y se negaba a tomar ningún alimento, de forma que tuvieron que alimentarlo con una sonda, durante semanas sólo leche y huevos y un poco de coñac además. Con ello, aquel hombre fuerte fue fundiéndose, un solo guardián podía llevarlo fácilmente a la bañera, eso le gustaba mucho a Franz y en la bañera hasta solía decir algunas palabras, abría también los ojos, suspiraba y gemía, pero de todos aquellos ruidos no se podía sacar nada en limpio.

(...)

Franz oye las voces. Vumm vumm, no cesan, ya podrían callarse. El guardián está sentado a una mesa leyendo, lo puedo ver, no deja que el estruendo lo moleste. Yo también llevo mucho tiempo echado. La caza, la maldita caza, me han dado caza sin orden ni concierto, tengo destrozados brazos y piernas, mi nuca está aplastada y destrozada. Vumm vumm, que se queje, llevo ya echado mucho tiempo, no me pondré de pie, Franz Biberkopf no se pondrá de pie. Aunque suenen las trompetas del Juicio Final, Franz Biberkopf no se pondrá de pie.

Que griten lo que quieran, que venga con la sonda, ahora me están metiendo la sonda por la nariz porque no quiero abrir la boca, pero alguna vez me moriré de hambre, qué pueden hacer con su medicina, pueden hacer lo que quieran. Qué porquería, maldita sea, eso ya lo he superado. Ahora el guardián se bebe su cerveza, también lo he superado (Döblin, 2003, pp. 475-476).

Es como si en el deliro Franz reencontrara esos rasgos de carácter que señalaba Simmel para el habitante de la metrópoli: el hastío y su corolario la indiferencia, pero también el talante reservado del ciudadano: “la reserva aparece como necesaria debido parcialmente a este hecho psicológico y, en parte, al derecho de desconfiar que tienen los hombres frente a los elementos ‘pisa y corre’ de la vida metropolitana” (Simmel, 2005, p. 5). Franz Biberkopf es en esta novela, en su decurso por el psiquiátrico, una forma alegórica del hombre moderno que en el exceso de estímulos nerviosos tropieza con su límite y desemboca, no tanto en la enfermedad mental, cuanto en ese estado *melancólico*⁵¹ en donde el vínculo del presente con el pasado y el futuro parece perderse, haciendo del tiempo algo que se detiene o en donde la propia historia no se entiende más que como restos y ruinas: la vida arruinada de Franz Biberkopf es la expresión alegórica de Berlín que en la República de Weimar ha enfrentado la hiperinflación, el desencanto y que en su intento por haber querido encontrar en la guerra el remedio para sus males (como ocurrió de 1914 a 1918) terminó por encontrar males mayores entre ellos la humillación y el desencanto. No es fortuito que cuando ya toda la trama ha conducido a nuestro protagonista a tener que enfrentar lo que no ha hecho –no ha cometido un asesinato, pero es el principal

51 Por un lado, la tradición psiquiátrica del siglo XIX, en las reflexiones que sobre la catatonía había hecho Karl Kahlbaum, se caracterizaba esta patología como una “profunda melancolía”. Por otro lado, la relación con el abandono corporal también fue caracterizado por el siglo XIX como *delirio de negación* que entre sus características estaba el que el paciente negaba su existencia corporal y entraba en una “inmortalidad melancólica”. Al respecto ver Clair (2006, pp. 434-440).

sospechoso— Döblin utilice la comparación con la ruina, con una ciudad derruida, para hacer resonancia con el estado anímico de Biberkopf.

La misma tarde en que sale de la Jefatura, Reinhold va a casa de Franzen, Karl el hojalatero [cómplice de Reinhold y quien cuenta todo a la policía] se está chivando, esfúmate. Y Franz hace las maletas en un cuarto de hora, Reinhold lo ayuda, maldicen juntos a Karl, luego Eva lleva a Franzen con la Toni, una vieja amiga de Wilmersdorf. Reinhold va con el coche con él hasta Wilmersdorf, compran juntos un baúl, Reinhold quiere irse al extranjero, necesita uno enorme, primero quiere comprarse un baúl mundo, pero luego prefiere uno de madera, el mayor que puede llevar, de los porteadores no me fio, lo espían a uno, te mandaré mi dirección, Franz, recuerdos a Eva.

La espantosa catástrofe de Praga, 21 cadáveres recuperados, 150 personas sepultadas. Ese montón de ruinas era sólo unos minutos antes un edificio nuevo de siete pisos, y ahora siguen aún enterrados bajo él muchos muertos y heridos graves. Toda la estructura de hormigón armado, de 800.000 kilogramos de peso, se desplomó sobre dos plantas que había bajo tierra. El vigilante que presta servicio en la calle, al oír crujir al edificio, advirtió a los transeúntes. Con gran presencia de ánimo, saltó a un tranvía que se aproximaba y tiró él mismo del freno (Döblin, p. 434).

Contraste que, en la estrategia compositiva de la novela, sirve para indicarnos la forma en que este hombre nimio, que cada vez va peor en su vida, es *alegoresis* de un mundo que se arruina, de ruinas pasadas que ya no animan un reencuentro con ese pasado (como ocurría con el primer futurismo italiano al despuntar la década de 1920⁵²), sino de ruinas que se ven en el futuro, en la Alemania que confunde cada vez más su camino. En este sentido, no es fortuito, por tanto, que un año después de la publicación de la novela de Döblin, Otto Dix hubiese pintado un cuadro

52 Al respecto ver Clair (1999, pp. 77-113).

llamado *Melancolía*⁵³. Una mujer, que en apariencia es una Venus, tiene la particularidad de que su erotismo no es una invitación al placer, o al menos a la contemplación sosegada; por el contrario es un erotismo violento que rechaza la figura con la cual pudo haber yacido, pero que no era más que un inmenso muñeco articulado de madera: figura similar a la utilizada por los pintores para definir mejor el movimiento de lo que representan, pero que en este caso es un elemento desdeñable y molesto, a más de asombrosamente grande, que en realidad, nos hace pensar más en un autómatas o un robot. Al contrario de la pintura futurista italiana –piénsese en De Chirico o en Sironi, e incluso en pintores alemanes como Grosz–, el autómatas no es una entidad que reemplace al viviente y que en su presencia calma, aluda a una condición del hombre moderno sometido a las fuerzas de la historia que sobrepasan su poder o que le hacen consciente del peso de una historia; acá, en vez, Dix nos presenta el autómatas rechazado como manifestación de una última forma de *vanitas* (por eso la calavera a los pies de la joven) que no encuentra pasado alguno con que identificarse como tampoco encuentra futuro ninguno porque al fondo el mundo es destruido en un fuego inmenso. Esta Venus “invita a la muerte, y no a las delicias de la vida” y el incendio exterior, aquello que se ve tras la ventana, “marca el momento en que la alegoría de la melancolía deja de significar el destino singular de un individuo para abolirse en el drama de un destino colectivo” (Clair, 1999, p. 103).

Quizás en ese sentido haya más radicalidad en Dix que en el mismo Döblin, porque la dimensión melancólica de Franz Biberkopf es la antesala de la redención; quizás en ese sentido, la ruina ha de ser recompuesta y la vivencia de la *acedia* sea, como en las Magdalenas pintadas de Georges de La Tour, expresión de un orden que se ha de reencontrar; probablemente, este personaje, este chulo que no sabe delinquir y por lo cual está apunto de arruinar su vida, comparta con el licenciado Vidriera la posibilidad final de ser sanado y reinstalado en el mundo. Al final,

53 La imagen está disponible en Wikiart.org URL



luego de recuperarse físicamente, incluso de ser tocado por la muerte y de pasar por los tribunales que lo absuelven, Franz se recupera y se reencuentra con su ciudad.

¿Y qué hace entonces? Empieza a andar lentamente por las calles, deambula por Berlín.

Berlín, 52° 31' de latitud Norte, 13° 25' de longitud Este, 20 estaciones ferroviarias, 121 trenes de cercanías, 27 líneas de circunvalación, 14 líneas suburbanas, 7 depósitos, tranvías, ferrocarril elevado, autobuses, sólo hay una ciudad imperial, sólo hay una Viena. La nostalgia femenina en tres palabras, tres palabras encierran todos los anhelos de una mujer. Figúrese, una empresa neoyorquina anuncia un nuevo producto cosmético que da a una retina amarillenta ese fresco tono azulado que sólo tiene la juventud. Las más hermosas pupilas, desde un azul profundo hasta un pardo de terciopelo pueden conseguirse de un tubo. Por qué pagar tanto por la limpieza de sus pieles.

Va por la ciudad. Hay muchas cosas que pueden sanarle a uno, con tal de que el corazón esté sano.

Primero la Alex. Sigue existiendo. No hay nada que ver en ella, ha hecho un frío terrible durante todo el invierno, no han trabajado y lo han dejado todo como estaba, la gran apisonadora está ahora en la Georgenkirchplatz, ahí están sacando los escombros de los almacenes Hahn, han metido muchos raíles, quizá vaya a ser una estación. Por lo demás, pasan muchas cosas en la Alex, pero lo importante es que esté ahí (pp. 505-506).

Y esa redención, esa forma de salvación emerge cuando Biberkopf se hace consciente de que a él, como a todos, los rige un destino trágico, que no podemos controlar, pero que está allí para jugar con nuestras vidas; el destino que a la sazón nos atrapa y del cual es mejor no tratar de huir, sino tratar de enfrentarlo, de asumirlo en toda su radicalidad, pase lo que pase. El final de la novela en este sentido es elocuente: Franz es



expresión de la vida colectiva, es símbolo de toda una ciudad, de toda una forma social que también ha caído en la desgracia pero que está en la obligación de levantarse y de continuar una lucha por el porvenir.

Hemos llegado al final de esta historia. Ha sido larga, pero tenía que prolongarse y prolongarse hasta llegar a ese punto culminante, a ese clímax que al fin lo ilumina todo.

Hemos caminado por una oscura avenida, al principio no la iluminaba ninguna farola, sólo se sabía que ése era el camino, poco a poco se ha ido haciendo cada vez más clara, por último, había una lámpara y por fin pudo leerse bajo ella el nombre de la calle. Ha sido un proceso de revelación muy especial. Franz Biberkopf no ha recorrido esa calle como nosotros. Se precipitó en ella, en esa calle oscura, tropezó con los árboles; cuanto más corría, con más árboles tropezaba. Era ya oscuro, y cuando tropezaba con los árboles cerraba espantado los ojos. Y cuanto más tropezaba, más fuerte apretaba espantado los ojos. Con la cabeza abierta, casi sin sentido, llegó al final. Al caer, abrió los ojos. La lámpara brillaba clara sobre él y pudo leer el letrero.

Finalmente es portero auxiliar en una fábrica de mediano tamaño. Ya no está solo en la Alexanderplatz. Hay algunos a su derecha y algunos a su izquierda, y delante de él van algunos y detrás de él van algunos.

Muchas desgracias ocurren cuando se va solo. Cuando hay varios, las cosas son distintas.

(...)

Hay que estar despierto, hay que estar despierto, pasan cosas en el mundo. El mundo no está hecho de azúcar. Si tiran bombas asfixiantes tendré que asfixiarme, no se sabrá por qué las han tirado, pero eso no importa, hubo tiempo para ocuparse de ello.

Si hay una guerra y me llevan a ella, y no sé por qué y la guerra ha empezado sin mí, tendré yo la culpa y me estará bien empleado. Hay que estar despierto, hay que estar alerta, no está uno solo. En el aire puede granizar y llover, contra eso no se puede hacer nada, pero contra



muchas otras cosas sí se puede hacer. Ya no gritaré como antes: el Destino, el Destino. No hay que venerarlo como si fuera el Destino, hay que mirarlo a la cara, agarrarlo y destrozarlo.

Hay que estar despierto, con los ojos abiertos, tener cuidado, hay miles unidos, quien no esté despierto, se quedará boquiabierto o estará pronto muerto.

El tambor redobla tras él. Marchamos. Marchamos, marchamos al frente, llevamos el paso, cien músicos vienen marchando al ocaso, la luz de la aurora, la luz de la tarde, la luz ilumina la muerte al cobarde. Biberkopf es un pequeño trabajador. Sabemos lo que sabemos, hemos tenido que pagarlo caro.

Hacia la libertad vamos, vamos hacia la libertad, el viejo mundo ha de hundirse, despierta, brisa matinal,

Y el paso marcando, izquierdo y derecho, izquierdo y derecho, marchamos, marchamos, sacamos el pecho, cien músicos vienen subiendo el repecho, tambores y pífanos, videbún videbún, unos van en cabeza, otros van en común, algunos aguantan, otros cómo y según, uno sigue adelante, otro más y otro aún, videbún videbún (pp. 510-512).

2.3.3 De lo que vemos, sentimos y nos altera: la yuxtaposición como estrategia

Pero el verdadero protagonista de la novela, para ser precisos, no es Franz Biberkopf. No lo es, porque a la sazón los avatares de la historia novelada no son más que un medio para que lo importante se manifieste, es decir, el lenguaje en cuanto condición superficial. El lenguaje –en donde bien se podría usar la imagen que Hofmannsthal había empleado años antes, “las palabras son como hongos podridos en la boca”⁵⁴ –, se vuelve inquietud por cuanto la pregunta por su condición deja de ser una pregunta de un teórico experto, de un filólogo que se especializa en la

54 Hoffmannsthal (2008, p. 126).



comparación entre sistemas lingüísticos diversos y se vuelve, más bien, la pregunta de quien descubre y sospecha que el ser mismo del hombre está en las tramas de su decir. Sin duda, la influencia de Nietzsche es evidente, no solo porque fue él quien primero planteara de modo radical dicha perspectiva (aunque la misma se pergeñó lentamente desde los albores del romanticismo en Alemania), sino porque la pregunta ontológica en donde el lenguaje se volvió la casa del ser (Heidegger, *dixit*), implicaba también una forma nueva de considerar las consecuencias de la Modernidad y su despliegue técnico, o mejor aún, porque al ser ese ser tan lábil como la superficie misma que trazan las palabras, todos los eventos del afuera que cambia constantemente permitieron entender que el mundo nos habla, que a través de nuestro decir se manifiestan los cambios del entorno.

En este sentido, si hemos señalado la importancia de la novela, ella lo es en cuanto síntoma de un complejo de manifestaciones que han puesto en crisis una forma de representar, justamente porque piensan el lenguaje en esa dimensión ontológica. En otras palabras, porque la representación radicaliza la forma en que las imágenes, y el proceso figurativo en general, se alteran al tenor de estrategias que revelan que el lenguaje no tiene más referente que aquel que produce en sus juegos. Quizás, la noción de mimesis, de cuño aristotélico, ya implicaba desde que el Estagirita hizo de ella motivo de reflexión –tanto en sus consideraciones sobre lo poético como sobre lo retórico–, la idea de que el ser implicado en ella no es el de un mundo que se refleja en las tramas del lenguaje, la poesía, la pintura o la danza, sino el de un mundo que se produce en el *obrar de la obra*. Hay en ello una forma de conocer que, sin duda, no es del mismo orden que el conocimiento que brinda la ciencia, pero que permite descubrir horizontes de comprensión del mundo y generar procesos de identificación, de cercanía, de reconocimiento en últimas. Por eso, hemos señalado que al adentrarse en una novela como *Berlín Alexanderplatz* se siente que la vida allí descrita, en algún punto se corresponde con la vida de cualquier ciudad occidental, incluso con las de

nuestro tiempo, por cuanto es la experiencia misma del transeúnte la que allí se pone en evidencia, mas ese poner de manifiesto, ese hacer claro la vivencia del que transita –el sonámbulo, lanzado hacia fuera que desdibuja la idea de otro y por tanto, la de un sí mismo, la de quien transita en la disolución y el éxtasis que produce el múltiple choque sensible de la ciudad– no puede aparecer en la novela de Döblin si otras experiencias contemporáneas no hubiesen evidenciado también lo que los sociólogos teorizaban y lo que indefectiblemente los urbanitas europeos de la primera mitad del siglo XX vivían. En este sentido, la forma en que la novela se construye está íntimamente ligada al cine y en particular, a la forma en que el montaje, en el esplendor del cine mudo, se convirtió en el motivo de reflexión más importante.

No es fortuito que sea el cine la piedra de toque para que Döblin encuentre una estrategia compositiva en su novela. De hecho, la relación entre imágenes y palabras, la idea de *ut pictura poesis*, se había planteado desde la Antigüedad; una relación que se hizo más inquietante a medida que la pasión escópica de Occidente se volvió uno de sus rasgos más característicos, ya desde el Barroco, pero sobre todo al despuntar el siglo XX en donde a más de la fotografía decimonónica, las imágenes en movimiento alteraron definitivamente la relación entre el espacio y el tiempo. En este sentido, en el contexto cultural alemán, el cine expresionista y luego el realista (al tenor de los planteamientos de la Nueva Objetividad) habían producido entre el fin de la Gran Guerra y la década de 1930, una serie de obras que se volvieron emblemáticas de la historia del cine en todo el mundo. *El gabinete del doctor Caligari* (de Robert Wiene, 1920), *El golem* (de Paul Wegener y Carl Boese, 1920), *El doctor Mabuse* (de Fritz Lang, 1922), *El último hombre o la última carcajada* (Friedrich Murnau, 1924), la segunda versión de *El estudiante de Praga* (de Henrik Galeen, 1926)⁵⁵, *Metrópolis* (de Fritz Lang, 1927) o

55 La primera había sido de 1913 dirigida por Paul Wegener y Stellan Rye.



Berlín, sinfonía de una ciudad (de Walter Ruttmann, 1927)⁵⁶ son todas películas que innovaron en el lenguaje visual, que tomaron influencias de otras formas cinematográficas –en especial del cine ruso– y sobre todo, que en varias de ellas hicieron de la ciudad algo más que un escenario o simple decorado de fondo.

La más antigua de ellas, *El gabinete del doctor Caligari* presenta en su particular decorado, la imagen de una ciudad cuyos ángulos imposibles se acoplan perfectamente al aire de pesadilla y locura que se despliega en toda la película. En medio de los delirios del protagonista (lo que solo descubrimos al final) tanto los interiores como los exteriores son creados en estudio, con una compleja escenografía (que evoca lo teatral, pero también la pintura expresionista), que utiliza dibujos de fondo con los cuales se consigue que la pequeña ciudad en donde transcurre casi toda la acción, se vuelva elemento fundamental del desequilibrio de quien cree en la capacidad de un médico para hacer el mal valiéndose de la hipnosis y poniendo a todos en un estado de sonambulismo. Un sonámbulo que parece una herencia del romanticismo –encarnación de un ideal de evasión del mundo en lo onírico– y a la vez, la evidencia de lo que ya el psicoanálisis había develado –las fuerzas pulsionales que en ese mundo de sueños se manifiesta son constructivas y a la vez, terriblemente destructivas–; un sonámbulo, en todo caso, que habita un reino en donde el otro no existe, que ha perdido su interioridad (tal como lo dijimos del transeúnte urbano) y que por un momento quiere salir de ese estado cuando cree descubrir en una de sus víctimas una forma de otredad que le conmociona y puede abrirle los ojos al mundo de la diferencia en donde podría reconstruir su subjetividad. Sin embargo, aquello que el espectador podría esperar, se viene abajo cuando descubrimos que la figura del sonámbulo es parte de las imaginaciones y delirios de

56 Cabe anotar que antes de la Guerra ya se producían algunas películas en Alemania, en lo que Siegfried Kracauer llama “el periodo arcaico”, pero solo en la posguerra la UFA y otras productoras tuvieron las condiciones para hacer un cine de más calidad.



un loco: más radical aún, la locura es el olvido completo de la otredad y de cualquier forma de sentido incluso cuando se cuentan historias tan fascinantes como las del doctor y su durmiente asesino. Cuando descubrimos esta condición, entonces los extraños escenarios de la ciudad (**figura 16**) y de los interiores, desaparecen y el mundo aparece *normalizado* o al menos, dentro de ciertos parámetros de visualidad.



Figura 16. Fotograma de *El gabinete del doctor Caligari*.

Director: Robert Wiene. 1920

Fuente: Wikipedia.org URL

En Caligari, como también en las imágenes de los edificios en *El último hombre o la última carcajada* (cuando el protagonista está ebrio o cuando está conmocionado al saberse rebajado en su empleo), la ciudad



producida en escenarios –el gran logro del cine alemán es el uso de la escenografía– es protagonista y hace contrapunto con los personajes de la historia. Un urbanita, el conserje de un hotel de lujo, es el protagonista; pero para desplegar su historia (su declive y degradación, reducido a ser simplemente, el que atiende los baños, ya que su edad no le permite cargar las pesadas petacas que los viajeros llevan consigo), la ciudad aparece tanto en la residencia del hombre –sita en un conventillo o inquilinato– como en el camino que va al hotel e igualmente en la portería del mismo, en donde una puerta giratoria es símbolo de los avatares de la vida que llevan del esplendor al ocaso. Ejemplo de una clase media empobrecida (Kracauer, 1985) la película de Murnau es también el indicio de que los conflictos se juegan no solo en la ciudad sino con la ciudad misma, nada de la historia tendría sentido si lo urbano (como forma de vida y no solo como arquitecturas o emplazamientos singulares) no fuese el gran articulador de la trama. Los baños del hotel o la humilde vivienda del anciano conserje, no son formas de la interioridad sino intromisiones del afuera, verdaderas invaginaciones que señalan que no existe algo así como un refugio frente al mundo exterior, es decir, la ciudad y sus formas de vida. Por eso, el anciano conserje es un actor de la mañana a la noche, en el cuartucho en donde habita y en el portal del hotel, es un simulador constante a quien la presión de lo urbano y la economía capitalista presionan para que cambie de rol, para que deje su ornato (el ostentoso y por momentos cursi uniforme que evoca el militarismo alemán de cuño prusiano) y asuma un oficio más humilde y para él, denigrante, un oficio, en últimas, que lo llevará a cumplir otro papel: el de ser rechazado por sus antiguos vecinos que antes, cuando llevaba su capote, orlado de brillantes botones y cadenas, y su gorra de aspecto marcial, lo respetaban como un ejemplo de superioridad.

Sin embargo, si bien este tipo de películas pone de manifiesto la importancia de la ciudad, no es desde su modo de hacer, valiéndose de complejos decorados y de trucos de estudio, en donde podemos encontrar un nexo con una novela como *Berlín Alexanderplatz*; a lo



sumo, como indicio de las prioridades e inquietudes de una época y poco más. La novela en realidad está más cerca de *Berlín, sinfonía de una ciudad*, un filme que un experimentador en lo visual, como Walter Ruttmann, hizo en 1927; y detrás de ello, la estrategia del montaje que el cine soviético no solo había implementado sino también teorizado. Si miramos la película de Ruttmann, encontramos una cercanía a lo que hasta entonces había sido el trabajo documental del realizador soviético Dziga Vértov –en particular en el semanario cinematográfico *Kino-Nedelia* (Cine-Semana), que se hacía desde 1918, para servir a la propaganda del naciente gobierno revolucionario– en donde elementos, en apariencia incompatibles, se ensamblaban para producir un efecto de totalidad a partir de fuertes contrastes. Las películas de Vértov, realizadas sin guion, sin actores profesionales, sin escenografía, incluso ocultando la cámara para captar el mundo tal cual, se valían del montaje para crear impacto en el espectador, para romper la idea de continuidad –tal como era habitual en la cinematografía más comercial de cuño norteamericano– y querían ser la expresión de la marcha triunfal de la revolución proletaria, razón por la cual los ensamblajes contradictorios hablaban de una globalidad, de una totalidad del mundo, que se producía en la acumulación de tensiones y choques.

Dicho enfoque es el que se encuentra en la película de Ruttmann de 1927 en donde el contraste de las imágenes, mostrando cómo se vive un día en Berlín (desde el amanecer hasta el ocaso), sirve para que la variopinta y compleja vida urbana –un caos que no se oculta y que al contrario, es el terreno del cual emergen las imágenes y los miles de hilos que construyen su carácter de máquina industrial– se haga evidente: las recurrentes imágenes de trenes, tranvías, fábricas y el modo mismo en que las personas despliegan sus actividades (desde marchar al trabajo, pelear en la calle, comer o mal comer, ostentar o mendigar, o divertirse), evidencian que la ciudad es una gran máquina industrial que repite incesantemente los mismos eventos días tras día. Mas, en cuanto máquina, es una en cuyos intersticios está el fallo, el defecto, que nos pone de presente que es una máquina que funciona porque funciona mal.

Hay, como efecto final de esa sucesión y de tan particular composición, una cierta forma de resignación o al menos de desencanto, el cual contrasta con el modelo que había inspirado la estrategia compositiva del director alemán. En este sentido, la experiencia tanto del semanario como de las películas (fundamentalmente documentales) que hasta entonces había hecho Dziga Vértov, mostraban un sentido optimista del mundo, sin duda, cercano al entusiasmo que la Revolución rusa despertaba dentro y fuera de la Unión Soviética y bien podría decirse que la misma estrategia de montaje comportaba resultados diversos acordes con la situación social, económica y política de cada país y sobre todo, con los compromisos ideológicos de cada realizador⁵⁷. Lo paradójico sin embargo, es que a pesar de esta diferencia, Ruttmann terminó influyendo en Vértov quien en 1929 realizó el célebre filme *El hombre de la cámara*, en el que, como en el caso de *Berlín, sinfonía de una ciudad*, a más de la estrategia de montaje, la música se hizo luego de que la película se hubiese editado, es decir, era un resultado *sinfónico* cuyo tempo era producido por el ritmo del montaje de los fotogramas; al fin de cuentas, ambos realizadores consideraban que el cine era *música óptica*. Ahora bien, a pesar de la similitud, el resultado era diferente, y ambas películas hay dos formas de producción de realidad, por tanto, dos formas de entender la representación de la vida urbana.

A desprecio de tal identidad de intenciones artísticas, el *Berlín* de Ruttmann posee un significado que difiere básicamente del mensaje

57 Walter Ruttmann realizó documentales junto con Leni Riefensthal para el régimen nazi durante la segunda mitad de la década de 1930; de hecho, murió en 1941 a raíz de una herida que recibió mientras filmaba en el frente del este. Ahora bien, ello no invalida su trabajo y su capacidad de crear universos filmicos originales. Ruttmann hizo, en la década de 1920, filmes experimentales cuando se aproximó al dadaísmo y al expresionismo (lo cual llamó la atención de Piscator que utilizó sus filmes en sus montajes teatrales). Fue un maestro del cine documental y, sobre todo, creó películas junto a Riefensthal (*El triunfo de la voluntad* y *Olimpiada*, 1935 y 1936 respectivamente) que son, allende de la ideología que profesan, verdaderos logros del cine y ejemplos para cualquier realizador hoy por hoy.

que irradian las producciones de Vértov. Esta divergencia se origina en una diferencia de las condiciones dadas. Los dos artistas aplican similares principios estéticos para dan a conocer mundos diferentes. Vértov se esfuerza en practicar el principio de Lenin según el cual “la producción de nuevas películas, impregnadas de ideas comunistas que reflejen la realidad soviética, debe comenzar con noticieros”. Es el hijo de una revolución victoriosa, y la vida que sorprende su cámara es la vida soviética: una realidad estremecida de energías revolucionarias que penetran todos sus rincones. Esta realidad tiene una forma propia significativa. Ruttmann, en cambio, enfoca una sociedad que se las ha arreglado para esquivar la revolución y ahora, bajo la república [de Weimar] estabilizada, no es otra cosa que un insustancial conglomerado de partidos ideales. Es una realidad informe que parece abandonada por todas las energías vitales (Kracauer, 1985, p. 175)

Indiferencia, pesimismo casi, o por lo menos desazón producido por una Alemania que en la posguerra había vivido grandes crisis económicas como la hiperinflación de 1922, aumento de la pobreza, inestabilidad social y laboral, pauperización paulatina de la clase media⁵⁸, desazón e indiferencia colectivas –al menos así lo señala Kracauer, quien vivía en ese momento en Alemania–, que marcan la tonalidad afectiva de una película como *Berlín, sinfonía de una ciudad*.

Sin embargo, y aunque esta idea del montaje ya nos pone en el camino para entender una novela como la de Döblin, lo cierto es que el modelo audiovisual del escritor está mucho más cercano al del otro gran realizador y teórico soviético, nos referimos a Sergei Eisenstein (1898-1948). En este sentido, no son fortuitas las comparaciones que se han hecho,

58 Aunque hubo una recuperación de la economía desde 1926, sin duda el filme de 1927 no podía desconocer todo lo que se había vivido en los años anteriores. En todo caso, una recuperación que se vio frenada en 1929 con la Gran Depresión económica mundial que comenzó en octubre.

entre Döblin y el realizador soviético señalando cómo la estrategia asociativa del montaje cinematográfico es la misma que configura los horizontes narrativos de la novela. Sin un sujeto amarrado en las redes de la identidad, sin una trama sobresaliente, lo que se busca es contrastar escenas que, a la manera de los cuadros y los planos de una realización cinematográfica, permitan establecer contrastes violentos o con cierta afinidad, que como bien señalaba el realizador ruso, hacen en su choque una síntesis novedosa. De hecho, la particular interpretación de Hegel aplicada al cine, es uno de los fundamentos teóricos de Eisenstein en sus consideraciones sobre el montaje cinematográfico. Modo que –como lo saben los que estudian el cine– implica opciones métricas, rítmicas, tonales, armónicas o intelectuales del montaje, en donde, al margen de sus diferencias, es obvio que lo importante es que lo diferente o afín (pero con otro enfoque o perspectiva) se conjunte para crear tensiones y sostener argumentaciones que no dependen de la trama sino de un criterio ideológico o una posición intelectual del realizador. En este sentido, las películas del soviético, al menos las que entonces se conocían (dos películas sobresalientes: *La Huelga* de 1924 y *El acorazado Potemkin* de 1925), eran un buen ejemplo de lo que era la estrategia de yuxtaposición de imágenes, tal como lo definiría después el propio Eisenstein: “la parte A, derivada de los elementos del tema que se desarrolla, y la parte B, derivada de la misma fuente, en yuxtaposición, dan origen a la imagen en la cual el tema está más altamente encarnado” (Eisenstein, 1974, p. 57).

Esta forma de trabajo, de construcción de un lenguaje cinematográfico, parte de una profunda observación del mundo y de la realidad. Según el director ruso:

Es, pues, necesario que hagamos un análisis completo de la naturaleza de los fenómenos audiovisuales. Nuestra primera pregunta es: ¿dónde buscaremos una base segura de experiencia para comenzar nuestro análisis?

Como siempre, la fuente más rica de experiencia es el Hombre mismo. El estudio de su conducta, y en este caso particular, de sus

métodos de percepción de la realidad y formación de imágenes, será siempre nuestro determinante.

Luego al examinar los problemas estrictamente composicionales, veremos que el Hombre y la relación entre sus *gestos* y las *entonaciones* de su voz, que surgen de las mismas emociones, son nuestros modelos de estructuras audio–visuales, las cuales se desarrollan de forma idéntica a la imagen dominante.

(...)

Nuestras primeras y *más espontáneas* impresiones son a menudo las más valiosas porque agudas, frescas, vitales, *derivan invariablemente de los más diversos campos* (p. 58).

Modus operandi, que bien podría haber suscrito el mismo Döblin, ya que en su obra es evidente que se toma esas impresiones del medio, quizás las más espontáneas y elementales, los gestos y entonaciones de los habitantes de la urbe, para llevarlas no a lo audiovisual pero sí a la literatura: esos saltos, esos contrastes, esas formas bruscas en apariencia de pasar de una consideración a otra, son evidencia de la calles y su modos de vida solo pueden entenderse en esa condición de alteración constante, de sobresalto sin fin. Döblin, quien se definía como un hombre de izquierdas, que se sentía cercano a los más desfavorecidos de la tierra (pero al mismo tiempo decía que rechazaba lo colectivo y se sentía bien en el individualismo burgués), y además conocía el cine de su época, construye la novela valiéndose en parte, del modelo de Eisenstein y, por eso, muchas veces tenemos la sensación de que se pasa de una situación a otra con solo cambiar de párrafo, o que se suceden frases deshilvanadas pero, al final, al concluir un párrafo o un sección, encontramos el sentido de lo que en apariencia era una retahíla.

La influencia del cine es tan patente que apenas necesita demostración. Kaemmerling ha analizado detalladamente el estilo de Döblin, demostrando que éste utiliza y traspone al campo literario todos los recursos cinematográficos conocidos en su época.



Efectivamente, en Berlín Alexanderplatz hay continuos cambios de plano y encuadre, campos/contracampos, movimiento acelerado y cámara lenta, fundidos en negro y encadenados, acciones paralelas... Todo ello potenciado por un sentido exacto de la duración de cada «plano» y un seguro instinto para su inserción.

Tan perfecta es esa utilización del montaje, que Kaemmerling deduce que Döblin no sólo había asimilado en las salas cinematográficas las obras maestras del cine mudo, sino que conocía también los principios teóricos formulados por los grandes directores soviéticos, Eisenstein y Pudovkin. En su opinión, Döblin estaba más influido por los postulados del montaje «asociativo» del primero que por los del montaje «analítico» del segundo (Döblin, pp. 21 y 22 en *Introducción*).

Dos escenas en particular son significativas de estos contrastes; escenas que en el libro cuarto de la novela hacen un contrapunto que solo al final se entiende. Una de ellas es la descripción (exhaustiva, con datos estadísticos y con desesperante precisión) del matadero de Berlín (contabilidad exacta de reses sacrificadas diariamente, descripción de la actividad y de la cadena de operaciones), que oscila entre descripciones generales y acercamientos particulares (primeros planos) en donde “hemos entrado en la Metafísica, la Teología, hijo mío, ya no andas por la tierra, ahora flotamos sobre nubes” (Döblin, 2003, p. 198), para volver otra vez a lo general en donde “hemos llegado al fin de la fisiología y la Teología, comienza la Física” (2003, p. 198). Descripción pormenorizada hasta el cansancio que contrasta con el siguiente plano o cuadro llamado “Conversación con Job, depende de ti, Job, tú no quieres” (pp. 202 y ss.), que retoma el tema bíblico para señalar cómo la desgracia no la evita nada ni nadie. El contraste en apariencia absurdo, explica lo que será el final de la novela en donde un asesinato que no cometió, hace que Franz Biberkopf, a la manera de Job, tenga que enfrentar un destino que no entiende. Juego de contrastes entonces que dialécticamente (para aludir a la estrategia de Eisenstein) conducen a esa síntesis que



infiere el lector al terminar la novela: la *redención* de hombre tan nimio se da en medio de una tragedia de la que no es responsable, en medio del descuartizamiento de Miezeken, su amante y protegida (porque él era su chulo).

El efecto compositivo en Döblin, la forma en que se contraponen y yuxtaponen las escenas, es similar por tanto a lo que produce el cine de Eisenstein: rompimiento de la continuidad, en el caso del cine, y ruptura con la linealidad narrativa en lo literario. Para el director de cine, había que distanciarse de David W. Griffith quien habiendo descubierto la forma de montaje paralelo, no fue capaz de llegar hasta sus consecuencias últimas⁵⁹. Para el escritor alemán, la distancia era con las formas narrativas clásicas, con la que en su época todavía encarnaba Thomas Mann, y en vez, era la búsqueda de ilaciones que antes que a una lógica tradicional respondieran a una lógica afectiva en donde se hiciera evidente que incluso un individuo no es más que el resultado del choque con esos bloques de sensaciones que en cada momento lo transforman y lo cambian radicalmente. Forma de representar que parecía estar acorde con la vida urbana, con la fragmentación, con el sobresalto, la alteración permanente que ya Simmel había señalado y que, en todo caso, obligaba a contar de otro modo aquello que acaecía y no implicaba en modo alguno la unidad, sino la multiplicidad, la dispersión y el azar.

59 Señala Eisenstein que: “es notable que Griffith, el cual hace veintidós años usó por primera vez el montaje paralelo, cruzado, no haya desarrollado esta posibilidad. Para él existía solamente el enredo narrativo de la acción, él no había visto las grandes posibilidades narrativas existentes en la representación de la acción paralela” (Eisenstein, 1994, p. 126) Y en otra parte indica que “Griffith nos muestra [en *Las dos tormentas* de 1920] una mole de hielo que se agrieta a toda velocidad. En alguna parte en el centro del hielo que se desmorona yace, inconsciente, Anna (Lillian Gish). Saltando de témpano en témpano acude David (Richard Barthelmess) a salvarla. Pero nunca junta la *carrera paralela del hielo que se agrieta* y de *las acciones humanas* en una imagen unificada de “*un torrente humano*”, una masa de gente que rompe sus cadenas, una masa de gente que avanza como una inundación demolidora, como sucede, por ejemplo, en el final de *Madre*, de Gorki-Zarji-Pudovkin” (Eisenstein, 1986, p. 232).

2.4 La calle contada y la calle vista

No deja de ser llamativo en todo caso, que sea esta forma de encuentro de elementos dispares, de yuxtaposiciones que rompen la continuidad, la que se privilegia para hablar de la ciudad tanto en el cine como en la novela. Contraposición y contraste que antes aludimos en el caso de la pintura tanto cuando hablábamos de la forma *collage* como de los cuadros de Otto Dix en donde allende de lo temático la forma compositiva rompía la unidad o mejor, la unidad construida a partir de una centralidad visual. Dicha estrategia de ruptura se hace más evidente en el caso del pintor, en el cuadro que mencionamos antes, llamado tríptico de *La gran ciudad*.

Lo primero que llama la atención es justamente la decisión formal de hacer un tríptico que choca con la tradición pictórica que hizo de este modo visual, un modo de presentar la historia –generalmente de hechos religiosos: de la vida de Cristo, de los santos, de la Virgen María– y por tanto, era un modo narrativo el que se imponía, o bien una manera de presentar afinidades temáticas con fines moralizantes que a la sazón también hacía evidente una unidad refrendada por un discurso. El tríptico de Dix, en cambio, no busca unidad y si bien hay afinidades entre los tres paneles del cuadro lo cierto es que la intención no es moralizar ni mucho menos contar una historia. Lo que allí se presenta son tres escenas prostibularias, en tres entornos diferentes y con características propias que en últimas hablan de tres tiempos y tres espacios con sus propias características. En el panel central nos encontramos ante un modo sofisticado en el que una orquesta de jazz acompaña a unos danzantes que están, como todos los personajes de la imagen, vestidos a la moda: los hombres con sus vestidos oscuros y sus pajaritas, frente a los vaporosos trajes de las mujeres, quienes en medio de su sofisticación muestran que lo importante es el juego de los placeres y que los cuerpos están dispuestos a ello. Es el mundo prostibulario de la gran burguesía, de las clases opulentas, lo cual marca una diferencia sustancial con los

otros dos paneles del tríptico. Así, el de la derecha es también el de una prostitución de lujo, pero en el ámbito callejero, en el de la izquierda, es la prostitución en los bajos fondos.

Estos paneles laterales no solo ponen de manifiesto los contrastes sociales, sino que señalan la variedad de una ciudad como Berlín que entonces, bajo el modelo de los *felices años veinte* norteamericanos, también vivía una eclosión de vida urbana y de posibilidades culturales que se manifestaban tanto en los ambientes más sórdidos como en los más sobresalientes entornos intelectuales. Elías Canetti recordaría, en su autobiografía, cómo en 1928, cuando vivió en Berlín, la fuerza de dicha ciudad y las posibilidades allí se abrían, tanto para un escritor en ciernes como para un bandido de los bajos fondos.

Todo era igualmente *asequible* en Berlín, estaba permitido ejercer cualquier tipo de influencia; a nadie se le prohibía hacerse notar, si es que el esfuerzo no lo intimidaba. Pues fácil no era, había mucho ruido, y siempre, en medio del bullicio y de la congestión, se era consciente de que había cosas dignas de ser vistas y oídas. Además, todo estaba permitido, las prohibiciones, que no escaseaban en ninguna parte y menos aún en Alemania, quedaban allí invalidadas. Por más que yo viniera de una antigua capital como Viena, en Berlín me sentía un provinciano y abría mucho los ojos hasta que se acostumbraron a permanecer abiertos. Había en la atmósfera un elemento penetrante y corrosivo que estimulaba y daba ánimos. Uno se enfrentaba a todo, sin protegerse de nada. La terrible confusión y desmesura que a uno lo agredían desde los dibujos de Grosz no eran exageradas, sino más bien naturales; una nueva naturaleza a la que se iba haciendo imprescindible y a la cual uno se acostumbraba. (...) Todo era *permeable*, no había intimidad, y si la había, era fingida y existía no en función de sí misma, sino para sobrepujar la de otra persona.

Los componentes animal e intelectual, desnudados y potenciados al máximo, se entremezclaban allí como en una especie de corriente alterna (Canetti, 2007, pp. 332-333)⁶⁰.

Y bien podría decirse que el cuadro de Dix es la expresión de esa atmósfera corrosiva y penetrante, de la forma en que lo animal y lo intelectual se entremezclaban, y así, el panel derecho nos presenta una escalinata de prostitutas de lujo pero en un ambiente menos festivo y elegante; en una calle en donde el abrigo de la que marcha adelante imita una vagina en la línea de su abertura y la que le sigue exhibe unos grotescos senos que aunados a las miradas de las que siguen en esa escalera de mujeres son evidentemente, muestra de una ausencia de pudor; ausencia del mismo que se hace más evidente si miramos hacia el piso y encontramos un mutilado de guerra, “que Dix pintó con colores amarillo-verdosos para camuflarlo como un forúnculo ornamental de la arquitectura. Dos realidades aparentemente incompatibles, chocan mutuamente: el mundo aparente de los placeres derivados del consumo y la prosaica realidad de la destrucción psíquica” (Karcher, 1992, p. 130). Por ello, el panel izquierdo es una escena prostibularia de los bajos fondos, donde hay un falso lujo o al menos se quiere crear una idea de boato con harapos y colorinches baratos, sino que es un falso lujo que solo puede atraer a un mutilado de guerra “con una expresión de codicia y odio” y a otro miserable que, “tendido en el suelo mira por debajo de la falda de las mujeres, víctima de la guerra y su apetito” (Karcher, 1992, p. 130). Si hemos de hablar de contraste, entonces en este último caso es mayor, no porque sean dos realidades sociales enfrentadas, sino porque aquello a lo cual se aspira es completamente contrario a lo que efectivamente se logra. Pero, sobre todo, si hemos de considerar esas desemejanzas, es fundamentalmente en lo técnico en donde se ponen de manifiesto.

60 Hay una célebre obra de Georg Grosz llamada *Metrópolis*, de 1917, y que bien sirve para comprender esto que menciona Canetti. La imagen está disponible en Wikioo.org URL

De este modo, la técnica de la veladura al temple⁶¹, le permitía en este como en muchos de sus cuadros, descomponer los colores en sus componentes básicos y así, basándose además en la *Teoría del color* de Goethe, Otto Dix procuraba resaltar el valor de cada color y cómo se correspondían entre ellos. El pintor mismo señalaba que “si pongo aquí un rojo, ¿no es cierto?, que es frío y le añado un poco de azul, pasa a ser un rojo cálido y este cambio de cromatismo no es algo constante sino que se va produciendo. Ahora mire el rojo en sí, es un rojo distinto, ¿comprende? Es un fluctuar constante” (Karcher, 1992, p. 140). En ese fluctuar, sin duda, encontraba elementos para atrapar los contrastes de la vida urbana, ese ir y venir de colores, un tránsito cromático que se correspondía con el transeúnte urbano y que en el caso del pintor, se apoyaba en otras dos referencias para componer el tríptico: por una parte, Erwin Piscator y su técnica de la simultaneidad escénica que aplicaba al teatro (en donde incluso, trabajó junto al arquitecto Walter Gropius); por otro lado, James Joyce y su obra *Ulises* que le interesó sobre todo por la idea de reflejo de la conciencia y la superposición de tiempos. El mismo Dix había leído la obra en una traducción de 1927 y lo que más le llamaba la atención eran la composición de la obra, la simultaneidad que permitía explorar niveles de conciencia y dimensiones temporales.

El procedimiento del reflejo de la conciencia y de la superposición de tiempos de Joyce y la descripción de las propiedades especiales del sistema de lo inconsciente, de Sigmund Freud, son comparables en este sentido. La novela moderna, y especialmente el *Ulysses*, utiliza las características descubiertas por el psicoanálisis como nuevas y revolucionarias formas de expresión. Y sobre todo se apropió de las

61 La técnica es en realidad antigua y consiste en la superposición de capas de pintura al óleo o en acrílico, esperando que el color de fondo se seque y que luego adquiera variaciones sobre colores que transparentan ese fondo. La técnica se usó en el Renacimiento, el Barroco y fue muy frecuente en la pintura flamenca y alemana de los siglos XVI al XVIII.

condiciones de espacio y tiempo relativas y de las perspectivas que constituyen el inconsciente (Karcher, 1992, p. 140).

Por tanto, el tríptico de *La gran ciudad* no es un modo narrativo al uso, sino una forma distinta de figurar, de representar. Si detrás de ello late el psicoanálisis es porque ya el propio Freud, al privilegiar la palabra en el proceso analítico, lo que hacía era señalar que en toda forma de representar –de los sueños a los chistes, de los lapsus a la ficción– pone de manifiesto que la unidad está disuelta, y que espacios y tiempos se superponen en la forma misma en que producimos mundo. En esa gran escritura del afuera que nos constituye –porque solo los ingenuos creen que el psicoanálisis es una mirada de las profundidades–, en realidad se hace una particular arqueología en donde trazas del pasado más lejano y del más próximo se conjugan en particulares formas de yuxtaposición: bien sea por condensación o desplazamiento, metaforizando o haciendo metonimia en el proceso figurativo en donde es claro que no existe imagen original, sino permanente producción de imágenes y por tanto de formas de representar.

Representación de los fragmentos, de pedazos, en donde incluso fenece la voluntad de sentido de toda interpretación y en vez, solo queda la exploración interminable que hace que como en el sueño, la pintura de Dix no sea algo estable o duradero; inestabilidad, cabe anotar que es la misma que está en la obra de Döblin y por ello no es fortuito que hayamos señalado al principio de este largo apartado la escena del delirio psicótico del Franz Biberkopf en donde es claro que el autor, en cuanto médico psiquiatra, se encuentra entre esos nuevos y jóvenes que reconocen el valor de la palabra pero no para decir una verdad de fondo sino una verdad que se hace en el fluctuar mismo del decir. Como el tríptico de Otto Dix, una novela como *Berlín Alexanderplatz* es una exploración de lo simultáneo y por eso, la representación que nos ofrece de la gran ciudad es inestable, sin centro alguno. Para ello, el escritor hace protagonista al lenguaje mismo, pero no por su capacidad de decir de modo correcto



sino porque el mismo resulta alterado o, mejor aún, porque el lenguaje que se emplea no sea el de una literatura consagrada o el de la corrección formal. Podemos decir que Döblin es el autor, que hay un narrador omnisciente e incluso sostener que la trama argumental da un cierto asidero a toda la novela, sin embargo, la existencia de estos elementos no permite decir que haya una unidad, un parámetro común, porque el lenguaje retoma los diversos marcajes de los que hemos hablado y así, una cancioncilla popular se mezcla con un anuncio publicitario y con la jerga de los bajos fondos berlineses. La novela no habla, sino que es hablada por un mundo, por una dimensión colectiva que hace que esas ilusiones de autor y narrador se diluyan en medio de la mezcla y la confusión que muestran que el lenguaje vivo siempre es extraño dentro de un supuesto orden lingüístico. *Berlín Alexanderplatz* está construida a partir de esas múltiples jergas propias del Berlín de la época, que hacen no solo difícil su traducción a una lengua como el castellano, sino que la hacen una obra *extranjera* en lo que muchos supondrían es su lengua *natural*: el alemán.

En este sentido, podría decirse que la novela es, como señalaban Deleuze y Guattari (1990) al hablar de Kafka, la expresión de una *literatura menor*. Y no equivocáramos en mucho ya que a más de las afinidades biográficas (ya señalamos que Döblin era también un judío en un entorno cultural hostil) es obvio que en ella el lenguaje es el de una minoría –no porque sean pocos, sino porque no se les quiere dar lugar o reconocer su presencia–, que al ser implementado, pone de manifiesto una dimensión política: todo enunciado habla de un problema colectivo o mejor “su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (Deleuze-Guattari, 1990, p. 29). En este sentido, incluso aunque Döblin manifestara lo contrario, no es la *redención* de Biberkopf lo que importa, sino constatar que cada acto tiene que ver con el entorno: si él es un chulo no es por su mala fe, por sus inclinaciones pulsionales, sino porque es la alternativa que abre el entorno, un medio agresivo con él; Reinhold no es un perverso que termina



por descuartizar a Marie (o Miezeken, aunque su verdadero nombre es Sonja), sino que comete este acto terrible instigado por un entorno que encuentra en los actos delictivos la forma más expedita para sobrevivir. En fin, es la calle, el conjunto de sus habitantes, los que se expresan en las palabras y en los actos, pudiendo decir, una vez más siguiendo a Deleuze y Guattari, que la obra es un agenciamiento colectivo de enunciación. Se constata, entonces, “la creación de algo distinto a una literatura de maestros”, en realidad se produce una:

Máquina literaria [que] releva a una futura máquina revolucionaria, no por razones ideológicas, sino porque solo ella está determinada para llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio ambiente en todos los demás aspectos: *la literatura es cosa del pueblo* (p. 30).

Sí, Döblin no es un maestro de las letras, no es un modelo a seguir, no ha creado un estilo porque justamente es lo que menos interesa en su caso: la expresión no es un estilo sino expresión de la multiplicidad, de la pérdida de un sentido que opta mejor por lo sentido...

Durante toda su vida, Döblin atacó a los escritores que él llamaba «humanistas», contraponiéndoles a los «revolucionarios intelectuales» entre los que él mismo se alineaba. Representantes de los primeros eran para él los hermanos Mann, Hauptmann, Wassermann, Frank, Hofmannsthal o Schnitzler, y entre los segundos citaba a Brecht, Kafka y Jünger. Sin embargo, su crítica no se dirigía sólo a la forma, sino también al fondo (Döblin, 2003, p. 23, en *Introducción*).

Como voz de la multiplicidad, bien podría decirse que la novela no es una unidad –y este es un punto clave en ese quiebre representativo–, sino una dispersión, una apertura de caminos que no conducen a una definición esencial del tema ni de la obra ni del hacer narrativo mismo; multiplicidad que ha de entenderse como liberación de fuerzas que estaban



vivas en la novela tradicional pero que se soslayaban en su estructura narrativa y que ahora aparecen como fuerzas liberadas; modo narrativo que permite multiplicar los espacios del decir, señalar justamente que no hay un espacio en la obra, que desdeña incluso la diégesis narrativa, en pro de la exploración y la expresión de puntos diversos que parecen unidos al azar y que son rescatados de lo caótico por ese caprichoso modo de vincularse; modo narrativo que es por último, el de la metrópolis moderna.

Excursus. De cómo la técnica arruina la ciudad y sus sueños

“El mérito indiscutible de los escritores judíos en la literatura alemana consiste en el descubrimiento y el uso en la literatura del urbanismo. Los judíos han descubierto y pintado el paisaje de la ciudad y el paisaje anímico del ciudadano”. Entre muchas otras afirmaciones, estas líneas de Joseph Roth, publicadas en 1933 en un artículo llamado *El auto de fe del espíritu*, llaman la atención por cuanto atribuye a los escritores judíos de lengua alemana el mérito de ser no solo los verdaderos escritores dignos de ser presentados ante el mundo como lo más connotado de las letras germanas, sino porque advirtieron lo que los *arios* –inmersos en sus entornos rurales– no podían ver. Actitud defensiva sin duda, la que en las páginas de este texto se dejan traslucir, porque una literatura de temática urbana en Alemania como en Occidente en general, es fruto de la sorpresa que produce la Modernidad y sus contradicciones, verdaderas paradojas, en todos los habitantes de la ciudad sin importar su origen condición, credo o raza. Por eso, un tono, no de arrogancia o engreimiento, sino de verdadero desencanto es el que se trasluce cuando en las siguientes líneas del mismo texto señala que los escritores judíos en lengua alemana han inventado la ciudad literaria porque:



Han desvelado toda la complejidad de la civilización urbana. Han inventado el café y la fábrica, el bar y el hotel, la banca y la pequeña burguesía de la capital, los lugares de encuentro de los ricos y los barrios de los pobres, el pecado y el vicio, el día y la noche en la ciudad, el carácter del habitante de las grandes urbes (Roth, 2007, p. 233).

La enumeración de tan variados escenarios urbanos, en realidad no es el mérito de los escritores judíos o de los escritores en general, sino la exposición de los temas que ocuparon al propio Roth durante sus años en Berlín cuando fue periodista y cronista para distintos medios, desde 1920 hasta 1933, año en que tuvo que emprender el camino del exilio, el olvido, el alcoholismo y la muerte. Nacido en 1894 en Ucrania en un pequeño poblado llamado Brody –en los confines del Imperio austrohúngaro– se formó intelectual y literariamente en Viena hasta 1920 cuando tuvo que viajar a Berlín, luego de que el periódico para el que trabajaba (*Der neue Tag*) quebrara. Según Michael Bienert a Roth “no le gustaba Berlín” y “sus vínculos con la ciudad eran estrictamente profesionales” (Roth, 2007, p. 247) Esa actitud lo convirtió en un observador que, al escribir sobre la ciudad, parecía tomar un fino escalpelo, en donde develaba no solo los entresijos de la urbe, sino también el porqué de su modo de proceder. Esa *objetividad*, si acaso la palabra cabe, le permitía adentrarse por rincones, aspectos, personas y situaciones que otros reporteros y cronistas de la época no tenían en cuenta bien por desdén o por desconocimiento. Así, Roth podía explorar con rigor el mundo de los judíos en la ciudad, la forma en que se vivía en las zonas más pobres, las formas particulares de viajar, la arquitectura, la mascarada que era la vida intelectual y burguesa, o incluso podía en cuanto apolítico hablar de la vida política de la ciudad y el país. Roth, por tanto, en los más de mil trescientos artículos dedicados a Berlín construyó a su manera, una ciudad literaria que más que un testimonio de una forma de vida en una época como la de la década de 1920, es el testimonio de la imposibilidad de construir una imagen unitaria de la ciudad. Dispersa, variopinta y agitada, Berlín no se puede describir ni siquiera en las ilusiones de

una *sinfonía urbana* como lo pretendió Walter Ruttmann en su célebre película de 1927, ni puede tener una sola forma de escritura. Esa odiada metrópoli para Roth se escribe en pedazos, por entregas, gracias a un medio como la prensa escrita que el siglo XIX había mostrado como el mecanismo más expedito para que, en sus páginas, los conflictos urbanos se pudieran expresar; forma escrita que había encontrado en el *feuilleton* decimonónico y en sus modos melodramáticos, el mecanismo para que los conflictos urbanos se siguieran periódicamente en tramas que, ingenuas a veces o altamente elaboradas, contaban historias de amor que encubrían los aspectos sociales más inquietantes: la pobreza, la miseria, la desigualdad; en fin, folletín que bien podía dar cabida a las excelsas obras de Balzac, Víctor Hugo, Dumas, Dostoievski, Dickens o el mismo Tolstói, o a las más plagadas de lugares comunes como las de Eugène Sue o Emilio Salgari. *Feuilleton* que, de género o forma literaria por entregas, se convirtió luego en Alemania, en el nombre con el que se conocía el suplemento cultural de los domingos en donde, a más de páginas literarias, también se incluyeron ensayos, críticas y crónicas, gracias a las cuales Joseph Roth pudo hacerse un lugar en la vida berlinesa.

Así, en esos suplementos de domingo, que en castellano hemos llamado suplementos dominicales o culturales, nuestro autor pudo hablar de lo más variopinto de la vida urbana. Su modo de operar está claramente descrito en las crónicas mismas que por aquellos años publicó, así, en una de ellas, llamada *Paseo*, y publicada en 1921, dice:

¿Qué me importa, a mí, paseante que marcha en diagonal por un avanzado día de primavera, la gran tragedia de la historia universal que recogen los editoriales de los periódicos? Ni siquiera me importa el destino de un hombre que ha perdido a su mujer o recibido una herencia, de un hombre que engaña a su esposa o que guarda relación, a fin de cuentas, con cualquier cosa patética. En vista de los acontecimientos microscópicos, todo pathos es vano, se pierde sin sentido. Lo diminuto de las partes impresiona más que la monumentalidad

del conjunto. Ya no necesito los gestos ampulosos, que intentan abarcarlo todo, del héroe del teatro universal. Yo soy un paseante (Roth, 2007, p. 15)

Lo llamativo de Roth es que se asume como un *flâneur* a destiempo, ya que esta experiencia urbana era la que Baudelaire y en general el París del siglo XIX, habían ostentado como forma *par excellence* de la vida citadina, y que ya en el siglo XX parecía no tener ningún sentido. Sin embargo, Roth es un paseante en una ciudad que despliega unas condiciones técnicas que poco a poco van a ser inviables ese deambular por las calles, mirando con curiosidad y escribiendo con distancia; de hecho, la experiencia de la velocidad, registrada también en sus crónicas, hará que el transeúnte no sea ese observador perspicaz sino uno que devine una especie de sonámbulo que desdibuja su identidad y desconoce la existencia de los otros. Él mismo en sus escritos reconoce esta situación:

El mundo que se avecina será un Gleisdreieck [estación de metro en donde confluyen dos líneas] como este, de dimensiones colosales. La tierra ha sufrido ya varias transformaciones, siempre de acuerdo con los límites de la naturaleza. Ahora sufre otra nueva de acuerdo con las leyes de la construcción, conscientes, pero no menos elementales. El llanto por las viejas formas que se desvanecen es similar al dolor de una criatura antediluviana por la desaparición de las condiciones de vida prehistóricas.

Las plantas del futuro brotarán tímidamente y llenas de polvo entre las traviesas de metal. El paisaje está adquiriendo una máscara de hierro (Roth, 2007, p. 111)

Y aunque por momentos parece exaltarse con los avances técnicos de la ciudad, al final, cuando debe emprender el exilio, encontrará justamente en la técnica el elemento clave de la debacle de los judíos. El ascenso de Hitler al poder y la persecución a los judíos que se hizo evidente en la quema de libros el 10 de mayo de 1933, era para Joseph Roth:

La sangrienta manifestación de los bárbaros en la técnica perfeccionada; el terrible cortejo de los orangutanes mecanizados, armados con granadas de mano, gases asfixiantes, amoníaco, nitroglicerina, máscaras antigás y aviones; la rebelión de los descendientes por el espíritu –si no por la sangre– de los cimbrós y teutones (Roth, 2007, p. 223).

Él mismo sabía, tal como indicara en otra parte, que ese horizonte técnico era tanto una ganancia evidente como una pérdida irremediable, y la Gran Guerra en donde él había participado, había permitido con su despliegue técnico que su generación, que marchó en su mocedad al frente de batalla, viviera una:

Tempestad [que] hizo que nuestro vehículo volara, y en un santiamén nos encontramos en el lugar que queríamos llegar al cabo de diez cómodos y coloridos, estremecedores y encantadores años. Lo supimos antes de poder vivirlo. Nos disponíamos a vivir y ya nos saludaba la muerte. Todavía perplejos ante un cortejo fúnebre, ya yacíamos en una fosa común (Roth, 2007, p. 9)

Como Benjamin que encontraba en la guerra, la técnica y la vida urbana de las metrópolis, el medio por el cual la experiencia y la transmisión cultural se desvanecían (por lo cual, como bárbaros, era necesario reinventar nuestros modos expresivos), igualmente Roth tanto por la guerra como por el despliegue técnico, encontraba que el mundo se desvanecía y que la cultura del espíritu moría en las garras de la técnica político-militar.

Las consideraciones de Roth en este sentido, contrastan con las de Benjamin, quien no dejaba de ver la posibilidad de reinventar el mundo a través de esa barbarie; reinención que en últimas era la de las formas de representación como hacía la literatura urbana en Döblin, Joyce, John Dos Passos (en *Manhattan Transfer*) o Andréi Biely (con su novela *Petersburgo*), en donde ya no la crónica sino la yuxtaposición, los

contrastes fuertes y la composición atrevida de las escenas de los libros, permitían romper la unidad de espacio y tiempo que se insinuaba en la prensa escrita, pero que solo gracias al cine y a otros medios técnicos, se pudo conseguir al prohijar experimentos literarios que antes eran inconcebibles. Así, y a despecho de él mismo, quizás, Roth está más cercano a las quejas sobre la técnica de Heidegger (pero de ello no hablaremos) y, sobre todo, de los arrepentimientos y las culpas de Albert Speer, el arquitecto de Hitler y quien fue comisionado para realizar la gran reforma de Berlín como capital del Tercer Reich.

En sus *Memorias*, el arquitecto y urbanista, a más de contar la estrecha relación que tuvo con el dictador, gracias a que este sentía verdadera pasión por la arquitectura, termina por encontrar que el ascenso del nazismo al poder se debía en buena parte a la técnica moderna, a un potencial técnico que no había brindado nada digno a la humanidad.

La de Hitler fue la primera dictadura de un Estado industrializado en estos tiempos de técnica moderna, una dictadura que, para ejercer el dominio sobre su propio pueblo, supo servirse a la perfección de todos los medios técnicos (...). Mediante los productos de la técnica, como la radio y el altavoz, ochenta millones de personas pudieron ser sometidas a la voluntad de un único individuo. El teléfono, el télex y la radio permitieron transmitir sin dilación las órdenes dictadas por la suprema jerarquía a los órganos inferiores, donde fueron obedecidas ciegamente a su elevada autoridad. (...) Las dictaduras de otros tiempos precisaban de hombres de grandes cualidades incluso en los puestos inferiores; hombres que supieran pensar y actuar por su cuenta. El sistema autoritario de los tiempos de la técnica puede prescindir de ellos; los medios de telecomunicaciones permiten mecanizar el trabajo del mando inferior. La consecuencia de ello es el tipo de hombre que se limita a obedecer sin cuestionarlas (Speer, 2002, pp. 921-923).

Conciencia última y totalmente inútil, de un hombre que obedeció ciegamente al Führer, y que se empeñó en las grandes construcciones monumentales que debían servir, incluso como ruina, de testimonio de la grandeza del Reich. Palabras de arrepentimiento, dichas al tenor de los juicios de Nuremberg en 1946 y que revelan o bien el espanto que de sí mismo se despertó en este hombre, o bien la necesidad de limpiar su nombre con la ligera pátina de una grandeza de espíritu que quizás no tenía. Palabras en todo caso, que señalan que la metrópolis no puede ser el terreno de los monumentos –como lo fue hasta la primera mitad del siglo XIX, al tenor de la construcción del Estado Nacional– y que en ella se consuma el Estado moderno para abrir paso al desencanto; palabras contra la técnica que evidencia en últimas que lo que emerge es una ciudad que solo puede representarse en la dispersión infinita.

En este sentido, el contraste entre el judío escritor –el que decía que “lo diminuto de las partes impresiona más que la monumentalidad del conjunto”– y el arquitecto es inmenso, aunque al final parecen coincidir en su rechazo a la técnica moderna. Speer, *sí amaba lo monumental*, y eso fue lo que más le congenió con Hitler a quien:

Le gustaba explicar que edificaba para legar a la posteridad el espíritu de su tiempo. Opinaba que, finalmente, lo único que nos hace recordar las grandes épocas históricas son sus monumentos. ¿Qué quedaba de los emperadores romanos? ¿Qué testimonio habrían dejado si no fuera por sus obras? Hitler afirmaba que en la historia de un pueblo se dan siempre periodos de declive, y entonces los monumentos reflejan el poder que tuvo en otro tiempo. (...)

Aquella desoladora imagen me llevó a una reflexión que posteriormente expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de “teoría del valor como ruina” de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para constituir el “puente de tradición” hacia futuras generaciones que Hitler deseaba: resultaba inimaginable que unos escombros oxidados transmitieran

el espíritu heroico que Hitler admiraba en los monumentos del pasado. Mi “teoría” tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales, así como la consideración de ciertas condiciones estructurales específicas, debía permitir la construcción de edificios que cuando llegaran a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), pudieran asemejarse un poco a sus modelos romanos (Speer, 2002, pp. 102 y 104).

Pero todo da un giro, en medio de la guerra y cuando es evidente que el mundo de la técnica impone sus propias condiciones. Por ello, cuando fue nombrado Ministro de Armamento (desde 1942 hasta el final de la guerra) tuvo que abandonar los grandes proyectos de reforma urbana, en particular el proyecto para Berlín (en 1937 fue designado como Inspector General de los Edificios del Reich), que no solo satisfacía los delirios monumentales del dictador, sino que hacía que toda la ciudad girase alrededor de ese gran Berlín plagado de monumentos y arquitecturas apologéticas del poder nazi. Como ministro tuvo que valerse en cambio, de los *monumentos a la infamia*, los campos de concentración, de donde salía (incluso contra su voluntad, según dice en sus *Memorias*) la mano de obra que fabricaba las armas, en fábricas perfectamente organizadas y controladas por el espíritu disciplinado del arquitecto convertido en gerente y planificador de semejante producción industrial. Organización de fábricas especializadas, ordenamiento de formas de producir, centralización de los procesos de control, entre otros, fueron los mecanismos técnicos que permitieron a Alemania resistir dos años más, una guerra que luego del fracaso en la Unión Soviética, estaba perdida; forma técnica que hizo olvidar el sueño de la urbe monumental cuyas ruinas relumbrarían en futuros lejanos que envidiarían la grandeza del pueblo germano. En ese sentido, esa forma ideal de la ciudad se veía recusada por la forma de producir. No valía la pena renunciar al hormigón y al acero en pro de la piedra o el granito, porque la efectividad se imponía a las pretensiones de perdurar, porque la velocidad era más importante que la eternidad, y porque el conflicto era la evidencia de que la



ciudad máquina se imponía sobre la ciudad sagrada que en el fondo eran las pretensiones del líder nazi.

La ciudad técnica se impuso, por tanto. Se impuso en Joseph Roth como en Albert Speer, aunque la forma en que cada uno vivió esa situación es diferente. El primero reconocía la derrota del espíritu a manos de la técnica moderna, apenas en las primeras manifestaciones del totalitarismo; el segundo tendría que vivir el apocalipsis, ver destruida Berlín, sin que ninguno de sus sueños monumentales se viera realizado. El escritor judío moriría desencantado el 27 de mayo de 1939 alcoholizado, en medio de un *delirium tremens*, quizás buscando el espíritu en lo espiritual; mientras que el arquitecto moriría el primero de septiembre de 1981 (había nacido en 1905): fue liberado en 1966 luego de haber pagado una condena de veinte años de cárcel, publicó varios libros fundamentales hoy para entender la historia del régimen nazi y de la Segunda Guerra Mundial, concedió entrevistas a todo el que le quisiera preguntar, donó dinero a organizaciones judías, y fracasó rotundamente en la relación con sus hijos con quienes le fue imposible establecer una comunicación fluida. Al final, el apocalipsis nazi había matado la ciudad odiada por uno y la ciudad ideal que el otro tuvo que empezar a odiar.





RS





3

Ciudad–mundo: la semiosis infinita. Oulipo y la poesía de la ciudad inexistente⁶²

Toda ciudad está construida, hecha para nosotros un poco según la imagen del navío Argo, cada una de cuyas piezas no era una pieza original, pero que seguía siendo siempre el navío de Argo, es decir un conjunto de significaciones fácilmente legibles o identificables.

Roland Barthes, *Semiología y urbanismo*.

¿Quién, ante a una casa de pisos parisién, no ha pensado nunca que era indestructible? Puede hundirla una bomba, un incendio, un terremoto, pero ¿si no? Una ciudad, una calle o una casa comparadas con un individuo, una familia o hasta una dinastía, parecen inalterables, inasequibles para el tiempo o los accidentes de la vida humana, hasta tal punto que creemos poder confrontar y oponer la fragilidad de nuestra condición a la invulnerabilidad de la piedra. Pero la misma fiebre que hizo surgir del suelo estos edificios, en Les Batignolles como el Clichy, en

⁶² Este apartado, reúne dos charlas sobre la ciudad. La primera, dedicada a la obra de Georges Perec, se impartió el 8 de marzo de 2015 en la Alianza Colombo Francesa; la segunda, el 6 de marzo de 2020, dedicada a la obra de Italo Calvino, se realizó en el marco del ciclo de conferencias de la *Cátedra de lectores y lecturas*, organizado por la Universidad de Antioquia y liderado por la profesora Judith Nieto L. Esta última charla, además, se hizo al *alimón* con el profesor Gerardo León Franco Zapata, aunque acá solo presentamos el texto de mi autoría.





Ménilmontant como en La Butte-aux-Cailles, en Balard como en Le Pré-Saint-Gervais, no parará ahora hasta destruirlos.

Georges Perec, *La vida instrucciones de uso*

Las ciudades se están transformando en una única ciudad, en una ciudad ininterrumpida en que se pierden las diferencias que en tiempos caracterizaban a cada una de ellas.

Italo Calvino, *Ermitaño en París (1974)*

Entre Las ciudades invisibles hay una sobre zancos y sus habitantes miran desde lo alto su propia ausencia. Tal vez, para comprender quién soy debo observar un punto en el que podría estar y no estoy. Como un viejo fotógrafo que se coloca en pose delante del objetivo y luego corre a apretar la perilla fotografiando el punto en que podía estar y no está. A lo mejor ése es el modo en que los muertos miran a los vivos, mezclando interés e incomprensión. Pero esto lo pienso cuando estoy deprimido. En los momentos de euforia pienso que ese vacío que no ocupo puede ser llenado por otro yo mismo, que hace las cosas que yo habría debido hacer. Un yo mismo que solo puede brotar de ese vacío.

Italo Calvino, *Situación 1978*

Al tenor de lo que llevamos, pensando en las formas de representación de la urbe, una pregunta sin embargo no logra resolverse; una pregunta que además no tiene respuesta si nos atenemos a lo que estas mismas páginas van revelando. La pregunta es la misma desde el principio: ¿Cómo representar una ciudad? ¿De qué modo tratar de asirla en las palabras, imágenes, o en cualquier forma expresiva, cuando incluso se habla de músicas urbanas, de arte urbano? ¿No podría sospecharse que quizás la arquitectura, con su condición técnica pero también con su cercanía a lo artístico, no sería la encargada de poner los mojonos



–como si construyese las bases de un camino o un destino, vaya uno a saber– por donde nos podemos adentrar y así, cercar en las redes de la representación eso que no sabemos si es la ciudad, la urbe, la polis, lo urbano, lo ciudadano o cualquiera de las palabras que aluden a esa particular aglomeración?

Pero la arquitectura es una forma de producción del espacio, vertiente singular de la experiencia estética que, junto con la danza, hiende sobre la tierra un hábitat así este sea efímero; en ella, lo representado y la representación se confunden, son lo mismo. La arquitectura, de hecho, no es tan solo por excelencia, un arte de la ciudad, porque lo que hace en realidad es producir espacio (y el espacio se produce también al construir una cabaña en la montaña), espaciar o mejor, facilitar que los hombres construyan territorios vitales. En este sentido, la arquitectura hace lo mismo que la danza, o mejor, se aproxima en cuanto forma que horada una superficie para gestar un modo de habitar. Baldine Saint Giron, a propósito de esta cercanía, señala que la arquitectura y la danza son formas de pensamiento del espacio, o mejor, son la expresión de que todo verdadero pensar es abrir espacio.

Planteándose a sí mismo problemas, el pensamiento fabrica laberintos⁶³. Existen dos, principalmente: “el primero concierne a la composición de lo continuo y el segundo a la naturaleza de la libertad” (Leibniz, *Discursos de metafísica, y Sobre la libertad*). La arquitectura y la danza son particularmente aptos para resucitar su presencia. Por un lado, recortan el espacio concreto: **la danza, polarizándolo por medio del ascenso mecánico de todas sus direcciones; la arquitectura, aislando el adentro del afuera**. Por otro, ambas ponen en juego la libertad, es decir, lo que Leibniz llama “la relación entre el libre arbitrio y la Providencia de Dios”, instaurando un verdadero recorrido, más

63 Páginas más adelante encontraremos la importancia de esta idea de laberinto.



o menos apremiante, de sensaciones nuevas y de gestos inéditos (Saint Girons, 2013, p. 135, la negrilla es nuestra).

Pensar es espaciar e incluso se puede afirmar que esa forma de producir espacio es también el modo más expedito de realizar lo humano. Al caminar por ciertos lugares, al recorrer ciertas edificaciones nos adentramos en un modo de pensar, sobre todo si esas calles o corredores son verdaderos laberintos, y ese pensar que es el de otro –el arquitecto que encerró un afuera, que puso a dialogar un interior con un exterior– se vuelve nuestro no porque lo repliquemos tal cual, sino porque ponemos nuestra impronta: transitar es producir pensamiento al tiempo que producimos espacio. En ese tránsito emergen el *homo architectus* y el *homo ballator* ya que todos somos, de algún modo, constructores y danzarines en el mundo. En ese modo también tenemos una cierta manera de representar la ciudad, solo que la misma se hace en el acto mismo de habitar, de construir un hábitat. Por eso la historia, que en su momento contaba Kevin Lynch en su clásico trabajo de 1960, *The Image of the City*, sobre esa sensación de temor y pérdida que nos embarga cuando llegamos a una ciudad desconocida⁶⁴, no es, como se creía entonces, una invitación a reconocer la legibilidad del entorno, a crear estrategias para la misma, sino el reconocimiento de que, en el espacio urbano efectivamente vivido, siempre hay algo que se nos escapa.

Digámoslo entonces claramente: la ciudad, la que sea, París o Medellín, Nueva York o Buenos Aires, es inefable, inatrapable en cualquier forma de representación sean estos los recorridos que hacemos por ellas, sean

64 Literalmente la cita dice así: “perdersse por completo constituye quizás una experiencia más bien rara para la mayoría de los habitantes de la ciudad hoy. Nos apoyamos en la presencia de los demás y en medios específicos de orientación, como mapas, calles numeradas, señales de ruta y letreros en los autobuses. Pero si llega a producirse el percance, la sensación de ansiedad y hasta de terror que lo acompaña nos revela hasta qué punto está vinculado con el sentido de equilibrio y el bienestar. La misma palabra ‘perdido’ significa en nuestro idioma mucho más que la mera incertidumbre geográfica; tiene resonancias que connotan desastre” (Lynch, 1984, p. 12).





las imágenes pictóricas o cinematográficas, sea en las redes de las palabras que configura lo que llamamos la literatura. La ciudad posee un resto que se escapa a la comprensión y a cualquier lógica discursiva o incluso a cualquier forma del sentido. Ella tiene un resto de sinsentido que sin embargo es un placer para los sentidos, es un entramado de vivencias estéticas que no se deja decir y solo se puede vivir. La ciudad es un conjunto de sensaciones que construyen transeúntes, ciudadanos, residentes de la ciudad. Conjunto infinito si pensamos, no en términos geográficos –en donde todo está claramente circunscripto y cercado, administrativamente definido–, sino en la multiplicación de cartografías lábiles e informes que se difuminan en lo que dura el olor de los pasteles de una panadería que hornea sus productos en las primeras horas de la mañana o que se desvanece como *efecto doppler* en los sonidos que emiten los cláxones o las radios de los autos que pasan por mi lado y que en un instante se pierden en el horizonte o en los entresijos de ese gran vientre que es la urbe.

Y, sin embargo, ante hecho tan marcado, esos intentos de legibilidad que buscan atrapar la ciudad de algún modo, han estado presentes en el pensamiento. Como si desesperante fuera el que esa entidad urbana portase la marca de su imposibilidad y desde allí, desde ese terreno misterioso, nos lanzara preguntas sobre nuestra condición, preguntas que comprometen incluso nuestro ser. De este modo, el texto de Roland Barthes, también un clásico, de 1967, llamado *Sémiologie et urbanisme*, busca presentar a su manera –con tanteos y dudas que el mismo autor presenta desde el principio–, una metódica para construir modos de leer la ciudad la cual él reconoce como un texto que se puede leer, como una dispersión sígnica que obliga a establecer mecanismos desde los cuales sea posible esa lectura a modo de un análisis estructural. El punto de partida del pensador francés es, a más de su largo recorrido en el campo de la semiología, el que los espacios urbanos a lo largo de la historia –de Grecia y la Antigüedad hasta nuestros días– han sido significativos, han revestido valor simbólico y, sobre todo, algunos han logrado marcas





duraderas en el tiempo. La ciudad moderna en todo caso, tiene una serie de particularidades que hacen más complejo el trabajo semiológico, por cuanto lo simbólico y trascendente que la ciudad antigua tenía se ha perdido y por eso Barthes se vale de Víctor Hugo quien en *Nuestra Señora de París* escribió un capítulo llamado “Esto matará a aquello” en donde *esto* es el mundo del libro y la imprenta, y *aquello* la ciudad y su arquitectura de piedra; en el fondo, según Roland Barthes, el escritor decimonónico señaló que, como el libro, la ciudad es también un texto que se puede leer pero cuya legibilidad se nos ha hecho difícil justamente por la existencia de la imprenta y la producción de libros, porque nuestra legibilidad se ha desplazado al espacio que abrió la literatura.

Ahora bien, una de las consecuencias de ese cambio está justamente, según el texto barthesiano, en que los significantes desplegados en la urbe no se pueden ya adscribir a una significación determinada y, por tanto, hay algo que debe hacerse para recuperar esa posibilidad que permitiría construir una semiótica de la ciudad. En este sentido, son tres aspectos los que se deberían tener en cuenta al abordar este trabajo, ya que es claro que “la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, solo con habitarla, recorrerla, mirarla” (Barthes, 1993, p. 261). Dichos aspectos son tres, a saber:

Primero, que no hay un vínculo entre significante y significado, por tanto, que no se pueden atribuir significados claros a los signos urbanos y mucho menos un valor simbólico. La ciudad no es un diccionario o un conjunto de valores léxicos como en realidad cualquier orden semiótico tampoco lo es. No hay una semántica en sentido estricto sino una organización sintagmática o pragmática de los signos de la ciudad; signos por lo demás que no pueden inscribirse según las funciones de los diversos sitios (barrios, sectores especializados, centros urbanos), ya que cada



uno de ellos puede tener numerosas funciones y, en consecuencia, estas no son significaciones estables y concretas.

Los significados pasan, los significantes quedan. La caza del significado no puede, por consiguiente, constituir más que un procedimiento provisional. El papel del significado, cuando se lo llega a aislar, consiste solamente en aportarnos una especie de testimonio sobre un estado definido de la distribución signifiante. Por lo demás, hay que señalar que se atribuye una importancia siempre creciente al signifiante vacío, al lugar vacío del significado. Dicho de otros términos, los elementos se comprenden como significantes más por su propia posición correlativa que por su contenido (Barthes, 1993, pp. 262-263).

Segundo, con este punto de partida, incluso señalando la dimensión del signifiante vacío que está muchas veces claramente expresado en el centro de las ciudades, Barthes hace una segunda observación para hacer una semiología urbana: redefinir la idea de simbolismo urbano como un juego de significantes y correlaciones en donde no hay significación plena. Eso implica que, aun en los territorios en donde las funciones parecen claramente establecidas –calle de los panaderos, de los zapateros, etc.–, se haga un minucioso análisis que descubra microestructuras, por donde la variación y lo diferente se manifiesten. Así como el discurso, y su análisis gramatical, implica descomponerlo en pedazos mínimos, entonces debe hacerse lo mismo con la semiología urbana. En este punto, Barthes vuelve a insistir en los modelos literarios que a su modo han preanunciado ese proyecto semiótico:

Y encontramos aquí nuevamente la vieja intuición de Víctor Hugo: la ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente. Cuando nos

desplazamos por una ciudad, estamos todos en la situación de los *100 000 millones de poemas* de Quenau, donde puede encontrarse un poema diferente cambiando un solo verso; sin saberlo, cuando estamos en una ciudad somos un poco ese lector de vanguardia (1993, p. 264).

Tercero, aceptando entonces que no hay significado, que hay un juego incluso de significantes vacíos, entonces vale más pensar la semiótica urbana como un juego de cadenas significantes infinitas, cuyo significado se retira constantemente o incluso no importa deviniendo un significante más. Así, el modelo del psicoanálisis lacaniano bien puede servir para pensar la vida urbana como una *erótica*, es decir, como unas *socialidades* que aluden al encuentro con el otro, a la relación con la otredad. Una erótica que implica reconocer lugares de proximidad identitaria pero también de encuentro con esa otredad, una erótica o socialidad que permitiría entender cómo la ciudad es un juego de relaciones que posibilitan un desplazamiento metafórico hasta el infinito y que en últimas, sería la estrategia más adecuada para pensar el uso de la ciudad que todos hacemos: ir de compras, transitar, pasear, dialogar, en fin, vivir en esos espacio urbanos; actividades que se realizan en lugares específicos (el centro de la ciudad, el centro comercial, el café) y que marcan esas variaciones sígnicas que son el reto del semiólogo urbano.

Con estos tres puntos de partida, Barthes además señala que es necesario una estrategia, no una metodología, para configurar esa semiología urbana, dicha estrategia es la misma del buen lector y es la de la ingenuidad.

Porque si se desea emprender una semiología de la ciudad, el mejor enfoque a mi juicio, como por lo demás para cualquier empresa semántica, será cierta ingenuidad del lector. Tenemos que ser muchos los que intentemos descifrar la ciudad en la cual nos encontramos, partiendo, si es necesario, de una relación personal.



Dominando todas esas lecturas de diversas categorías de lectores (porque tenemos una gama completa de lectores, desde el sedentario hasta el forastero), se elaboraría así un lenguaje de la ciudad. Por ello diría que lo más importante no es tanto multiplicar las encuestas de la ciudad o los estudios funcionales de la ciudad, de las cuales, lamentablemente, solo los escritores nos han dado algunos ejemplos (Barthes, 1993, p. 266).

Al final, el propósito es reconstruir la lengua de la ciudad, desentrañar sus códigos, incluso conocer sus unidades de composición y la sintaxis en las que se apuntalan; todo ello, claro, sin olvidar que no hay significados estables, que estos siempre varían y, sobre todo, porque esos significados son *recusables e indomables*.

Pero, ¿resuelve esto el asunto de la ciudad? ¿No hemos dicho que es irrepresentable y que un resto de lo incomprensible le asiste y, por tanto, eso inefable no hace también que sea ilegible? ¿Es posible, por ejemplo, dominar todas las lecturas de la ciudad –las múltiples que cada uno hace o las múltiples que hacen todos los que transitan por sus calles– para tener los códigos de la vida urbana? ¿Aludir a Raymond Quenau y sus cien mil millones de poemas no es acaso de entrada reconocer que esos códigos son igualmente inestables, lábiles o a lo mejor inexistentes y que solo se producen en el momento de la operación sígnica, pero no como regla, mandamiento o previo condicionamiento? Es posible aludir al juego poético del escritor francés, quien escribe su texto a partir de diez sonetos básicos que pueden entre sí intercambiar sus versos y producir millones de poemas con solo alterar una línea⁶⁵. Es posible aludir a Víctor Hugo e incluso señalar, como hace al final, que son los escritores

65 “El original de Queneau contenía diez sonetos de catorce versos cada uno, pero (atención porque aquí está el truco) cada página venía troquelada, cortada a tiras con un verso en cada una, de modo que el lector podía juntar el primer verso de un soneto, con el segundo de otro, el tercero del de más allá, etcétera. De esas combinaciones sale tal cantidad lírica y astronómica” (Fanjul, 2011, s. p.).



los que indican la senda de una semiología urbana. Empero, señalar esa condición y aludir a la literatura no resuelve nada porque si bien es cierto que todo escritor compone su obra a partir de unos presupuestos básicos, así sean tan experimentales como los de Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*, en castellano: “Taller de literatura potencial”), lo cierto es que la ciudad se produce al margen de cualquier intento compositivo y no se deja atrapar de ninguna manera; la literatura más experimental quizás (como lo vimos con Döblin en la sección anterior), puede buscar mecanismos en los que el lector reconozca lo urbano pero la espacialidad que produce es la de lo literario y el ser que conmueve es el del lenguaje mismo. En este sentido, los modos literarios de un autor como Quenau nos hacen ver de cierto modo la ciudad, mas no son la representación exacta de la misma, no desentrañan sus códigos o sus lenguajes, no revelan la sintaxis de la misma, porque al contrario anteponen un código, una regla, una condición interpretante si lo queremos llamar así, a lo urbano mismo. El célebre libro de Quenau, *Ejercicios de estilo* de 1947 es muestra clara de ello: una escena urbana, es descrita de noventa y nueve maneras distintas, según criterios estilísticos de lo más diverso en donde se utilizan distintos tropos, alteraciones sintácticas, variaciones retóricas en general que muestran, más que la ciudad o los códigos de la misma, la habilidad del escritor, y nos enfrentan al hecho de que lo inefable está allí escapándose y que no hay forma perfecta de decirlo.

NOTACIONES

En el S, a una hora de tráfico. Un tipo de unos veintiséis años, sombrero de fieltro con cordón en lugar de cinta, cuello muy largo como si se lo hubiesen estirado. La gente baja. El tipo en cuestión se enfada con un vecino. Le reprocha que lo empuje cada vez que pasa alguien. Tono llorón que se las da de duro. Al ver un sitio libre, se precipita sobre él.

Dos horas más tarde, lo encuentro en la plaza de Roma, delante de la estación de Saint-Lazare. Está con un compañero que le dice:

«Deberías hacerte poner un botón más en el abrigo». Le indica dónde (en el escote) y por qué.

(...)

SÍNQUISIS

Ridículo joven, que me encontré un día en un autobús de la línea S abarrotado por estiramiento quizá cuello alargado, en el sombrero el cordón, observé un. Arrogante y llorón con un tono, que se encuentra a su lado, contra el señor, protesta. Porque él le habría empujado, vez cada que la baja gente. Libre se asienta y se precipita hacia un sitio, eso dicho. Roma (plaza de) lo encuentro más tarde dos horas en el abrigo un botón añadir un amigo le aconseja.

(...)

ONOMATOPEYAS

En la plataforma, plas, plas, plas, de un autobús, tuf, tuf, tuf, de la línea S (en el silencio sólo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba), ¡pii!, ¡pii!... pintarrajeado de rojo, a eso del medio ding-dong-dingdong día, gemía la gente apretujada, ¡aj!, ¡aj! Y he aquí quiquiriquí que un gallito gilí, ¡tururú!, que, ¡Puaf!, llevaba un sombrerocho, ¡fiu!, se volvió cabreado, brr, brr, contra su vecino y le dijo, hm hm: «Oiga, usted me está empujando adrede». Casi se pegan, plaf, smasch, pero en seguida el pollo, pío, pío, se lanzó, izas!, sobre un sitio libre sentándose en él, ploc.

El mismo día, un poco más tarde, ding-dong-dingdong, vuelvo a verlo, junto a la estación, ¡fss!, ¡fsss!, ¡puu!, ¡puu!, charrando, bla, bla, bla, con otro efebo, ¡tururú!, sobre un botón del abrigo (trr, trr, precisamente no hacía calor...)

Y chim-pum (Quenau, 1993, pp. 49, 57 y 74).

Literatura urbana en efecto, pero no porque nos cuente de la ciudad o sea una antesala de una semiología, sino porque sabe que la ciudad es *in-contable*, inenarrable, y que una escena no es más que aquello que el lenguaje produce. Variaciones hasta el infinito, cada imagen o cada descripción según una estrategia retórica determinada, no dice la ciudad

sino el lenguaje mismo. Y en este sentido, los experimentos de Oulipo –como movimiento literario–, de los escritores que hicieron parte de la aventura experimental⁶⁶, lo que revelan es justamente la ciudad escapándose de las palabras. Lo que revelan es una semiosis infinita y que siempre se está produciendo, que tanto literatura como ciudad son espacios semióticos que sí, se pueden traslapar el uno en el otro, pero que no hacen que la primera sea el medio expedito para desentrañar los secretos de la segunda. De hecho, por eso hemos optado en este apartado, por hablar de *ciudad-mundo* como la única forma de entender una semiótica cuyos códigos no se hayan en ningún lado o que siempre se están reinventando, incluso sin que nos percatemos de ello.

66 “El grupo *Oulipo* (siglas de «Ouvroir de littérature potentielle», «Taller de literatura potencial») fue fundado en 1960 por François Le Lionnais, matemático apasionado por la literatura, y por el propio Queneau, devoto, a su vez, de la lucubración aritmética. Al grupo inicial, constituido por los promotores y por Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Lescure y Jean Queval, se sumaron posteriormente nuevos y destacados miembros, como NoëI Arnaud, Georges Perec, Jacques Roubaud, Marcel Duchamp e Italo Calvino.

‘Toda obra literaria –señala François Le Lionnais en la primera proclama oulipiana– se construye a partir de una inspiración (...) obligada a acomodarse, mejor o peor, a una serie de coerciones y procedimientos contenidos unos dentro de otros como muñecas rusas. Coerciones como el vocabulario y la gramática, como las reglas de la novela (división en capítulos, etc.) o de la tragedia clásica (regla de las tres unidades), coerciones de la versificación general, coerciones de las formas fijas (como en el caso del rondel o del soneto), etc.’ Partiendo de este concepto de *contrainte* («coerción»), los miembros del Oulipo se dedicarán principalmente a dos actividades: por una parte, a la búsqueda y recuperación de precursores (los «plagiaros por anticipación») y, por otra, al descubrimiento y estudio de posibilidades inéditas. Entre la amplia labor desarrollada en este último sentido contamos, por ejemplo, con las obras lipogramáticas de Perec, las rimas heterosexuales de Arnaud, las novelas isosintácticas de Queval, los sonetos irracionales de Bens, métodos diversos de transformación automática de textos, transposición al ámbito de la creación literaria de conceptos de las distintas ramas de la matemática, investigaciones acerca de las posibilidades de la informática, etc.” (Del prólogo de Antonio Fernández Ferrer, en: Quenau, 1993, p. 27).



3.1 De cómo se hace mundo la ciudad y se habla de *ciudad-mundo*

Ciudad-mundo. La conjunción de las dos palabras ya implica que o bien, entre ellas hay una afinidad, una reciprocidad, quizás una oculta sinonimia, o bien, que son exactamente lo mismo. La ciudad es un mundo, el mundo es la ciudad. También una forma metafórica: como el mundo es la ciudad, como la ciudad es el mundo. Poéticamente entrevemos algo o quizás nada, pero como es algo poético no podemos definirlo y a lo sumo la vieja idea de la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, mirada analógica a la manera medieval, podría ser lo que evocara el nexo entre las dos palabras, o tal vez no...

El mundo es una figura ambigua igualmente, porque alguien podría pensar en el universo y otro simplemente en el planeta o la naturaleza, aunque de esta última no tengamos certeza y nada nos hace suponer que exista y menos que a lo largo del tiempo —digamos que eso es la historia—, hayamos pensado lo mismo sobre ello, y que de la *physis* de los griegos a la *naturaleza*, como la entendemos hoy, hayamos bordeado más o menos lo mismo, o simplemente hayamos incurrido en la polivalencia semántica que nos condena al extravío. Pero mundo podría ser la forma de hablar de lo infinito o de una finitud que sin embargo no alcanzamos a comprender. La ciudad podría ser entonces como el cosmos o simplemente parte de la tierra, un territorio que se ha escindido de un espacio.

Mundo de todos modos, es algo que se nos escapa una vez más, porque también decimos que cada quien tiene su mundo. Hasta el filósofo en sus búsquedas ontológicas pensaba el ser como *ser-en-el mundo* y en esa ontología lo que a la sazón se revelaba era el entorno (*Umwelt*) comprensible, asible de algún modo, que cualquier ser tiene. Comprensible porque es un ser de habla, y el mundo al que se refiere es aquel





hasta donde alcanza la trama de su palabra viva, efectivamente dicha, su *parole* como decía de Saussure. Ciudad-mundo podría ser entonces la ciudad de nuestro entorno construida en las tramas de nuestro lenguaje y, sobre todo, en diversas relaciones *signícas*. Ciudad-mundo alude no a la que definen los procesos administrativos, sino a la que cada quien tiene en su cabeza, porque se ha vuelto significativa, porque de ella tiene al menos algo qué decir, algo qué sentir, algo qué pensar, algo qué opinar. París es una ciudad-mundo que hace parte de mi mundo así no haya pisado jamás la capital del siglo XIX (como la llamó Benjamin) o a lo sumo, si he tenido la fortuna de ir, no es más que lo que recuerdo de ella: unos museos, dentro de los museos algunas obras y más aún algunas imágenes; algún monumento urbano, una tonalidad y, por qué no, una cierta monotonía cromática en los edificios que con el gris de un otoño que fenecía, en medio de un diciembre en donde ya despuntaba el invierno, alentaba cierto estado melancólico.

Una ciudad-mundo es por tanto una ciudad de la que se puede hablar de alguna manera, sea para decir el juicio más coherente y conciso o bien sea para expresar el capricho afectivo que nos produce. Ciudad-mundo es la construida en relaciones *signícas* y ello nos remite justamente a esa idea segunda del título de este apartado, *semiosis infinita*, porque todo se puede decir de todo y nunca agotamos el expediente de lo decible, de lo expresable. Charles Sanders Peirce que es en quien pensamos cuando hablamos de esa infinidad semiótica (y que por tanto nos permite salir de la trampa que nos tiende la semiología urbana que propone Roland Barthes⁶⁷) nos señala que entre el signo –que él llama *representamen*– y

67 La idea de legibilidad se entendería más en la comprensión binaria del signo que instauró la semiología francesa desde De Saussure y que contribuyó a configurar el estructuralismo y diversos efectos de pensamiento: antropología, sociología, psicoanálisis, historia de las ideas, la semiología misma. Sin embargo, el redescubrimiento de Peirce y del pragmatismo norteamericano, cambia el panorama desde la década de 1970 en el pensamiento semiótico; en este sentido, el trabajo de Umberto Eco fue y es, fundamental. Pensamos que la concepción triádica del signo que se introduce



el objeto no hay una relación biunívoca, sino que media un inmenso conjunto de posibilidades que él llama *interepretante*: universo que como enciclopedia (no como código estable y definible), como el Aleph que nos describe Borges, no tiene un final sino que es un inmenso círculo cuyas fronteras no podemos alcanzar y de las cuales sospechamos que en el borde está eso inefable de lo que arriba hablábamos. Como el agua de la mar que una y otra vez se acerca a la orilla, y a veces se extiende un poco más y otras un poco menos, así podría pensar uno ese límite de lo pensable bajo cierta condición interpretante; esa arena, imagen de la multiplicidad es lo inefable que hasta poéticamente podría pensarse, tal cual ocurre en la historia de San Agustín, como un orificio que hace un niño con la esperanza de meter allí toda el agua del mar, todo el círculo de la comprensión, todas las posibilidades interpretantes.

Por tanto, si la ciudad tiene que ver con la semiosis infinita y los dos puntos que separan el título de esta sección de nuestro trabajo⁶⁸, muestran una forma de vínculo, aunque también de separación, ello porque no podemos decirlo todo, pero aun así decimos mucho, lo cual no es poco. Así, esos dos puntos muestran un vínculo, ya que al aparecer como suspensión una podría suponer que esa ciudad-mundo está compuesta de una multiplicidad de elementos que hemos llamado semiosis infinita; pero también permite cierta conmutabilidad, por cuanto bien habríamos podido decir, *la semiosis infinita: ciudad-mundo*, y entonces esa ciudad sería una parte de, pero también su exacto equivalente. Finalmente, si fuese un ejemplo matemático, la semiosis infinita sería el divisor de la ciudad-mundo, y aún allí, aunque la figura nos suene absurda por principio, nos podemos enfrentar al encuentro con lo múltiple hasta el delirio. ¿Qué es después de todo, dividir un objeto cualquiera por el infinito? Un

acá, hace imposible mantener una idea de legibilidad y en vez, lo que se producen son formas de interpretar.

- 68 Para no volver al principio recordemos que esta sección se llama: *Ciudad-mundo: la semiosis infinita*. Ahora bien, no menos significativo es el subtítulo: (*Oulipo y la poesía de la ciudad inexistente*), por lo cual se le pide al posible lector de estas líneas (si es que lo hay) que no lo olvide.



imposible, sin duda, pero también la imagen delirante de lo que no tiene solución, ni camino, ni definición previa.

Quizás, sabiendo esa condición de infinitud de la ciudad, valga la pena encontrar en la literatura otro vínculo con ella, ya no el de anticipadora de procesos de descodificación, sino por las afinidades que como terreno semiótico igualmente infinito, puede ofrecer; ciudad y literatura no son entonces pares que se corresponden uno a uno, sino horizontes semióticos que resuenan y que en la estrategia de la mimesis y de la capacidad figurativa, permiten reconocimientos por parte de los lectores y afinidades afectivas y sensibles. En este sentido, es que queremos tomar a dos de los autores del grupo Oulipo en donde la ciudad resuena de particular modo. Por una parte, la célebre novela de Georges Perec, *La vida instrucciones de uso*, publicada en 1978; con ella se tratará de ver en su modo compositivo las afinidades afectivas con la vida urbana o mejor, con las múltiples formas de la vida urbana. Luego, nos aproximaremos a Italo Calvino, a su inevitable obra *Las ciudades invisibles* (1972), de la cual arriesgaremos una aproximación, válida, pero sin duda, insuficiente que es a donde conducen las infinitas posibilidades interpretativas que tiene esta obra.

3.2 Las trampas del Minotauro

Majunga no era ni una ciudad, ni un puerto, no era un cielo pesado, una franja de laguna, un horizonte erizado de cobertizos y fábricas de cemento, era únicamente setecientas cincuenta imperceptibles variaciones sobre el gris, retazos incomprensibles de un enigma sin fondo, únicas imágenes de un vacío que ninguna memoria, ninguna espera colmaría jamás, únicos soportes de sus ilusiones repletas de trampas

Georges Perec, *La vida instrucciones de uso*





Todos hemos oído la historia del Minotauro (**figura 17**), del monstruo que nació, por llamarlo de algún modo, de la extraña pasión de Pasífae que se entrega al toro blanco que Posidón había regalado a Minos, esposo de aquella y rey de Creta. El monstruo, un híbrido particular de cuerpo de humano y cabeza de toro, debió ser reducido por su condición antropófaga y de ahí que fuese encerrado en un laberinto en donde –en esos particulares avatares político–militares que en el mito se revisten de venganza de sangre–, los atenienses sacrificaban cada año, cada siete o cada nueve (según distintas versiones) a catorce jóvenes, hombres y mujeres, que aún castos, servían de alimento al terrible monstruo encerrado en el centro de la particular construcción realizada por Dédalo, el hábil artesano. No entremos en detalles de un mito que ha sido contado cientos de veces en la literatura antigua, sobre todo en el periodo helenístico y en la literatura latina, pero tengamos esta imagen como referente para pensar una serie de aspectos.





Figura 17. Busto de una estatua que pertenecía a un grupo que representaba a Teseo y el Minotauro, erigido en una fuente en Atenas, cerca de San Demetrio Katéphoris en el barrio de Plaka. Es una copia romana de un famoso grupo escultórico atribuido a Mirón (s. V a. C.) y que, erigido en la acrópolis, representaba a Teseo luchando con el Minotauro. Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Fuente: Wikipedia.org URL

Lo primero que llama la atención es la existencia de un ser híbrido que es justamente el Minotauro. Híbrido particular, porque al contrario de los demás seres híbridos de la mitología antigua, no tiene nada de divino y es simplemente un ser mortal que, por tanto, muere cuando un héroe, Teseo, siguiendo el consejo de Ariadna, encuentra la clave para entrar al laberinto, matarlo y retornar siguiendo un hilo que ha extendido al entrar. El Minotauro es pues, un ser que no tiene nada de divino y simplemente es la manifestación de un castigo, y al tener algo de



humano tiene también algo del terrible ser que es ese bípedo (es decir nosotros) que trata de dominar la tierra. Si las representaciones de la época arcaica todavía le daban un cuerpo velludo y hasta un rabo, quizás aludiendo en que en él había una mayor proporción de animalidad que de humanidad, lo cierto es que desde la época clásica esta situación empezó a variar y el Minotauro se tornó cada vez más en un humano, mortal y deforme. Por tanto, aunque la tradición posterior lo comparó con los centauros, lo cierto es que, al contrario de estos, el Minotauro no es una fuerza de la naturaleza divinizada, sino un error terrible que se produce en los avatares de la caprichosa genética mítica (Díez Platas, 2012, pp. 50 y ss.). Sabemos incluso que hubo obras trágicas que lo mencionaron y que lo tuvieron entre sus personajes –no era para menos, ya que nada más trágico que ese destino de un humano animalizado que por su misma condición nunca podrá hacer parte de la polis–, y así sabemos que Sófocles y Eurípides, en dos obras hoy desaparecidas (*Minos* del primero, *Cretenses* del segundo, aunque de esta se conservan algunos versos y estásimos) lo mencionaron e incluso el segundo enfatizó su carácter humano: en una de las escenas, el rey Minos describe la criatura que acaba de nacer diciendo que es “‘de naturaleza doble de toro y mortal’, lleva ‘sobre su torso humano una cabeza de toro’ y además tiene un rabo bovino, aunque al menos, ‘es bípedo’ ” (Díez Platas, 2012, pp. 81-82) (**figura 18**).



Figura 18. Mosaico romano que muestra a Teseo matando al Minotauro. Nótese que es una figura mucho más humana

Fuente: Wikipedia.org URL

Sin embargo, si bien está al margen de la comunidad política, ya que su violencia antropófaga lo pone allí, lo cierto es que su existencia es la condición para dos despliegues técnicos por parte de un *technités* llamado Dédalo. El mito en este caso –quizás como otros en la Grecia Antigua– es una consideración sobre la técnica y por eso este *technités* es el que construye una vaca de madera (primer despliegue técnico) para que en su interior Pasifae se esconda y el toro blanco la pueda poseer; engaño pergeñado por el artesano que además marcará el destino del Minotauro fruto de esta relación: quien propició su nacimiento será el mismo que tendrá que construir su cárcel, el laberinto (segundo despliegue técnico) cuya existencia es el motivo más interesante para muchas de las descripciones antiguas del mito. Así, Ovidio en *Metamorfosis* dirá:

Dédalo, muy afamado por su talento en el arte de la construcción, efectúa la obra y confunde las señales e induce a error a los ojos con la curvatura y la revuelta de los diferentes pasillos. No de otro modo que juega el frigio Meandro en sus transparentes aguas y con dudoso deslizamiento avanza y retrocede y saliendo al encuentro de sí mismo contempla las aguas que se le acercan y ahora vuelto hacia sus fuentes, ahora hacia el mar abierto, agita las desconcertadas aguas, así Dédalo llena de revueltas los innumerables pasillos y apenas pudo el mismo volver al umbral: tan grande es el engaño de la mansión (citado en: Díez Platas, 2012, p. 87).

La descripción nos podría hacer pensar en una construcción bastante compleja, aunque su modelo está en el orden natural, en los ríos y en particular en aquel de la antigua Frigia (hoy Turquía) cuya sinuosidad crea maravillosas formas y de cuyo nombre antiguo (río Meandro, hoy Menderes) ha derivado el sustantivo para hablar de toda forma de sinuosidad en las corrientes fluviales. Complejidad aparente en todo caso, porque el laberinto de Dédalo si tiene entrada también tiene salida. Bien ha señalado Umberto Eco que el modelo de este laberinto es la línea misma, y que si Teseo entra y sale de allí valiéndose del hilo de Ariadna es porque como tal no es más que una línea antes recta y ahora retorcida, y que, por ende, con solo estirarlo, mirándolo desde encima, podemos saber que la salida y la entrada son exactamente las mismas o incluso, aunque tenga dos contactos con el exterior, ambas cumplen las funciones de lugar de acceso y lugar de salida. Este laberinto no rompe entonces la sucesión espaciotemporal y no hay grandes alteraciones en el orden lógico al cual estamos habituados. De hecho, es un laberinto que habla de la finitud y, sobre todo, evoca una forma política que Arthur Evans fue el primer en estudiar: inmersa en la Edad de Bronce, Minos vive en un palacio que es al mismo tiempo una ciudad (ciudad sagrada), que tiene la forma de laberinto (**figuras 19 y 20**).



Figura 19. Anverso de una tablilla de arcilla de Pilos, con el motivo del laberinto. Es una de las representaciones más antiguas, conocidas, del tema del laberinto

Fuente: Wikipedia.org URL



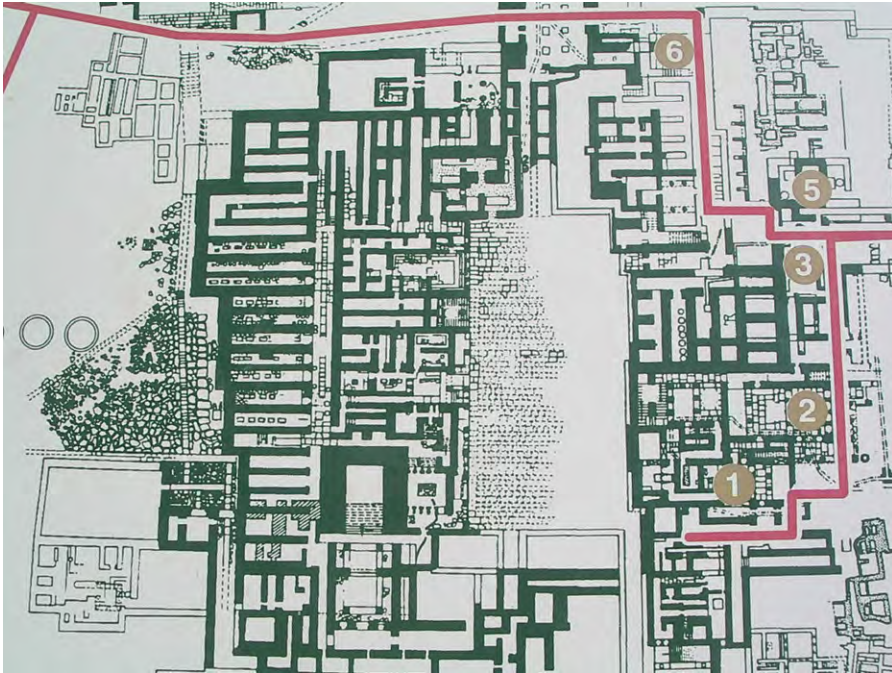


Figura 20. Plano del Palacio de Cnosos

Fuente: Wikipedia.org URL

El Palacio de Cnosos, como conocemos a esta construcción ubicado en Creta, no es un palacio tal como hoy los concebimos, ya que allí se dieron formas de vida que desbordaban una simple condición realenga. Situado en lo alto, en el palacio-ciudad, convergieron funciones administrativas, religiosas y políticas, y aunque muchos creen que no era más que un inmenso mausoleo, otros lo consideran el lugar en donde un soberano (¿Minos?) habitaba con su esposa (¿Pasifae?), junto con toda su corte, los sacerdotes, los escribanos, y que en su interior incluso había espacios para el castigo y el encierro de quienes infringían el orden. Palacio y ciudad sagrados, porque muy probablemente su construcción obedecía a una forma cosmogónica o, al menos, a ciertos aspectos de la misma, de la cual no tenemos certeza porque los textos allí encontrados en lineal A y en lineal B (los primeros, cabe aclarar, no se han podido



descifrar), solo revelan aspectos pragmáticos de lo administrativo y no una compleja cosmovisión anclada en un relato mítico. En todo caso, no es difícil inferir que la construcción habla de una dimensión sagrada y que incluso su complejidad constructiva –verdadera maestría de la tecnónaturaleza artesanal–, no puede aludir más que a la finitud, al límite, a un orden que era la réplica de la esfera celestial. El emplazamiento, para evocar a Heidegger (y ello no es una alusión fortuita, como veremos más adelante), vincula los mortales con los divinos, la tierra con el cielo, configura la cuadratura en donde el mundo tiene sentido y, sobre todo, contenido: el Minotauro en su prisión evoca las fuerzas disolventes que todo orden político, que toda ciudad tiene; alude a las potencias disolventes y disolutas que no se pueden desconocer pero que se deben, o por lo menos, se intentan controlar.

Tenemos entonces, la imagen del monstruo y la del laberinto como dos maneras de hablar de la ciudad, al menos de las ciudades más antiguas de la tradición occidental. Su finitud y sus límites señalan un intento por cerrar el círculo de comprensión, pero la existencia del Minotauro señala que hay encerrado algo incomprensible, misterioso, enigmático, inefable como decíamos antes. Cabe entonces una pregunta: si hemos empezado con este regodeo, ¿es porque nuestras ciudades son todavía laberintos con monstruos en su interior? La respuesta no puede ser más que afirmativa, pero su afirmación requiere de dos condiciones: ver las diferencias que el tiempo, el trasegar de una historia que apenas entreveremos en nuestros relatos, en esos discursos que llamamos históricos; y junto a ello, tener en cuenta que algo va de una idea de *cosmos* como la que en la Antigüedad se tenía, a la de *universo* que hoy es de nuestro cotidiano decir.

Sí, las ciudades son laberintos y una simple vista aérea de las mismas nos lo evidencia (**figura 21**). Laberintos en todo caso que no ha hecho un solo artesano, ya no es un *technités*, sino un grupo heterogéneo de *thechnai* que necesariamente hacen su labor no de consuno, sino aleatoriamente



amontonando sus productos o por lo menos, disponiéndolos en un orden que a simple vista invita al desconcierto. Ya no hay un Dédalo sino la figura múltiple de planificadores urbanos, arquitectos, ingenieros, albañiles y obreros, pero también transeúntes y usuarios de esas urbes, que terminan por armar estos laberintos que, desde el aire, pero también desde la tierra, invitan no a salir sino a seguir en el extravío, en la pérdida. El laberinto de nuestras ciudades hoy, no puede ser, por tanto, uno que se pueda recorrer de continuo, y al contrario del modelo minoico (repetido hasta la saciedad tanto en el mundo antiguo como en la Edad Media), nuestras laberínticas ciudades requieren otra forma:

Para salir del laberinto Descartes optará (...) por la línea recta –*géometrie oblige*–. Se trata, sin duda, de una recomendación razonable para esos perdederos lineales que en inglés se conocen como *labyrinths*, mas no para los que reciben el nombre de *maze* (y que el idioma español se obliga a verter en esa larga fórmula cacofónica de “laberintos multidireccionales”). Los primeros –como el famoso laberinto de la catedral de Chartres– no son propiamente perdederos sino más bien largos corredores con tortuosas idas y venidas que exigen al que los recorre sólo paciencia y perseverancia, pero no particular pericia o inteligencia. Sin embargo, para los “laberintos multidireccionales”, el consejo cartesiano de continuar en línea recta resulta notoriamente insuficiente. Otras fórmulas parecen más oportunas (Arenas, 2014, p. 26).



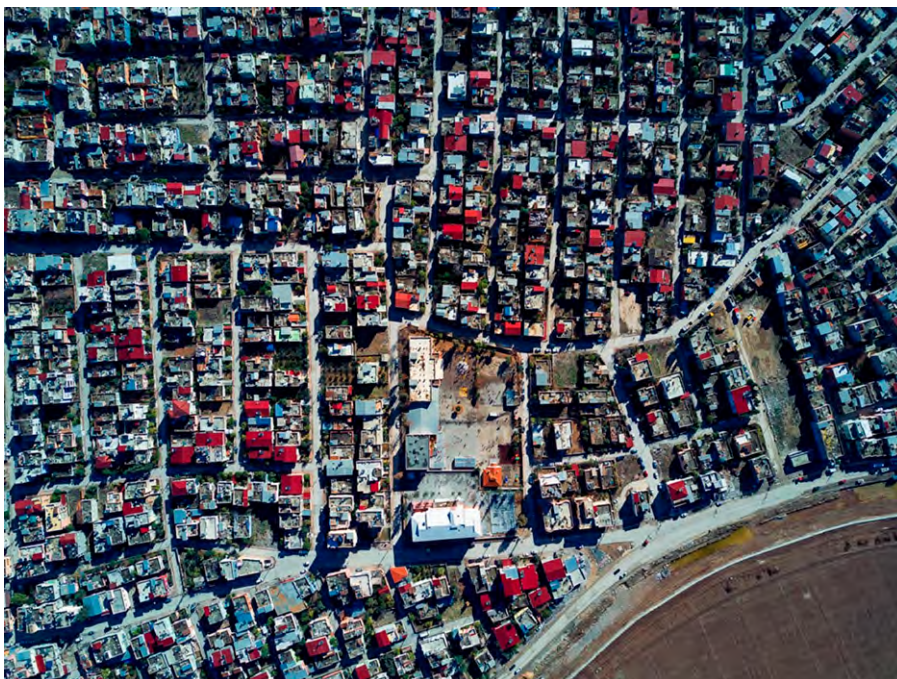


Figura 21. Vista aérea de una ciudad

Fuente: Pxhere.com URL

De estos últimos, llamados también laberintos multicursales, el Barroco ya había hecho gala al crear, con su conciencia del simulacro, estructuras descentradas (**figura 28**). Todo ello, porque el teatro y la vida, el sueño y la realidad se confunden en su perspectiva y, sobre todo, porque las ciudades empiezan a perder sus murallas –la técnica militar desplegada desde el siglo XV en adelante, merced a la figura del ingeniero, las hace obsoletas– y por otro, porque el cosmos deja de tener límites y se torna infinito.

Es así como en el Barroco se produce la transfiguración de la vida en teatro, del mundo en escenario, de la naturaleza en naturaleza muerta, del pensamiento en alegoría. Las múltiples representaciones del ser afloran en una emblemática de las pasiones y de los





movimientos del alma. Los signos hablan de una totalidad abstracta, pero se presentan, como corresponde a su condición dramática y moderna, aislados y concretos, configurando verdaderos laberintos. La pasión barroca por construir, la libido del laberinto deviene escenificación fantasmagórica del drama individual, melancólica alegoría de la muerte. Los espejos de Versalles reflejaban la imagen repetida de la razón y la muerte que, ensalzadas, componen una *vanitas* en el templo mismo de la representación. “Porque quizá sea eso el Barroco: como el tormento de una finalidad en la profusión”, comenta Barthes.

El laberinto barroco no tiene centro y si la representación del laberinto es inseparable de la idea de salvación, este descentramiento agudiza la desesperanza. Si el espejo se ha roto, ¿cómo sabré yo mismo quién soy? La alegoría moderna multiplica los reflejos del ser; borra el centro del laberinto, destruye sus murallas y bifurca hasta el infinito sus corredores. Acaso nuestra mayor ilusión es creer que los recorreremos por primera vez. En el viaje se pierde la perspectiva. Pero las rutas del universo se cierran sobre sí mismas y el hombre barroco, arrastrado por esta corriente infinita, hundido en ella, no puede contemplar serenamente el periplo circular de la vida, su radiante estela. Jamás alcanza una imagen de la plenitud que abarque la oscuridad de la caverna y la luz de las estrellas, la aurora y el ocaso.

El mundo es un eclipse de la conciencia y el laberinto su imitación eterna. Nadie como el hombre barroco se hace consciente de este destino. Y sólo este dramático riesgo hará necesario instituir un principio de verdad que interprete y oriente la experiencia. Es el largo camino que va de los *Ejercicios* ignacianos a las *Meditaciones* cartesianas un camino en el que se citarán todas aquellas voluntades que porfían por salvar el alma y hacer luminoso y habitable el mundo (Jarauta, 1992, p. 3).



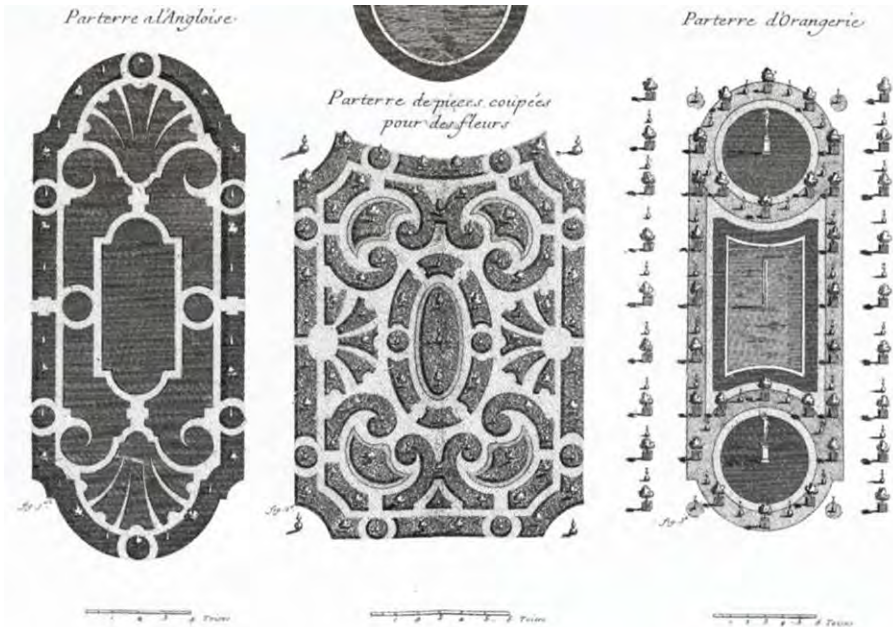


Figura 22. Diseños de parterre publicados por Antoine Joseph Dezallier d'Argenville en *La Théorie et la Pratique du Jardinage* (1710)

Fuente: Wikimedia.org URL

En ese horizonte de pérdida, la voz de Giordano Bruno ya había entrevisto lo que sin duda hoy no nos parece tan inhabitual: el laberinto es la voz de Hermes, de un misterio inagotable, de un modo infinito cuya posibilidad comprensiva no logramos entrever. Imbuido de ideas herméticas, por aquella que, aunque falsa no menos verosímil tradición egipcia de Hermes Trismegisto, el pensador italiano se dio cuenta de que un universo infinito es, por un lado, la multiplicación de las posibilidades interpretativas y por otro, que el orden celestial difícilmente se correspondía con el orden terrestre (Sini, 1989, pp. 110 y ss.).

Idea similar, pero con diferencias sustanciales expresaría posteriormente el siglo XIX, ya que si bien para el italiano en el Renacimiento, lo divino y lo terrenal difícilmente se correspondían era empero necesario buscar

otro modo de aproximar ambas esferas, mientras que la centuria decimonónica ya no tenía la esperanza de una nueva reconciliación con la divinidad, sino que de modo radical asumía la imposibilidad de hacer comunión con ella. Por tanto, esta época es la de una infructuosa y tozuda búsqueda de los románticos de un *Ánima Mundi* (perdida inexorablemente en los paisajes del ensueño, la locura o el suicidio). Es la época de la desasosegada voz de Schopenhauer y su voluntad indomeñable apenas rozada por la representación y, sobre todo, es el tiempo en donde se expresará Nietzsche señalando que ese laberinto sin fin que es el universo infinito, ese mundo descentrado, es la tumba de dios (lo cual ya los nihilistas sabían), pero al mismo tiempo es la inevitable invitación a refundar estéticamente una existencia que conduzca al superhombre, al que se reconoce como artífice de su existencia allende de las condiciones de un cosmos que ya no canta la belleza y la armonía, sino el abismo hórrido de lo informe, de la obra que no cesa, de un infinito que al contrario que en Bruno no es invitación panteísta, sino epicureísmo que sabe del azar y de la multiplicidad que choca.

Sí, así en la ciudad como en el mundo, pero ya no es la analogía medieval como al principio creímos, sino otra figura de lo analógico⁶⁹. Ya no es un arriba y un abajo, sino un efecto sobre la superficie a modo de *laberinto rizoma* que, como las constelaciones en el cielo, ya no dibujan figuras estables sino monstruos que cambian constantemente de forma: una estrella que nace, otra que muere, agujeros negros, el zodiaco que cae (**figuras 23 y 24**). La cosmología nuestra deviene cosmociencia y por tanto se hace imposible encontrar lo sagrado en la cuadratura que, con acento en apariencia anacrónica Heidegger nos invita a descubrir... pero en la obra de arte...

69 Foucault hablará de las analogías desplegadas en la historia, clave de una arqueología y de una genealogía, luego. También pensamos, la palabra podría servir para hablar de las correspondencias, que evocan un poco la imagen del poeta urbano por excelencia: Baudelaire.



Figura 23. Imagen de galaxias y nebulosas... un verdadero rizoma

Fuente: Wallhere.com URL

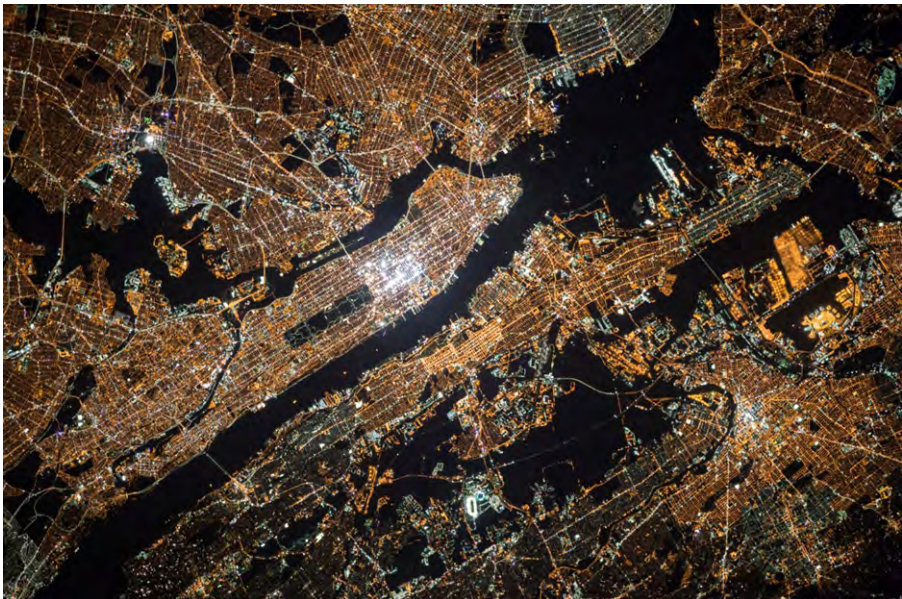


Figura 24. Vista satelital de Nueva York en 2017

Fuente: Pxhere.com URL



3.3 Microextravío en las páginas de Georges Perec

Más allá, en toda la parte derecha de la acuarela, ya muy tierra adentro, aparecen, con precisión sorprendente, las ruinas de una ciudad antigua: milagrosamente conservado durante siglos y siglos bajo las capas de aluviones acarreados por el río sinuoso, el enlosado de mármol y piedra de calles, moradas y templos, recién sacado a la luz del día, dibuja en el suelo mismo algo así como las huellas dactilares exactas de la ciudad: es un entrecruzamiento de callejas extremadamente angostas, un plano a escala natural de un laberinto modélico hecho de callejones sin salida, patinillos, encrucijadas y atajos que ciñen los vestigios de una acrópolis vasta y suntuosa bordeada de restos de columnas, pórticos derrumbados, escaleras abiertas que suben a azoteas hundidas, como si, en el corazón de aquel dédalo ya casi fosilizado, se hubiera querido disimular adrede aquella explanada insospechable, a imagen de esos palacios de los cuentos orientales a los que se lleva de noche a un personaje que, conducido de nuevo a su casa antes del amanecer, no habrá de hallar nunca la mansión mágica, a la que acaba creyendo que fue sólo en sueños.

Georges Perec, *La vida instrucciones de uso*

Si el laberinto se vuelve rizoma, entonces bien vale la pena pensar qué entendemos por ello. No hay que ir muy lejos, porque no es algo que se defina con exactitud, que se pueda asir como ciertos conceptos o nociones, por cuanto es algo que emerge en nuestra cotidianidad.

Su forma más intuitiva es la de la red ferroviaria [figura 25], donde no solamente todo punto está conectado con varios otros puntos, sino que nada impide que se establezcan, entre dos nudos, nuevas uniones, e incluso entre los que no estaba unidos antes. No obstante, lo que diferencia al rizoma de la red ferroviaria es que en teoría el primero no tiene límites porque no se extiende sobre un territorio definido y limitado: es el rizoma en sí, en su forma abstracta, el que



define los territorios. No vale la pena preguntarse si el rizoma es finito e ilimitado, o limitado pero infinito: lo esencial es que no tiene exterior y por consiguiente no tiene fronteras. Cada ruta puede ser la correcta, siempre y cuando uno quiera ir hacia donde va y cada punto puede estar unido a cualquier otro punto. El rizoma es por ende el lugar de las conjeturas, de las apuestas, de los azares, de las reconstrucciones, de las inspecciones locales descriptibles, de las hipótesis globales que debe ser continuamente replanteadas, pues una estructura en rizoma cambia de forma constantemente. El rizoma constituye el modelo del laberinto hermético. Pero ocurre que el pensamiento latino siempre fue ajeno a la idea del rizoma (Eco, 1987, p.12).



Figura 25. Red de transportes de París

Fuente: guiapracticaparis.com URL (imagen modificada por el autor).





No estar adentro ni afuera, abandonar la pregunta por la infinitud y la ilimitación, tal como ocurre en nuestro universo donde lo único que sabemos es que la idea de exterioridad se pierde, y sabernos sin esa distinción dicotómica –adentro y afuera, interno y externo– es la mayor desorientación de todas. No hay puertas sino plegamientos y, sobre todo, no hay, como también ocurre en la ciudad, un lugar para la huida, porque lo urbano siempre nos atrapa en sus redes. Si fuésemos a caracterizar un poco más este rizoma, podríamos decir que, a más de esa imposible salida, es también excéntrica, sin centro ninguno y eso hace que, si volvemos a pensar en el mito, uno no deje de plantearse: ¿y en dónde queda el monstruoso Minotauro que sito en el centro del laberinto, como meta terrible, era además el garante del sentido de todo el recorrido que por los corredores del artificio se hacían? ¿A dónde ha ido a parar aquel que parecía controlado en el centro, que astutamente podía ser asesinado? Cuando Teseo mató al Minotauro y terminó engañando a su enamorada Ariadna (que afortunadamente fascinaba a Dionisos y nos la dejó luego de su muerte en forma de constelación boreal), volvió al Ática y allí al convertirse en rey, organizó las dispersas comunidades en una *polis* única; reunió lo disperso. Según Tucídides:

Desde las épocas más remotas les ha ocurrido a los atenienses más que a ningún otro pueblo lo siguiente: en tiempos de Cécrope y de los demás reyes hasta Teseo, el Ática estuvo habitada siempre en comunidades que poseían sus pritaneos y sus magistrados; y cuando no tenían ningún motivo de temor, ni siquiera acudían a presencia del rey para despachar con él, sino que cada comunidad se regía por sí sola. Algunos incluso declararon la guerra a sus reyes; por ejemplo, los eleusinos, bajo las órdenes de Eumolpo, contra el rey Erecteo. Pero una vez que Teseo subió al trono, hombre que era además de inteligente, poderoso, reorganizó el territorio en otros aspectos, disolvió los consejos y las magistraturas de las demás ciudades y los refundió todos en lo que es la actual ciudad, designó un solo Consejo





y Pritaneo y obligó a que, aunque cada uno continuara habitando como antes su territorio, tuvieran todos a ésta como única capital; la cual, merced a la contribución de todos, se transformó en una gran ciudad, y así fue entregada por Teseo a sus descendientes.

Desde aquel día hasta hoy celebran los atenienses en honor de la diosa los Festivales de la Unión [fiestas Sinecias] a expensas públicas (Tucídides, 1989, pp. 143-144).

Este proceso de unificación es lo que conocemos como *sinecismo*, que en griego sería *συνοικισμός*, *synoikismós*, es decir, *cohabitación de los diferentes*, en otras palabras, la reunión de la diversidad bajo una forma de unidad. Crear ese centro, que es en el fondo instaurar la ciudad-Estado, implica, como acertadamente señala Edward Soja, construir ya no una ciudad (sus edificios públicos y particulares, sus plazas y lugares de encuentro), sino abrir una región urbana y casi podríamos decir, construir una red en donde hay una cultura urbana, incluso en los lugares dedicados a las labores agrícolas y pecuarias; construir una región y una cultura urbanas, implica dinamizar la ciudad central que como tal, se tornará en ciudad-madre, *Metrópolis* (*mētēr-pólis*). De ahí, que la *polis*, entendida ya no como ciudad sagrada (a la manera de la casa de Asterión), se torna en ciudad de intercambios, de fluidez sígnica, en donde simbólicamente el centro (con sus templos y plazas) vincula todavía el cielo y la tierra, y trata de construir (como se cuenta de la experiencia del campamento romano) un *ómfalo*, un *umbilicus*, en donde las potencias *ctónicas*, pero también las iras de los dioses, sean controladas, exorcizadas de alguna manera. Estas ciudades tienen centro, y hasta una periferia claramente demarcada, a veces (muchas veces, en realidad), en forma de muralla. Centralidad que se conservó hasta que lo excéntrico hizo su aparición al despuntar el tiempo del Barroco.

Puede que Campanella soñase con una ciudad concéntrica que replica las esferas celestes, pero en él todavía encontramos una pervivencia analógica que ya en el momento del Barroco va a ser puesta en entredicho.



Historia hartamente conocida esta, que hace que la plaza, y su modelo elíptico, sean el punto de emergencia de unas nuevas formas de ciudad, *multi-céntricas*, y que obligarán a que ya desde entonces, una cierta necesidad de ordenamiento de las ciudades hiciera lugar en lo administrativo; formas de ordenamiento que se exasperaron en el siglo XIX, porque la ciudad cibernética sucedió a la ciudad teatral que el maestro de ingenios había producido y que al tenor de un nuevo despliegue técnico, centrado en la máquina industrial que en las fábricas, pero sobre todo en los trenes, evidenció que el centro se estaba perdiendo irremediablemente. El laberinto barroco que dio paso al rizoma no hizo más que exacerbar una tensión que no hemos podido resolver: la necesidad de construir una cierta forma de orden pero ya sin el referente celestial, un orden humano (así lo llamamos) que al menos contenga en algo al monstruo; pero este monstruo incontrolable no murió en realidad –ni en las manos de Teseo, ni en la visión teórica de Platón, ni en el mundo de las utopías–, sino que se dispersó en las múltiples relaciones que alentaron hibridaciones cada vez más grandes, complejas y difíciles de dominar, y que señalan justamente que ese monstruo es la dispersión de signos que obliga a multiplicar las interpretaciones hasta el infinito, para revelarnos que si bien estamos dentro del lenguaje y en lo signico, no hay sentido estable y permanente, y que estamos condenados a interpretar e inventarnos el mundo cada vez.

Mundo de orden y un desorden relacional entonces, que a la sazón dicen que el sentido es siempre esa cosa provisional que cada vez hay que refundar; mundo del control que no funciona porque el Minotauro liberado devora el orden humano (sigue siendo antropófago) para decirnos que eso inhumano es lo que en realidad nos constituye. Tensión que no se resuelve y que solo podemos vivir poetizando la existencia, reencontrándonos con lo sagrado que está implícito en la *poiesis* y que nos confronta con nuestro ser en cuanto ser del lenguaje, como hace, en el caso que nos ocupa, la literatura:

El que la literatura de nuestros días esté fascinada por el ser del lenguaje esto no es ni el signo de un fin ni la prueba de una radicalización: es un fenómeno que enraíza su necesidad en una configuración muy vasta en la que se dibuja toda la nervadura de nuestro pensamiento y de nuestro saber. Pero si la cuestión de los lenguajes formales hace valer la posibilidad o imposibilidad de estructurar los contenidos positivos, una literatura consagrada al lenguaje hace valer, en su vivacidad empírica, a las formas fundamentales de la finitud. Desde el interior del lenguaje probado y recorrido como lenguaje, en el juego de sus posibilidades tensas hasta el extremo, lo que se anuncia es que el hombre está “terminado” y que, al llegar a la cima de toda palabra posible, no llega al corazón de sí mismo, sino al borde de lo que lo limita: en esta región en la que ronda la muerte, en la que el pensamiento se extingue, en la que la promesa del origen retrocede indefinidamente (Foucault, 1993, pp. 371-372).

En este caso, la novela *La vida, instrucciones de uso*, de Georges Perec, no puede ser más que la expresión de esa pérdida de centro y, sobre todo, es la decisión de mostrarnos que el espacio es el verdadero protagonista. Podríamos decir, interpretar, que esa línea del tiempo sobre la cual el *orden* se apuntala (la historia y la crítica trabajan en el tiempo y en la causalidad, porque temen al rizoma), puede ser recusada cuando se hace una clara opción como en el caso de esta obra. Así, al terminar el último capítulo, el XCIX, se nos dice que todas las quinientas setenta y dos páginas hasta ese momento, solo han descrito lo que ocurre en un día:

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y van a dar las ocho de la tarde. Sentado delante de su puzzle, Bartlebooth acaba de morir. Sobre el paño negro de la mesa, en algún punto del cielo crepuscular del puzzle cuatrocientos treinta y nueve, el hueco negro de la única pieza no colocada aún dibuja la figura casi perfecta



de una X. Pero la pieza que tiene el muerto entre los dedos tiene la forma, previsible desde hacía tiempo en su ironía misma, de una W (Perec, 1997, p. 572).

La estrategia de contar lo que ocurre en un día, sin duda nos recuerda a Joyce en *Ulises*, que nos relata (¿pero se puede usar esta palabra?) el insubstancial día de Leopold Bloom y Sthephanus Dedalus (Dédalo y el laberinto, ¿acaso una coincidencia?) el 16 de junio de 1904. Mas a diferencia del autor dublinés, Perec no estructura esta espacialidad literaria por referencia a la obra de Homero, sino que utiliza un modelo arquitectónico en una ciudad como París. En el número 11 de la Calle Simon-Crubellier, un edificio de seis pisos, una planta baja (*rez-de-chaussée*), dos pisos más superiores (habitaciones de servicio o *chambre de bonne*) y dos niveles de sótanos. Un edificio que en realidad se parece a muchos ubicados en la vieja ciudad, en cuyas cámaras superiores se instalan hoy por hoy, estudiantes de todo el mundo en donde comparten un baño y otros servicios; un edificio que para quien ha vivido en París, no se distinguiría de los demás, pero que a Perec le sirve para construir una cuadrícula que será su verdadero laberinto y así, recorrer piso por piso, habitación por habitación, los entresijos de lo que allí ocurre (**figura 26**).





	<i>Honoré</i>	SMAUTF	SUTTON	ORLOW-SKA	ALBIN	<i>Morellet</i>	<i>Simpson</i>	<i>Troyan</i>	<i>Troquet</i>		
HUTTING							PLASSAERT				8
		GRATIOLET		CRESPI	NIETO & ROGERS	<i>Jérôme</i>	<i>Fresnel</i>	BREIDEL	VALÈNE		7
<i>Brodin-Gratiolet</i>			DINTEVILLE					<i>Jérôme</i>	WINCKLER		6
<i>Hourcade</i>				<i>Gratiolet</i>				<i>Hébert</i>	FOULEROT		5
<i>Speiss</i>			RORSCHASH					<i>Echard</i>	MARQUISEAUX		4
				<i>Grifalconi</i>							
		BARTLEBOOTH		<i>Danglars</i>		escalera		<i>Colomb</i>	FOUREAU		3
				<i>Appenzell</i>					DE BEAUMONT		2
				<i>Hardy</i>							
		MOREAU							LOUVET		1
entrada de servicio	MARCIA	antigüedades	portería			portal		<i>Massy</i>	MARCIA		0
sótanos	sótanos	calefacción	sótanos			ascensor		sótanos	sótanos	sótanos	-1
Moreau	Bartiebooth		Rorsch asch Dinteville					Altamont Gratiolet	Marqui seaux Marcia	De Beaumont	

Figura 26. Esquema del edificio sito en la en el número 11 de la Calle Simon-Crubellier

Fuente: Wikipedia.org URL

¿Y qué ocurre? Muchas cosas y nada. Casi podría decirse que ese veintitrés de junio, cuando se acercan las ocho de la noche, lo que ocurre son simples eventos en los que hay depositado tiempo, historias acumuladas como un *palimpsesto* pero que no se hacen evidentes porque al mismo tiempo pueden hablar de otros espacios a modo de *hipertexto*: cada sitio es un nodo del rizoma y conecta con bloques espaciotemporales que hacen que las paredes mismas de la edificación sean como depositarias de





memorias múltiples, por un lado, pero a la vez, piezas del rompecabezas que no termina nunca de hacerse y en donde siempre queda un espacio en blanco, tal como irónicamente queda en la mano de Bartlebooth en el momento de su muerte. Este hombre, a quien podríamos considerar el protagonista de la obra –aunque lo hacemos un poco por la costumbre, acostumbrados a los libros arbóreos y no a los rizomáticos– tiene una de las claves para recorrer ese pequeño rincón de la ciudad. Desde el principio del libro, en su parte introductoria, se nos dice que el mismo es un rompecabezas, un puzle, y que bien podría entenderse de esta forma la estructura de la obra, o más aún, su aparente falta de estructura. El libro es un juego mas no un simple juego infantil, sino un rompecabezas que ha de armarse sin modelo previo. Los verdaderos rompecabezas no son aquellos que comercialmente podemos conseguir y que gracias a la ilustración que traen en su caja podemos armar; no, los que el libro propone son fichas de madera que, embaladas en una caja negra, no dan ninguna pista a quien se aventura a enfrentar el reto. Entre figuras como muñequitos, cruces de Lorena o cruces tradicionales, se debe descubrir por dónde empezar, qué figura podría ir en el centro o cuál está en el borde, en la esquina superior o en la inferior; un puzle en todo caso que no necesariamente nos lleva a armar una unidad, sino a solazarnos con la multiplicidad.

Bartlebooth, el extravagante millonario de la novela, aprendió a dibujar –a hacer acuarelas– a pesar de su evidente falta de talento, con el fin de viajar por medio mundo visitando quinientos puertos durante casi veinte años y poder plasmarlos en un igual número de cuadros que luego enviaba a París, para que Gaspard Winckler, hábil artesano, las preparara sobre una superficie de madera y procediera a cortar con las formas propias del rompecabezas, y luego, embalarlas en cajas negras. El propósito de este trabajo, ya de por sí un verdadero gasto inútil, era que Bartlebooth al volver se pasara el resto de su vida rearmando lo que había pintado. Su vida entonces se haría alrededor de un proyecto inútil, sin rédito ninguno, casi para dilapidar su fortuna entre las lecciones de





pintura (tardó más de diez años en pintar adecuadamente), sus viajes y luego pasar encerrado hasta la vejez rearmando los paisajes que había visto y de los cuales había dejado un testimonio que apenas recordaba. Labor ingente, inútil y, sobre todo, sin evidencia, porque Bartlebooth además buscó quién, luego de armar cada uno de los rompecabezas (también de quinientas piezas), los sometiera a un procedimiento en el que la unidad se hiciese evidente y no quedara el menor vestigio de que lo que era: un puzle, simplemente.

Una vida en un gasto inútil y que además se queda inconclusa porque no logró armar más de cuatrocientas treinta y nueve figuras, cuando la vejez, la ceguera y el cansancio lo rindieron. La ironía es que la pieza faltante, que es una X, pero también una W, alude a Winckler, el artesano que le ayudó a preparar todo y con quien, aunque pocas palabras cruzaron a lo largo de su existencia, estableció una relación agonística: tan hábil era que cada rompecabezas era siempre más difícil que el anterior, que una misma pieza podría ser la del centro o la del borde, que un tono de color bien se podía vincular indistintamente con cualquiera. Combate entre quien labró un particular destino (creyendo que la vida le alcanzaría para su obra) y quien simplemente se usufructuó de ese capricho, mostrándole a la sazón que no somos los que manejamos los hilos de nuestra vida, sino el azar que no tiene a ningún dios detrás de sí, ni un oráculo, ni una soterrada palabra que en nuestra conciencia de pronto aflora.





Figura 27. Tablero y piezas del juego de Go

Fuente: publicdomainpictures.net URL

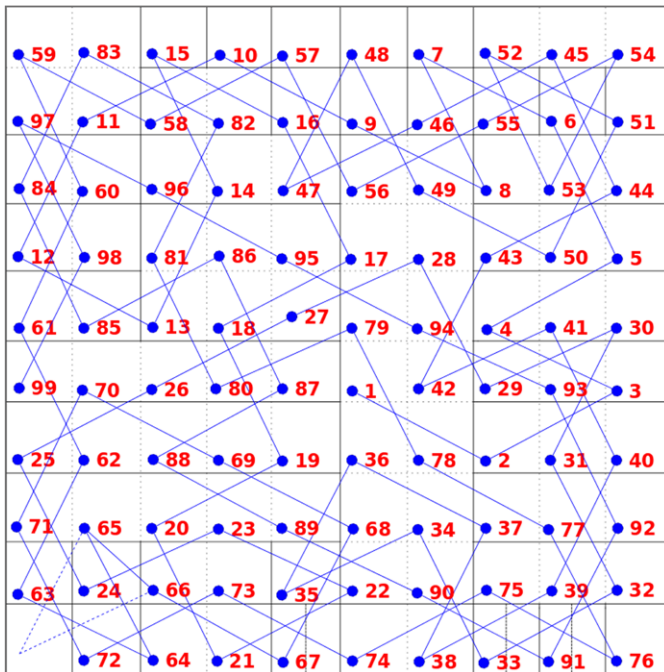


Figura 28. Orden de los capítulos en *La vida instrucciones de uso* que siguen el movimiento en L del caballo en el ajedrez

Fuente: Wikipedia.org URL



Sin embargo, el libro es algo más que un rompecabezas y, como hemos dicho, es un mínimo laberinto dentro del gran rizoma del mundo. Ya en el puzle es cierto que estamos obligados a ensayar diferentes caminos para ubicar cada una de las fichas, para ponerlas en el lugar correcto. Sin embargo, en cuanto laberinto de azares, el autor utiliza otros dos modelos, ya no como metáfora de fondo, sino como modo de producción textual y modo de lectura: el primero es el ajedrez, y el otro, el juego de Go (**figura 27**). No vale la pena extenderse en demasía en estos dos tópicos, de los cuales se consigue abundante información, pero sí vale la pena señalar algo: sea el ajedrez de origen hindú (o chino, según otros) o en el Go de los chinos, a lo que nos enfrentamos es a una regla o a un conjunto de reglas que imponen un orden, pero desde la arbitrariedad; unas reglas que son condición previa, horizonte interpretante escogido al azar entre las múltiples posibilidades que nos brindan estos u otros juegos. Por eso, el libro se escribe según el movimiento del caballo (**figura 28**) en el ajedrez, en forma de L, tratando de recorrer no solo cada casa del edificio, sino cada pieza dentro de ellas; así, se pasa por las cocinas, los baños, las salas, las habitaciones, y allí, en donde menos se piensa, se encuentra un mundo, un tiempo sedimentado, un espacio diferente que remite a otro tiempo, o las formas de la éfrasis que quieren atrapar una viñeta, una simple lámina de Épinal o un cuadro cualquiera que adorna las paredes de una habitación:

El cuarto [cuadro, ubicado en una habitación de la casa de Marquiseaux en el capítulo 4] es una reproducción en blanco y negro de un cuadro de Forbes titulado *Una rata detrás del tapiz*. Este cuadro se inspira en una historia real que sucedió en Newcastle Upon Tyne durante el invierno de 1858.

La vieja lady Forthright poseía una colección de relojes y autómatas de la que estaba muy orgullosa y cuya joya más preciada era un pequeñísimo reloj engastado en un frágil huevo de alabastro. Había encomendado la guarda de su colección a su criado más viejo. Era un cochero que llevaba más de sesenta años sirviéndola y estaba



perdidamente enamorado de ella desde la primera vez en que había tenido el privilegio de llevarla en su coche. Había puesto su pasión muda en la colección de su señora y, como era extremadamente habilidoso, la cuidaba con arrebatado esmero, dedicando día y noche a conservar o a recomponer aquellos mecanismos delicados, algunos de los cuales tenían más de dos siglos.

Las piezas más bellas de la colección se guardaban en un pequeño aposento destinado a este único objeto. Se habían encerrado algunas en vitrinas, pero la mayor parte estaban colgadas en la pared y protegidas del polvo por un ligero tapiz de muselina. El cochero dormía en un cuchitril contiguo, pues, desde hacía algunos meses, se había instalado un sabio solitario no lejos del castillo, en un laboratorio donde, a imitación de Martin Magron y del turinés Vella, estudiaba los efectos contrarios de la estricnina y el curare en las ratas, pero la anciana y el cochero estaban persuadidos de que era un bandido, al que sólo la codicia había atraído a aquellos lugares, en los que estaba tramando alguna endemoniada artimaña para apoderarse de sus preciosas joyas.

Una noche despertaron al viejo unos débiles gritos que parecían salir del cuartito. Se imaginó que el diabólico sabio había amaestrado una de sus ratas y le había enseñado a ir a robar los relojes. Se levantó, cogió de su caja de herramientas, que nunca abandonaba, un martillito, entró en el aposento, se acercó al tapiz tan sigilosamente como pudo y dio unos violentos martillazos en el sitio de donde le pareció que procedía el ruido. Por desgracia no se trataba de una rata, sino tan sólo de aquel reloj magnífico engastado en su huevo de alabastro, cuyo mecanismo se había descompuesto ligeramente, produciendo un crujido casi imperceptible. Lady Forthright se despertó sobresaltada con el martillazo, acudió al punto y encontró al viejo criado pasmado, boquiabierto, con el martillo en una mano y la alhaja destrozada en la otra. Sin darle tiempo a explicar lo sucedido, llamó a los otros criados y mandó encerrar a su cochero, creyéndolo loco furioso. Murió la señora al cabo de dos años. Enterado el viejo



cochero, logró fugarse de su lejano manicomio, regresó al castillo y se ahorcó en el mismo cuarto en que se había desarrollado el drama. El cuadro de Forbes, obra de juventud influida aún por Bonnat, se inspira muy libremente en el suceso. Nos muestra el aposento con las paredes cubiertas de relojes. El viejo cochero, vestido con un uniforme de cuero blanco, está encaramado en una silla china lacada de rojo oscuro, de formas contorneadas. Ata un pañuelo de seda a una viga del techo. La vieja lady Forthright permanece en el umbral de la puerta; mira a su criado con expresión de cólera; alarga la mano derecha, en la que tiende la cadena de plata de la que cuelga un fragmento del huevo de alabastro.

En esta casa viven varios coleccionistas, más maniáticos a menudo que los personajes del cuadro. El mismo Valène guardó mucho tiempo las postales que le enviaba Smautf siempre que hacían una escala. Tenía una de Newcastle Upon Tyne precisamente y otra del Newcastle australiano, en Nueva Gales del Sur (Perec, 1997, pp. 31-33).

Descripción de la pintura y también alusión a las nimias historias que acompañan no solo las imágenes, sino muchos de los objetos. La obra se torna desesperante, porque es evidente que toca con un límite: ninguna descripción se agota, y si solo se describiese, entonces el libro no tendría ni siquiera verbos, formas de la acción. Empero, la movilidad es la condición y de ahí el modelo del ajedrez, de la forma en apariencia caprichosa del movimiento del caballo; el movimiento implica que ese espacio se territorializa, se vuelve más o menos comprensible o con un barniz, leve eso sí, de sentido. Por eso, en dos ocasiones también se alude al juego de Go, en donde al igual que en el ajedrez, hay entre dos un combate, pero a diferencia del juego hindú –donde se corre el riesgo de perder casi todas las piezas– acá se ocupa territorio, cada vez se trata de que las fichas (negras o blancas) realicen la ocupación del territorio (los espacios en principio vacíos), atajen al contrincante, creen espacios de libertad para las fichas en incluso creen grandes grupos. Hacer(se) a



un territorio siguiendo unas reglas básicas, unos lineamientos sencillos; eso es justamente lo que hace este libro: abrir un espacio de palabras, describiendo un espacio, recorriéndolo, domesticándolo, aunque con la certeza de que algo se ha de escapar, que el laberinto no se puede tomar en su totalidad.

Pero la infatigable precisión del relato, la férrea rigidez de su andamiaje arquitectónico, no es en Perec una metáfora de un universo que se tuviera por perfecto y en cuya inexorable determinación pudiera algún día reposar nuestra confianza, sino tal vez de lo contrario. Perec ironiza en torno a los réditos que se han de esperar de esa preciosista e hiperdeterminada narración y, como para subrayarlo, esconde también un secreto dentro de su laberinto: el de esa estancia no descrita, en el extremo inferior izquierdo, que hubiera debido corresponder al capítulo 66 [figura 28]. De ella nada sabemos. Se trata del único lugar al que le está vedada la entrada al lector. Como recordará Italo Calvino en sus truncadas *Charles Eliot Norton Lectures* de Harvard, ese rincón impenetrable es “una pequeña fisura a lo inconcluso” que deja abierto un relato que, a juzgar por el *Cahier des Charges*, que lo acompaña, diríase que se hubiera planificado hasta el más ínfimo detalle (Arenas, 2014, p. 30).

Allí está esa hendidura, ese espacio vacío, no el lugar en donde se esconde el monstruo –porque el mismo está diseminado por las páginas de la novela–, sino porque allí está lo inefable, el símbolo de lo que no cabe en las palabras y que, sin embargo, es el terreno que quisiéramos tomar para empezar otro juego, con otras reglas y en otras condiciones. Espacio vacío, para un mundo de palabras, construido de palabras, porque a la sazón ese edificio, el número 11 de la Rue Simon-Crubbellier no está en los mapas, no figura en ninguna parte, y es tan solo una invención literaria... (im)perfecta representación de la ciudad.



3.4 Italo Calvino: invisibilizar la ciudad, visibilizar lo urbano

Al igual que en la obra de Perec, que nos descubre las complejidades del laberinto rizomático, que nos enfrenta a la multiplicidad imposible de asir, un autor como Italo Calvino (1923-1985) nos lleva, con otra estrategia, a mirar también la vida urbana, en particular superposición de espacios y tiempos, y a descubrir que no es un relato de principio a fin lo que permite entendernos, sino imágenes que, superpuestas, nos dejan insinuada una historia, pero no porque acontezca nada, sino porque el escenario urbano (hecho de retazos), de algún modo, prepara un avatar, un giro narrativo, una posible llegada de un protagonista que, finalmente, nunca llega, no adviene. De ahí que, cuando se lee por primera vez un libro como *Las ciudades invisibles*, una sensación melancólica nos embarga. Melancólica, que no es igual a la tristeza ni tampoco es la socorrida depresión de nuestros días (a la cual, nuestro obtuso mundo, no puede pensar y, por tanto, la medicaliza), sino a un sentimiento que implica una suspensión –momentánea o duradera– de cualquier juicio frente al mundo. En otras palabras, el libro nos deja sin nada para decir, nada para comentar, pero, y eso es lo paradójico, parece que no puede dejar de suscitar discursos, decires, comentarios, reflexiones diversas...

Las ciudades invisibles, es, de hecho, uno de los libros más socorridos a la hora de pensar la compleja relación entre ciudad y literatura. Citado hasta el cansancio por teóricos de la urbe, antropólogos urbanos, filósofos y hasta por el gobernante de turno cuando quiere dar la imagen de ser un conocedor de asuntos de las ciudades contemporáneas y, por tanto, una persona idónea para regentar los destinos de un territorio altamente complejo. Sin embargo, el que sea una y otra vez útil para distintos menesteres y, hasta menesterosos del espíritu, no quiere decir que, de suyo, esta obra sea clara o, por lo menos, se le pueda dar una fácil interpretación que implique amplios consensos sobre su sentido. Más

bien, es por su ambigüedad, por lo cual, la obra –que no es una novela, ni colección de relatos y menos un ensayo sobre la ciudad– ha dado tanto de que hablar y que, en la superficie de sus páginas, soslayada, esté una especie de engaño; un engaño que, en todo caso, no ha de entenderse en términos morales, sino como la expresión de las potencias del simulacro.

En efecto, este texto de Calvino tiene la virtud, de mostrarnos la forma en que se teje la ficción ya que basta ojear su índice para entender que son once series de cinco elementos cada una, que estructuran nueve grandes apartados. Tan simple es, y a la vez, tan inasible. Es como aquellos edificios que hacen de sus componentes estructurales su propio ornato; como el brutalismo en arquitectura, heredero del funcionalismo y del afán por mecanizar la ciudad, lo que al final resulta, no es un mundo más eficaz, sino la evidencia de que (evocando a Deleuze), es una máquina tal, porque no funciona bien. El libro de Calvino, digámoslo así, es también un mecano, eficaz e inútil, que puede funcionar de muchas maneras y, además, puede no funcionar; en fin, es una obra que, aunque el mismo autor nos señale que tiene principio y fin, no es una unidad, sino una multiplicidad. Prueba de ello, es, en palabras de su autor, en una conferencia de 1983, la cantidad de interpretaciones que ha tenido, algunos creen encontrar la clave de todo, en la frase final del libro; otros, los semiólogos estructuralistas, encuentran la clave del texto en el punto central del texto; y los psicoanalistas, han encontrado en el personaje de Marco Polo, en sus evocaciones, el punto clave para la interpretación del libro.

Sin embargo, el mismo Calvino, sin desautorizar ninguna de estas interpretaciones, sí parece, al menos, ironizar frente a ellas. No solo por lo evidente que resulta el que ninguna interpretación agota la totalidad, porque el sentido es siempre algo escurridizo, como sabe cualquier hermeneuta, sino porque, el propio autor no se atreve a darle una explicación, interpretación, o al menos claves de comprensión para la



misma. Ni utopía ni distopía, ni confianza ni apocalipsis, *Las ciudades invisibles* es más bien la posibilidad de pensar esos tópicos recurrentes en lo que toca a la literatura que hace de la ciudad su objeto, de otro modo, de una forma tal, que nos revelan algo radical: se escribe invisibilizando la ciudad, para, en vez, visibilizar lo urbano.

¿Cómo es esto? ¿Qué es lo que se quiere decir, cuando se habla de invisibilizar la ciudad, cualquier ciudad o su conjunto? ¿Cómo hacer algo así, en un mundo en donde las ciudades son cada vez más grandes, en donde la polis, es ya una evocación casi bucólica, comparada con nuestras actuales megalópolis? Ciertamente es que, y para nadie es un misterio, que el crecimiento de las urbes ha sido exponencial en poco más de doscientos años, y que, para los latinoamericanos, en poco más de cien hemos visto cómo las concentraciones urbanas han aumentado hasta por cinco. Innegable es, igualmente, que la gran mayoría de la población del planeta vive en ciudades y que la vida rural, en buena parte está condicionada –muchas veces, para su desgracia– por la existencia de estas aglomeraciones poblacionales. Nadie podría, a priori, decir que la ciudad no se puede ver: cuando volamos, vemos desde el aire las concentraciones de edificios, el recorrido de los autos; los satélites nos muestran el entramado complejo de las luces de las ciudades, que nos evocan galaxias perdidas en el universo infinito; cuando somos peatones, perdidos acaso en sus calles, cuando realizamos la cartografía afectiva de nuestros lugares preferidos, gracias a particular coreografía que marcan nuestros ritmos vitales, es evidente que la ciudad se mete no solo por nuestros ojos, sino también por nuestra piel. Sin embargo, a la pregunta, qué es una ciudad, nadie podría dar una respuesta precisa. Siendo nuestra naturaleza, nuestra tecno-naturaleza, empero, es algo que no podemos definir, atrapar o incluso, conceptualizar. Cúmulo de sensaciones, de afecciones varias, la ciudad es una vivencia, o mejor aún, la ciudad se entrevé, en la construcción de lo urbano. ¿Cómo es esto? Tratemos de pensar esta afirmación valiéndonos de dos elementos que se pueden destacar en el libro de Italo Calvino: el primero de ellos, es la



estructura misma de la obra; y el segundo, cómo se configura lo urbano en el despliegue mismo del texto, en las representaciones de la ciudad, incluso, qué papel juegan los personajes de Marco Polo y Kublai Jan.

3.4.1 La literatura como mecano, caleidoscopio y restricción

Michel Foucault, en 1966, en *Las palabras y las cosas*, señalaba que hay tres modos de pensar el lenguaje a partir del siglo XIX. La lógica (o mejor, las lógicas no aristotélicas, que entonces se empezaron a configurar) y el positivismo, aspirando a un lenguaje transparente, acorde con los ideales de cientificidad; la interpretación, que consciente del sedimento histórico de toda expresión lingüística, toma su efectuación en todo su espesor, bien sea para develar sus estructuras o bien, para relativizar el sentido, es decir, entre filología (desde Humboldt) y hermenéutica (y Schleimacher es quien abre la puerta), el lenguaje sabe de su finitud y su historicidad; y, finalmente, la literatura, a la que él llama la tercera compensación, luego de que el lenguaje se ha convertido en objeto de estudio en sí mismo, allende de su función representativa, o sea, como medio para construir una aproximación al mundo. La literatura, en todo caso, tiene una distancia con respecto a los propósitos del ideal de la ciencia y, al mismo tiempo, frente a la filología y la hermenéutica.

A principios del siglo XIX, en la época en la que el lenguaje se hundía en su espesor de objeto y se dejaba, de un cabo a otro, atravesar por un saber, se reconstituyó por lo demás, bajo una forma independiente, de difícil acceso, replegada sobre el enigma de su nacimiento y referida por completo al acto puro de escribir. La literatura es la impugnación de la filología (de la cual es, sin embargo, la figura gemela): remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras. Desde la rebelión romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento de Mallarmé de la palabra en su poder

impotente, puede verse muy bien cuál fue la función de la literatura, en el siglo XIX, en relación con el modo de ser moderno del lenguaje (Foucault, 1993, p. 293).

Y más allá de Mallarmé, podríamos decir nosotros, porque es un hecho, que la literatura empieza experimentar, a romper cualquier molde estilístico, a lo largo del siglo XIX. Ya Gustave Flaubert, promediando la decimonónica centuria, es buen ejemplo de ello, cuando cada novela es una invención tal, que el autor queda desdibujado: no es el mismo quien escribe *Madame Bovary* que quien escribe *La tentación de San Antonio* o *Salambó*. Y lo mismo vale, para el destino posterior de la literatura en el siglo XX, en la que resulta claro que la figura del autor, autoridad garante de lo que expone el texto, se desdibuja de tal modo, que poco importa, para los análisis respectivos quién, y bajo cuáles circunstancias, ha producido el texto. Cuando el estructuralismo, y sus análisis del relato, señalaron que lo que importaba era el texto, su estructura narrativa, los componentes y unidades mínimas que lo organizan, hacía eco de lo que efectivamente había pasado en el terreno literario. Por eso, la afirmación foucaultiana, para caracterizar lo que ocurría hace dos siglos, sirve también para comprender lo que ocurrió luego.

Sobre el fondo de este juego esencial, el resto es efecto: la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de “géneros” como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar –en contra de los otros discursos– su existencia escarpada; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como

contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino –particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal–, hacia el simple acto de escribir. En el momento en el que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad estrictamente opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa qué decir que no sea ella misma, no hay otra cosa qué hacer que centellear en el fulgor de su ser (Foucault, 1993, pp. 293-294).

Ser del lenguaje que nos revela la potencia de la palabra, al margen del que escribe. Problema no de tramas psicológicas o de emociones íntimas, sino de las palabras que muestran su cara más fascinante y, a la vez, más terrible; literatura que ya no requiere, para su ejercicio, de la indagación sobre la creatividad –miradas a las potencias misteriosas (musas, dioses o tormentos internos), que acompañan al atormentado escritor–, sino de las estrategias y tácticas que el *hacedor* del texto ha implementado. Así, siguiendo a lo que nos ha presentado el pensador francés, Mallarmé y sus resonancias y coloraturas, que crean un poema autorreferencial, sin ninguna consideración para con la realidad; los experimentos dadaístas en literatura, hecha de pedazos y fragmentos; la escritura automática de los surrealistas; Pessoa y sus heterónimos y pseudo-heterónimos, que expresaban que no hay un estilo propio ni esencial, y que el autor es una multiplicidad; el ritmo de la ciudad haciendo obra, como en *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin o en *Adanbuenosayres* de Leopoldo Marechal; en fin, Italo Calvino, que se reinventó varias veces a lo largo de su extensa obra.

En este sentido, vale la pena entender algo, con respecto a *Las ciudades invisibles*: no habla, ni de una ciudad en particular, ni de un tiempo

concreto, y menos, es revelador del estilo “propio” del escritor italiano. El libro, publicado en 1972 por la editorial Einaudi, es uno más de la escritura experimental que Calvino había desarrollado a lo largo de su producción, reinventándose en distintos momentos. En efecto, la experiencia partisana de Calvino, es decir, la lucha en la resistencia italiana, bajo el auspicio del Partido Comunista, marcó el tono de sus dos primeras obras. Dos novelas, *El sendero de los nidos de araña* (1947) y *Por último, el cuervo* (1949) se enmarcan en el estilo realista, incluso, neorrealista, como lo han llamado algunos críticos. Textos sobre los que, a más de los ecos del célebre estilo cinematográfico italiano –posterior a la Segunda Guerra Mundial–, muchos coinciden en que son textos que se hacen bajo la sombra de Cesare Pavese, de quien Calvino se declaró discípulo. Sin embargo, neorrealismo, tal como señaló el mismo Calvino, no ha de entenderse como una copia fiel de hechos del mundo, como un duplicado (en el más vulgar sentido platónico del término), sino como un espacio de ficción en donde, aquello que acontece, tiene la capacidad de generar identificaciones, o procesos de reconocimiento en los lectores. Escritura, además, en la que el compromiso político es evidente, sin que ello implique que la obra caiga en el tono panfletario; en modo alguno, hay atisbos de realismo socialista, tal como entonces era exigencia para todo aquel que militaba en la izquierda y, en particular, en el Partido Comunista, como era el caso de Italo Calvino. De hecho, acoplarse a esas exigencias, para nuestro autor, fue algo que pronto le sobrepasó o al menos, era estar en un terreno en donde no se sentía cómodo.

Yo antes hacía relatos «neorrealistas», como se decía entonces. Es decir, contaba historias que le habían ocurrido a otros, no a mí, o que me imaginaba habían ocurrido o podían ocurrir, y esos otros eran gente, como se dice, «del pueblo», pero siempre algo raros, en cualquier caso personas curiosas (...) Escribía rápido, a base de frasecitas breves. Lo que me interesaba reflejar era cierto impulso, cierta actitud. No por nada había empezado con historias de partisanos: resultaban bien porque eran historias de aventuras, puro movimiento, puros



disparos, un poco crueles y un poco fanfarronas, propias del espíritu de los tiempos, y con “suspense”, que en narrativa es como la sal.

(...)

Así, harto de mí mismo y de todo, me puse, como pasatiempo privado, a escribir el *Vizconde demediado*, en 1951 (...). Estábamos en plena guerra fría, en el aire se respiraba una tensión, una laceración sorda, que no se manifestaba en imágenes visibles, pero dominaba nuestros ánimos (Calvino, 2012, pp. 431-432).

Y en otro parte, señala:

A Pavese me une la comunión en un gusto de estilo poético y moral, en un, ¿cómo se dice?, cierto desgaire y muchos autores amados: todas estas cosas las heredé de él, de los cinco años de trato casi cotidiano, y no es poco. Pero en mi obra, a lo largo de diez años, me he alejado de aquel clima en el que Pavese era el primer lector y juez de todo lo que escribía. ¡Quién sabe lo que diría ahora! Algunos críticos son unos chapuceros; dicen que mis historias fantásticas proceden de las ideas de Pavese sobre el “mito”. ¿Qué tendrá que ver? Precisamente en sus últimos ensayos Pavese sostenía que no se puede dar carga poética (“mítica”, decía él) a imágenes de otras épocas, de otras culturas; es decir, condenaba un tipo de literatura que, ni hecha a posta, yo iba a iniciar poco menos de un año tras su muerte. El hecho es que nuestros modos de trabajar siempre fueron distintos. Yo no parto de consideraciones de metodología poética: me lanzo por caminos arriesgados, esperando apañármelas, por razones de “naturaleza”. Pavese no: no existía una “naturaleza” de poeta para él; todo era rigurosa construcción voluntaria; en literatura no daba un paso si no estaba seguro de lo que hacía. ¡Ojalá hubiera hecho lo mismo en la vida!⁷⁰ (Calvino, 1994, pp. 143-144).

70 Recordemos que Cesare Pavese, que había nacido el 9 de septiembre de 1908, se suicidó, antes de cumplir los 42 años, el 27 de agosto de 1950.





Lo cierto, es que su reencuentro con los cuentos populares italianos comportó, para Calvino, dos consecuencias. La primera, un cambio estilístico, que lo llevó a decantarse por obras de ficción, que, a modo de alegorías, hablan del mundo contemporáneo, valiéndose de figuras que, solo indirectamente, aluden a situaciones inquietantes en su momento, y que, quizás por ello mismo, siguen siendo tan atractivas para nosotros hoy; me refiero a la trilogía *Nuestros antepasados*, de la cual hacen parte *El vizconde demediado*, *El barón rampante* y *El caballero inexistente* (1952, 1957, y 1959, respectivamente). Señalar el carácter de alegoría de las mismas, quizás sea reducir en demasía las posibilidades interpretativas de estas obras, que allende de las consideraciones habituales (el vaciamiento del sujeto bien por nuestra condición esquiza o bien por la tecnificación, sin que ello implique abandonar la lucha por la libertad), lo cierto es que son obras que revelan el valor del relato popular, el modo en que el mismo puede renovar el género novelístico, incluso, recurriendo a personajes que, si bien parecen algo estereotipados, no hacen que la obra caiga en maniqueísmos, sino que, al contrario, revelan la complejidad del mundo.

Ahora bien, esta etapa mucho más ficcional, no implica que la dimensión política y realista de sus primeras obras se abandone del todo. Como elementos que se articulan, uno bien podría leer estos textos de la trilogía, en clave política y social, pero con la ventaja que brinda la ficción: no solo podrían referirse a las circunstancias históricas que vivía el escritor en ese momento (su desazón frente al Partido Comunista italiano, la persistencia del estalinismo en la Unión Soviética, la industrialización y maquinización acelerada que él veía en Turín y Milán, en fin, las complejidades de un mundo que en la posguerra tendía a oscilar entre los radicalismos y las primeras manifestaciones del desencanto postmoderno), sino que pueden hablar a nuestra condición, a nuestro contexto, por cuanto, el mayor mérito de lo ficcional, es abrir el abanico interpretativo y establecer puentes entre tiempos. Por eso, lo más interesante no es la sucesión y la diferenciación de etapas, sino, la forma en que las mismas



se articulan, e incluso, cómo producen obras mixtas y que, para el tema de la ciudad, resultan tan atractivas.

De este modo, por la misma época, publica en 1963, la colección de cuentos juveniles, *Marcovaldo, o sea, las estaciones en la ciudad*, en donde el contrapunto entre la naturaleza y su contraparte, la ciudad industrial, articulan una serie de relatos que protagoniza Marcovaldo y su familia, según el paso de las estaciones, de la primavera al verano, al otoño y al invierno.

Un tono de melancolía tiñe al libro de un cabo al otro. Diríase que para el autor el esquema de las historietas cómicas ha sido solo un punto de partida, en el desarrollo del cual se abandona a su vena lírica amarga y dolorosa. Pero Marcovaldo, pese a todos sus reveses, no es nunca pesimista; está siempre dispuesto a descubrir, en medio del mundo que le es hostil, el portillo hacia un mundo a su medida; no se rinde jamás, está siempre dispuesto a empezar de nuevo. Verdad es que el libro no invita a ilusionarse con una actitud de superficial optimismo: el hombre contemporáneo ha perdido la armonía entre él y el medio en que vive, y la superación de tamaña discordancia es un cometido arduo, pues las esperanzas demasiado fáciles e idílicas resultan siempre irrisorias. Pero la actitud que aquí domina es la de la obstinación, de la no resignación (Calvino, 2010, p.15).

Y más adelante señala:

El libro ha sido escrito en el curso de diez años: los primeros cuentos son de 1952, de 1963 los últimos. El desarrollo de la realidad social italiana entre ambas fechas y los correspondientes desarrollos en el ámbito literario acompañan la historia interna del libro, aunque en ningún caso registra nexos directos con la actualidad. (...)

Una humanidad enfrentada a los problemas más elementales de la lucha por la existencia fue el tema del “neorrealismo” literario y

cinematográfico en los años de indigencia y tensión de la posguerra. Las historietas de Marcovaldo comienzan cuando la oleada “neorrealista” presenta barruntos de reflujo (...). Igualmente, en la literatura otros son los temas de actualidad: más que la miseria, se denuncia un mundo en donde todos los valores tórnense mercancías que vender o que comprar, en el que se corre el riesgo de perder el sentido de la diferencia entre las cosas y los seres humanos, y todo se mide en términos de producción y consumo. Las fábulas irónico-melancólicas de Marcovaldo se sitúan ahora al margen de esa “literatura sociológica” (2010, pp. 15-16).

Cambio de modo literario, cambio de intereses, cambios en el mundo. Evidente resulta, entonces, que la ciudad que empieza a perfilarse en este terreno es una ciudad tejida de las acciones, de las palabras, de los avatares de los protagonistas que develan que la ciudad es inasible en sí misma, que solo es la representación que nos hacemos de ella, y que solo la comprendemos cuando la ponemos en relación con otras representaciones.

Aquella noche la película que había visto [Marcovaldo] se desarrollaba en las selvas de la India: del suelo pantanoso se alzaban nubes de vapores, y las serpientes reptaban por las lianas y se encaramaban a las estatuas de antiguos templos engullidos por la jungla.

Al salir del cine abrió los ojos a la calle, volvió a cerrarlos, a abrirlos otra vez: no veía nada. Absolutamente nada. Ni siquiera a un palmo de sus narices. En las horas que permaneció allí dentro, la niebla había invadido la ciudad, una niebla espesa, opaca, que envolvía las cosas y los sonidos, alteraba las distancias en un espacio sin dimensiones, barajaba las luces en la oscuridad transformándolas en resplandores sin lugar ni forma (2010, pp. 85-86).

La ciudad es la representación que hacemos de ella; representación, en todo caso, que no ha de entenderse como evocación de una presencia

—olvidada, soterrada, misteriosa, un subfondo esencial—, sino como producción poética de la misma. La disposición de la obra, rotando por las estaciones, en cinco giros, y, por tanto, evocando veinte escenas, en distintas circunstancias climáticas, es una forma compositiva que, más allá de un equilibrio, lo que busca es mostrar que la escritura no se produce más que en la limitación, en la restricción; que la ciudad inatrapable, para poder ser expresada, tiene que ser condicionada. Justamente, esas constricciones o restricciones son la apertura a ese otro modo de producción literaria en Italo Calvino, que, será evidente en la segunda mitad de la década de 1960.

En efecto, con la publicación de *El castillo de los destinos cruzados* (1969), Calvino pondrá en evidencia su cercanía, primero, con el grupo Oulipo; luego con la semiología y el estructuralismo (en especial con la obra de Roland Barthes); y, sobre todo, su fascinación por las ciudades. Escritura de combinaciones, de restricciones autoimpuestas, que es fruto de esa triple confluencia y que, sobre todo, coadyuva para que lo urbano, más que la ciudad, sea lo que se exprese en su obra; en otras palabras, la escritura es la expresión de la *urbanidad*, entendida no como el modo correcto de comportarse, sino como los comportamientos que efectivamente se producen en ese conglomerado hecho de arquitecturas, tránsitos, vidas, gritos, murmullos, luces y sombras.

Los dos primeros elementos (su cercanía a Oulipo y su interés por la semiología), son determinantes para explicar el modo de producir una obra como *Las ciudades invisibles*, pero también, otra obra posterior, *Si una noche de invierno un viajero* (1979); incluso, bien podría decirse, que esta cercanía es evidente en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985), texto que podríamos considerar como su manifiesto poético, y el cual Calvino no pudo concluir. En este texto queda claro que un escritor no es alguien dotado de inspiración, sino alguien que se atiene a unas reglas —propias o impuestas por el medio—, que le orientan en la producción de sus obras. Constricción, *contraintes*, en francés, fue el nombre

que los integrantes de Oulipo le dieron a este modo de producir textos: no hay literatura por fuera de las reglas, suponer que la inspiración, la pulsión sin control es suficiente para producir una obra –ilusión romántica cuyos ecos resuenan en el surrealismo–, es más bien, someterse a la peor de las reglas: la del inconsciente que me lleva por caminos insospechados. De hecho, tal como arriba señalamos, el grupo Oulipo, en estricto sentido, no es tanto el conjunto de escritores que se inscriben en el taller, sino las reglas que se determinan para producir un texto. Desde 1942, Raymond Quenau y François Le Lionnais, distanciándose tanto de los presupuestos (y de los conflictos) del surrealismo, como del experimentalismo azaroso del dadaísmo, habían empezado a plantear que la verdadera literatura es la que se ajusta a reglas claras, autoimpuestas, evidentes o no para el lector, y que, justamente, no dejan a la mera inspiración la labor creativa. La verdadera inspiración, por tanto, no nace del impulso –como en la escritura automática surrealista– y menos de la búsqueda desesperada en las fuentes del *ánima mundi* y la *unidad perdida* –como herencia del Romanticismo decimonónico que atravesó el arte y la literatura occidentales hasta las vanguardias del siglo XX–, sino de un acto consciente, de una elección clara sobre los modos de proceder; la literatura, por tanto, es un trabajo y un divertimento, una juego que implica reglas y normas, y siempre fue así, hasta que el desespero vanguardista, quiso abandonar toda restricción.

Cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu’il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l’esclave d’autres règles qu’il ignore (Queneau, citado por León Sobrino, 2016, p. 11)⁷¹.

71 “Esta inspiración que consiste en obedecer ciegamente todo impulso es, en realidad, una esclavitud. El clásico que escribe su tragedia, obedeciendo a un cierto número de reglas que conoce, es más libre el poeta que escribe lo que pasa por su cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora”.



Dependientes, en principio, del Club de Patafísica, y luego ya con plena autonomía, Oulipo nace oficialmente en 1960. Sus integrantes eran:

Jacques Bens, Jean Queval, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Lescure, François Le Lionnais y Raymond Queneau. Poco después se incorporarían al grupo Noel Arnaud, Latis, Paul Braffort, Albert-Marie Schmidt, Marcel Duchamp, André Blavier, Ross Chamber, Stanley Champan. Luego fallecieron Marcel Duchamp y Albert-Marie Schmidt y se unieron Georges Perec, Jacques Roubaud, Luc Étienne, Marcel Bénabou, Italo Calvino y Paul Fournel (León Sobrino, 2016, p. 8).

Sin entrar en detalles sobre los modos de producción literaria de estos autores, lo cierto es que hay dos aspectos que vale la pena destacar. Por una parte, la conciencia de que las *contraintes*, restricciones que se imponen, son lo que dan a la literatura el carácter potencial, es decir, esos condicionamientos son los que hacen que haya posibilidades infinitas para la producción del texto; por eso, la regla se puede aplicar sobre algo inédito o bien, sobre un texto ya escrito, al cual se le imponen normas, que lo conviertan en otra cosa, es decir, la literatura es un objeto que se puede forzar a decir infinitas cosas. Pero, por otro lado, Oulipo no se consideró nunca una vanguardia, sino la expresión del verdadero hacer literario, allende de las épocas en que se producía: un soneto de Góngora obedece a unas reglas estrictas y, por tanto, la obra del barroco español, bien podría ser considerada como expresión del carácter potencial (no experimental, que hace que se actúe sin fundamento y a tuestas) de la escritura.

Calvino, en 1976, escribía al poeta Andrea Zanzotto sobre la importancia de la forma soneto, no como una recuperación de un modo antiguo, sino como expresión del verdadero hacer literario:

Querido Zanzotto:

He recibido con agrado tu carta y los adjuntos. Los sonetos me han alegrado mucho: apruebo este retorno a las formas cerradas: cada





vez creo más en la necesidad de las “contraintes”. He apreciado especialmente la textura de las rimas y la resistencia que el lenguaje opone al torbellino del inconsciente (citado en Ossola, 2015, p. 28).

Y en *Seis propuestas para el próximo milenio*, en donde, caracterizando la exactitud, describe la tensión del escritor, reiteraba que un escritor es aquel que quiere la estructura geométrica del cristal (por tanto, obedece a unas condiciones que se impone), pero también se fascina con el carácter lábil de la llama.

Siempre me ha considerado partidario del cristal, pero la página que acabo de citar [tomada de un debate entre Jean Piaget y Noam Chomsky, el primero partidario de la “llama” y el segundo del cristal] me enseña a no olvidar el valor que tiene la llama como modo de ser, como forma de existencia. Quisiera igualmente que quienes se consideran partidarios de la llama no pierdan de vista la calma y ardua lección de los cristales (Calvino, 1989, pp. 85-86)⁷².

Y más adelante agrega:

Un símbolo más complejo, que me ha dado las mayores posibilidades de expresar la tensión entre racionalidad geométrica y maraña de las existencias humanas, es el de la ciudad. El libro en que creo haber dicho más cosas sigue siendo *Las ciudades invisibles*, porque pude concentrar en un único símbolo todas mis reflexiones, mis experiencias, mis conjeturas, y porque construí una estructura con facetas en las que cada breve texto linda con los otros en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía, sino una

⁷² La primera edición de esta obra, coordinada por Esther Calvino, esposa del escritor, apareció en 1988 (en italiano) y en 1998 aparece una edición ampliada, con las notas de lo que sería la sexta lección que el autor no pudo terminar.



red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas (1989, p. 86).

Literatura como geometría, como búsqueda de un orden, que no implica, sin embargo, el establecimiento de principios generales. El carácter potencial de la literatura, que se expresaba claramente en el hecho de que, al poner constricciones, bajo un principio o una regla, el lenguaje podía desplegarse por caminos insospechados; potencial, mas no experimental (como había sido la estrategia de las vanguardias), porque se trata de convertir al lenguaje en un objeto que pueda engendrar algo nuevo. De ahí que los integrantes de Oulipo no se crean una vanguardia, sino continuadores de una forma de producción literaria que hunde sus raíces en los condicionamientos métricos de la poesía, en las normas autoimpuestas por los autores del barroco español o en Borges, del cual, el propio Calvino señala, que termina, desde la literatura breve, inventando un género literario: hacer reseñas de libros no escritos, lo que le lleva –con ligereza y rapidez– por caminos infinitos.

Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; una “literatura potencial”, para usar un término que se aplicará más tarde en Francia, pero cuyos preanuncios se pueden encontrar en *Ficciones*, en ideas y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético autor llamado Herbert Quain (Calvino, 1989, p. 64).

En este sentido, *Las ciudades invisibles*, claramente es expresión de este condicionamiento literario. En la nota preliminar al libro, a más de explicarnos que su gestación fue larga, nos dice que “cuando escribo, procedo por series: tengo muchas carpetas donde meto las páginas escritas, según las ideas que me pasan por la cabeza, o apuntes de cosas que quisiera escribir” (Calvino, 1995, p. 11). Y con esta advertencia, nos



cuenta de la gestación de la particular arquitectónica, que al final, tendrá el libro, un proceso:

Nunca he escrito libros de poesía, pero sí muchos libros de cuentos, y me he encontrado frente al problema de dar un orden a cada uno de los textos, problema que puede llegar a ser angustioso. Esta vez, desde el principio, había encabezado cada página con el título de una serie: *Las ciudades y la memoria*, *Las ciudades y el deseo*, *Las ciudades y los signos*; llamé *Las ciudades y la forma* a una cuarta serie, título que resultó ser demasiado genérico y la serie terminó por distribuirse entre otras categorías. Durante un tiempo, mientras seguía escribiendo ciudades, no sabía si multiplicar las series, o si limitarlas a unas pocas (las dos primeras eran fundamentales) o si hacerlas desaparecer todas. Había muchos textos que no sabía cómo clasificar y entonces buscaba definiciones nuevas. Podía hacer un grupo con las ciudades un poco abstractas, aéreas, que terminé por llamar *Las ciudades sutiles*. Algunas, podía definir las como *Las ciudades dobles*, pero después me resultó mejor distribuirlas en otros grupos. Hubo otras series que no preví de entrada; aparecieron al final, redistribuyendo textos que había clasificado de otra manera, sobre todo como “memoria” y “deseo”, por ejemplo, *Las ciudades y los ojos* (caracterizadas por propiedades visuales) y *Las ciudades y los intercambios*, caracterizadas por intercambios: intercambios de recuerdos, de deseos, de recorridos, de destinos. Las *continuas* y las *escondidas*, en cambio, son dos series que escribí *adrede*, es decir con una intención precisa, cuando ya había empezado a entender la forma y el sentido que debía dar al libro. A partir del material que había acumulado fue como estudié la estructura más adecuada, porque quería que estas series se alternaran, se entretejeran, y al mismo tiempo no quería que el recorrido del libro se apartase demasiado del orden cronológico en que se habían escrito los textos. Al final decidí que habría 11 series de 5 textos cada una, reagrupados en capítulos formados por fragmentos de series diferentes que tuvieran





cierto clima común. El sistema con arreglo al cual se alternan las series es de lo más simple, aunque hay quien lo ha estudiado mucho para explicarlo (Calvino, 1995, pp. 12-13).

El lenguaje convertido en objeto, el lenguaje incitado a explorar todo su potencial; labor de un movimiento literario, pero también la deriva de todas las consideraciones que sobre el lenguaje y lo sígnico, tanto la lingüística como la semiología de cuño estructuralista, habían alentado. En este sentido, las universidades de Turín, Bolonia y Milán, fueron receptoras de las corrientes de pensamiento que, desde Francia, habían fundamentado las reflexiones sobre el lenguaje. Italo Calvino, que trabajó siempre para la editorial Einaudi, cuya sede estaba en Turín, se empapó de lo que entonces, frente a la alternativa marxista y radical, era una corriente de pensamiento que partía, como buena herencia de Ferdinand de Saussure, de hacer una pregunta inevitable y fundamental: ¿Qué es lenguaje? Consideración que funda la lingüística y que implica, para el pensamiento del siglo XX, sabernos poseídos por algo que no controlamos, algo cuyo ser no alcanzamos a develar (y que, como señalaba Foucault, quizás se entrevea mejor en la literatura), pero sobre todo, que muestra que nuestras palabras emergen, gracias a estructuras, disposiciones, que nos preceden, que no son manejadas por nuestra voluntad; que nos enseña, igualmente, que la creación literaria es la que se sabe de ello, y por eso, cada palabra que se pone en el papel es una elección, una intención, incluso, un juego de la inteligencia que fascina, engaña o seduce al lector. En fin, un modo de pensamiento, que nos hace ver el mundo, las culturas humanas, y los espacios, como un despliegue sígnico, como producto de una trama de signos que no revelan nada esencial, sino la contingencia permanente de todas las cosas del existir. Roland Barthes, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, fueron autores traducidos y publicados en la célebre editorial italiana, en donde Italo Calvino era editor, es decir, uno de los que leía los manuscritos que llegaban, y, además, decidía qué publicar. De hecho, su primer viaje a los Estados Unidos, en 1959, fue por encargo de la editorial Einaudi para



buscar jóvenes autores norteamericanos y para empaparse del ambiente intelectual de un país que, desde el Viejo Continente, se miraba (quizás se mira) con curiosidad. De ese viaje, del cual quedaron una serie de notas dispersas, llamadas *Diario norteamericano*, se destacan, a más de sus observaciones sobre escritores y artistas que va conociendo en su periplo, sus observaciones sobre las ciudades: notas sobre Chicago, San Francisco, Los Ángeles, Las Vegas, Texas, Nueva Orleans, Montgomery y, sobre todo, Nueva York; notas, que, por momentos, dan el tono de lo que será *Las ciudades invisibles*.

En efecto, llego [a Los Ángeles] y me dejo llevar del entusiasmo: ésta sí que es la ciudad norteamericana, esta es la ciudad imposible por lo ilimitada que es, y para mí, que solo estoy bien en las ciudades enormes, es lo que me está haciendo falta: es tan larga como si desde Milán a Turín hubiera una sola ciudad que llegase por arriba hasta Como y por abajo hasta Vercelli. Pero lo bueno es que entre un barrio y otro (...), hay enormes montañas completamente desiertas y que hay que atravesar para ir de un punto a otro de la ciudad, pobladas de gamos y de *mountains lions*, es decir, pumas, y por la parte del mar, penínsulas y playas entre las más bellas del mundo. Además, es una ciudad absolutamente vulgar, chata, sin pretensiones de tener monumentos o puntos característicos (...), pero L. A. sí que es el auténtico paisaje de Norteamérica y aquí, por fin, el altísimo y general tenor de vida de California no parece una isla de privilegio sino, en relación con una gran ciudad industrial de estas proporciones, parece algo estructural (Calvino, 1994, pp. 107-108).

De este periplo norteamericano, empero, lo que más se destaca, por un lado, es su fascinación por Nueva York, de la cual hablaremos más adelante y, por otra parte, el testimonio de alguien que mira al mundo, las ciudades, las pequeñas poblaciones, incluso los pequeños territorios rurales, como un despliegue de signos. Por momentos, la forma en que se acerca a las cosas, recuerda a la de Roland Barthes pensando la moda,



el consumo o las nuevas mitologías de nuestro tiempo; por momentos, aquella manera de hablar de los territorios urbanos en Estados Unidos parece un anticipo de la pasión lectora y el acento discursivo, que, para pensar la ciudad, fue el énfasis del semiólogo y pensador francés.

Ya hemos señalado, es cierto, que estamos distantes de estas consideraciones sobre la ciudad, tal como las hacía Roland Barthes al finalizar la década de 1960; distancia que nace tanto desde lo teórico –el tránsito de un modelo semiológico a uno semiótico–, como de los cambios que se han producido en las ciudades: en este sentido, podemos decir que Calvino fue, quizás, más perspicaz que los teóricos del lenguaje, en buena parte porque su fascinación por Nueva York le hizo entender que las ciudades occidentales estaban entrando en un momento en el que la oposición centro/periferia ya no tiene sentido. Recordemos cómo Roland Barthes, pensando tanto París como Tokio (su otro modelo urbano), insiste en mantener esa dicotomía, estructura clave, para entender el despliegue de otras microestructuras (la del consumo, la del transitar, etc.), que hacen que la urbe se considere como un despliegue de significantes, cuyo sentido o significado, siempre es provisional.

Sin embargo, recordemos que Roland Barthes, nos llama la atención, en *Semiologie et urbanisme*, sobre el vínculo entre la literatura y la ciudad y, por ende, no es fortuita su alusión, tanto a Víctor Hugo como a Raymond Quenau: el primero porque reconoce en la arquitectura de las ciudades una legibilidad que hoy desconocemos, porque somos herederos de una legibilidad que ha sido condicionada por el libro; el segundo, porque nos muestra que esa forma de legibilidad es infinita y, de hecho, lo que más importa es el despliegue significativo que permite múltiples combinaciones y aproximaciones a la ciudad. En este sentido, podríamos decir, al tenor de estas palabras, que también Ítalo Calvino se ajusta a este propósito: *Las ciudades invisibles* es el poema inacabable, el sentido jamás agotado, es la variación mínima que nos hace redescubrir, una y otra vez, el rostro cambiante de nuestras ciudades. La obra del escritor



italiano, cercana al pensamiento semiológico, y en particular a Barthes, es, además, la expresión de lo urbano mismo, que, en tanto indefinible, solo existe como una estructura siempre estructurándose, quizás una forma disipativa que no puede tener estabilidad alguna y, por ende, es una poética de la provisionalidad en la que la ciudad, cualquiera que sea, se invisibiliza, y lo que se hace visible es la vivencia urbana.

3.4.2 Las múltiples formas de lo urbano

Decíamos, páginas atrás, que la experiencia norteamericana fue fundamental para Calvino. La comparación con el mundo urbano que conocía previamente, las ciudades italianas, le llevó a una visión distinta de lo urbano. En septiembre de 1984, un año antes de su muerte, confesaba en una entrevista que:

El encuentro material con Norteamérica fue una experiencia verdaderamente hermosa. Nueva York es una de mis ciudades y efectivamente, siempre en los años sesenta, en *Las cosmicómicas* y también en *Tiempo cero* hay relatos que se desarrollan precisamente en Nueva York. Del otro lado del Atlántico, me siento parte de la mayoría de italianos que van a Norteamérica con gran facilidad –ya son millones y millones– y no de esa minoría que se queda en Italia, tal vez, porque la primera vez que estuve en Norteamérica con mis padres tenía un año. Cuando ya adulto volví por primera vez a los Estados Unidos, tenía una *grant* de la Ford Foundation que me daba derecho a ir por todos los Estados sin ninguna obligación. Naturalmente me di una vuelta viajando al Sur y también a California, pero me sentía neoyorquino: mi ciudad es Nueva York (Calvino, 1994, p. 270)

Sin duda, Nueva York, más al finalizar la década de 1950, era un fuerte contraste con las ciudades europeas: de estas, algunas verdaderos museos, suma de tiempos, palimpsestos de una escritura que solo da

la historia –como Roma, que tanto fascinaba a Freud–, otras, luego de la Segunda Guerra Mundial, tratando de reconstruirse en una extraña mezcla, entre el intento por recuperar lo que los bombardeos habían destruido, y, al mismo tiempo, adecuarse a las necesidades del mundo moderno, como Dresde, en Alemania, a la cual Giuseppe Zarone (1999) califica como la Alba Longa de nuestros tiempos... Sobre sus ruinas, han crecido todas las ciudades europeas de la posguerra. Frente a ello, el paisaje norteamericano, pletórico de novedad, y sobre todo Nueva York, que era, cuando Calvino la visitó, la expresión de un destino que la humanidad tendría que seguir.

Nueva York [escribe el 9 de noviembre de 1959, cuando apenas había llegado, por barco, a la metrópoli] es algo que no es del todo América ni del todo Europa, que te comunica una carga de energía extraordinaria; algo que inmediatamente sientes en tu mano, como si siempre hubieras vivido allí y en ciertos momentos, especialmente, a *uptown* donde más se siente la vida de masas de las grandes oficinas y fábricas de confección de ropa: se te cae encima y parece que te aplaste. Naturalmente, uno acaba de desembarcar aquí y piensa en todo menos en volverse atrás (Calvino, 1994, pp. 35-36).

Con esa fascinación recorre el Village y observa las abismales diferencias del mundo intelectual estadounidense con respecto al europeo; conoce las fábricas, se asombra con el tamaño de los autos, visita IBM y se fascina con la informática (aunque no la entiende bien); en Wall Street descubre la aplicación de este nuevo desarrollo tecnológico. El contraste es maravilloso, para él, y sin duda, a más de algunas *Cosmicómicas* y de los relatos de *Tiempo cero*, Calvino tenía en mientes a la gran urbe cuando escribió *Las ciudades invisibles*; la Gran Manzana se perfila en algunos pasajes del libro, o al menos, uno puede interpretar, que tras la alegoresis respectiva, la imagen de Nueva York aparece entre líneas.



La ciudad de Leonia se rehace a sí misma todos los días: cada mañana la población se despierta entre sábanas frescas, se lava con jabones apenas salidos de su envoltorio, se pone batas flamantes, extrae del refrigerador más perfeccionado latas todavía sin abrir, escuchando los últimos sonsonetes del último modelo de radio.

En las aceras, envueltos en tersas bolsas de plástico, los restos de la Leonia de ayer esperan el carro de la basura. No solo tubos de dentífrico aplastados, lamparillas quemadas, periódicos, envases, materiales de embalaje, sino también calefones, enciclopedias, pianos, servicios de porcelana: más que las cosas que cada día se fabrican, venden, compran, la opulencia de Leonia se mide por las cosas que cada día se tiran para ceder su lugar a las nuevas (Calvino, 1995, p. 125).

En Calvino, pues, al contrario de otros escritores, no hay una ciudad en particular en sus descripciones, no es como *Víctor Hugo* y su París imaginado, el cual citaba Roland Barthes en sus consideraciones semiológicas sobre lo urbano, ni es Dickens y su Londres decimonónico. Calvino, podríamos decirlo así, no solo hace una lectura de la ciudad (tal como señalaba el semiólogo francés), sino que escribe poéticamente lo urbano: la ciudad no se puede escribir, ni describir, porque a más de ser un conjunto de construcciones, lo que importa es la cantidad de fuerzas en liza que configuran lo urbano. Lo urbano, como arriba señalábamos, no es la ciudad, no es el civismo o la urbanidad en el clásico sentido de la palabra, no es ni siquiera aquel conjunto de normas y leyes que quieren ordenar de un cierto modo las ciudades. Esa imposibilidad de lo político, manifiesta está, podría decirse, en la forma en que dialogan los dos personajes que hilvanan todos los textos del libro: Marco Polo y el Kublai Jan. El último, emperador melancólico, tal como lo había querido representar, al menos, desde la década de 1960, como encarnación del desasosiego que trae el poder absoluto, que no puede dejar de reconocer que esa aparente omnipotencia está llena de intersticios por donde





palpita aquello que no puede controlar. Así, en una carta a Suso Cecchi D'Amico, el 2 de septiembre de 1960, señalaba:

Otro personaje que debe destacarse es Kublai Kan, ese soberano perfecto, de una absoluta sabiduría y gusto por los placeres de la vida, aunque –y ahí es donde intervenimos nosotros– melancólico (...). Quiero hacer de él un tipo de nobleza y melancolía shakespearianas, un príncipe, joven aún, hermoso, refinado, con tristeza metafísica, del estilo del Duque (si no me equivoco) de *Noche de Reyes* y también del estilo de Marco Aurelio (Citado en Ossola, p. 14).

La figura de Kublai Jan, conversando con Marco Polo, es, de algún modo, la imagen de quien sabe que las tensiones del mundo no se pueden resolver, y que, de las mismas, sale el material para toda su ficción. De ahí, que, en la *Nota preliminar* del libro, Calvino señale:

A este emperador melancólico que ha comprendido que su ilimitado poder poco cuenta en un mundo que marcha hacia la ruina, un viajero imaginario le habla de ciudades imposibles, por ejemplo una ciudad microscópica que va ensanchándose y termina formada por muchas ciudades concéntricas en expansión, una ciudad telaraña suspendida sobre un abismo, o una ciudad bidimensional como Moriana (Calvino, 1995, p. 14).

Marchar hacia la ruina, fin de la utopía, llegada al infierno, quizás sea esta una condición para entender la existencia de este libro, de este conjunto poético tan especial. Al desencanto que trajo su militancia, quizás haya que señalar que, para Calvino, se sumó también un desencanto frente los avatares del mundo a partir de la década de 1950, un desencanto cuando constató, y así lo dijo en distintas entrevistas, que las viejas luchas obreras habían quedado opacadas en los fetiches del consumismo, que otros conflictos se hacían más urgentes (el racismo en Estados Unidos, por ejemplo), y sobre todo, que las ciudades empezaban a desdibujar



sus rasgos singulares, para entrar en una especie de homogeneidad, de *continuum*, que implica un cambio de coordenadas en el modo de comprender la vida urbana.

Las ciudades se están transformando en una única ciudad, en una ciudad ininterrumpida en que se pierden las diferencias que en tiempos caracterizaban a cada una de ellas. Esta idea, que recorre todo mi libro *Las ciudades invisibles*, me viene del modo de vivir que ya es el de muchos de nosotros: un continuo pasar de un aeropuerto a otro para hacer una vida casi igual en cualquier ciudad en que uno se encuentre (Calvino, 1994, p. 193).

Por eso, la obra de Calvino no es equiparable a la poética de París de Víctor Hugo o de Balzac, a la del Madrid de Pérez Galdós, ni siquiera a la Nueva York de Paul Auster. La obra, más bien, nos señala algo: entre el modo en que deviene el mundo, sus metrópolis y megalópolis —“está próxima la época en que Europa se podrá vivir como una única ciudad” (1994, p. 194) —, y sus formas de ser representadas, hay un nexo profundo; en otras palabras, las categorías que emplea Calvino para describir sus preferencias a la hora de escribir (en ese manifiesto poético que son las *Seis propuestas para el próximo milenio*), podemos encontrar también la piedra de toque para pensar lo urbano, las ciudades que sin duda, se pueden comprender, como la obra literaria del escritor italiano, desde la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad.

Sin embargo, no se puede hacer correspondencia, una a una, de esas características de su poética con la vida de la ciudad, una representación, no es una copia fiel, sino una creación a partir de elementos que ya han pasado por una apropiación y una interpretación. Quizás, por eso, al leer el texto de las *Seis propuestas...*, uno se da cuenta, de que la cercanía a la semiología, le permite entender algo fundamental desde el principio:



Rápidamente advertí que entre los hechos de la vida que hubieran debido ser mi materia prima y la agilidad nerviosa y punzante que yo quería dar a mi escritura, había una divergencia que cada vez me costaba más esfuerzo superar. Quizás solo entonces estaba descubriendo la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, características que se adhieren rápidamente a la escritura si no se encuentra la manera de evitarlas (Calvino, 1989, p. 16).

Esa pesadez del mundo, que podría contaminar la escritura, obliga, por tanto, al escritor, a construir mundo en el papel; su ciudad o sus ciudades, son ciudades de papel, por cuanto una representación no habla de nada más que de su propia construcción. De este modo, las restricciones (*contraintes*), lo que develan es que el mundo es una vastedad tal, una trama de urbes interconectadas que son una *enciclopedia* infinita de la cual puedo extraer múltiples formas narrativas, superponer diversos tiempos y espacios en el mínimo espacio de un párrafo. La escritura evoca esa condición enciclopédica, ese horizonte que (aunque no lo menciona, sí nos recuerda), remite a la semiótica de Charles Sanders Peirce: enciclopedia abierta, infinita, al menos ilimitada, en donde esas restricciones operan como condición interpretante, por un lado, y al mismo tiempo, como una forma de pensamiento que nos ayuda a columbrar algo de eso real, de ese *fanerón* inabarcable, que es el mundo de las ciudades.

De ahí, que, en la lección quinta, señale una característica que, en su opinión, debería servir de derrotero a los creadores literarios que, en el nuevo milenio –en el cual ya estamos nosotros–, emprendan la labor de la ficción: *la multiplicidad*. En este rasgo, que parece fácilmente comprensible (aunque en el fondo, pocos sabemos qué entender por ello), es evidente que la literatura recusa la tradición del pensamiento metafísico que, a partir de Parménides, contrapuso lo Uno y lo Múltiple, o, al menos obligó (como hace Platón en el diálogo que alude directamente al filósofo eleático), a repensar ese vínculo, en donde a pesar del estatuto





de ser que en lo múltiple también podemos reconocer, este debe ser orientado por la condición unificadora del pensamiento metafísico y en la tramas de la ontología más fuerte. En vez, la labor de un escritor en el tercer milenio, es cercana a las consideraciones que Roland Barthes había hecho en la *Cámara lúcida*: es necesario abandonar la pretensión de una *mathesis universalis* en pro de una *mathesis singularis*, en donde la exactitud y la sensibilidad sirvan de contrapeso al deber ser de un pensamiento que “domina la historia de la filosofía desde Parménides hasta Descartes y Kant: la relación entre la idea de infinito como espacio absoluto y tiempo absoluto y nuestro conocimiento empírico del espacio y el tiempo” (Calvino, 1989, pp. 78-79). De ahí, que la brevedad en la escritura (una escritura puntual, que particulariza), sea una exigencia, incluso en las novelas más largas, que ya no están hechas al tenor del modelo decimonónico, sino a partir de vincular esa multiplicidad en series, en reglas, en condiciones previas, tal como ocurre en *Si una noche de invierno un viajero* (una novela hecha de diez comienzos que no llevan a una conclusión) o en *Las ciudades invisibles* (que no es una novela, sino piezas de un mecano que se puede armar de múltiples maneras) y como ocurre, en *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec, que, a pesar de su extensión es:

Otro ejemplo de lo que llamo “hipernovela” (...), novela muy larga pero construida con muchas historias que se entrecruzan (no en vano su subtítulo es *Romans*, en plural), haciendo revivir el placer de los grandes ciclos, a la manera de Balzac.

Creo que este libro, aparecido en París en 1978, cuatro años antes de que el autor muriera con solo cuarenta y seis años, constituye el último verdadero acontecimiento en la historia de la novela. Y por muchas razones: el plan inmenso y al mismo tiempo terminado, la novedad de la manera de abordar la obra literaria, el compendio de una tradición narrativa y la suma enciclopédica de saberes que dan forma a una imagen del mundo, el sentido del hoy que está también hecho de acumulación de pasado y de vértigo del vacío, la presencia



simultánea y continua de ironía y angustia, en una palabra, la forma en que la prosecución de un proyecto estructural y lo imponderable de la poesía se convierten en una sola cosa (Calvino, 1989, p. 135).

Y esa misma descripción que hace de la obra de Perec, bien podría servir para caracterizar su propia obra y, en particular, *Las ciudades invisibles*. Obra inmensa y conclusa, e inconclusa y breve, al mismo tiempo; cercana a las formas orales de la narración y constatación enciclopédica, en donde se suman tiempos y espacios; proyecto estructural y poético al mismo tiempo. En este sentido, mientras que la *hipernovela* de Perec utiliza el ajedrez, el juego de Go, y la estrategia del puzzle o rompecabezas, la obra de Calvino, en vez de ello, se dispone en series que alientan varios modos de lectura: de principio a fin, como un libro tradicional; siguiendo series particulares (las ciudades y la memoria, por ejemplo); buscando afinidades (las ciudades y los signos, y su afinidad con las ciudades y los trueques); en fin, lectura que se puede hacer incluso, a la manera de Scherezada, y que nos llevaría cada día, a leer un apartado del mismo en cualquier orden o sentido.

Las ciudades y los signos. 3

El hombre que viaja y no conoce todavía la ciudad que le espera al cabo del camino, se pregunta cómo será el palacio real, el cuartel, el molino, el teatro, el bazar. En cada ciudad del imperio cada edificio es diferente y está dispuesto en un orden distinto; pero apenas el forastero llega a la ciudad desconocida y echa la mirada sobre aquel racimo de pagodas y desvanes y cuchitriles, siguiendo la maraña de canales, huertos, basurales, de pronto distingue cuáles son los palacios de los príncipes, cuáles los templos de los grandes sacerdotes, la posada, la prisión, el barrio de los lupanares. Así —dice alguien— se confirma la hipótesis de que cada hombre lleva en la mente una ciudad hecha sólo de diferencias, una ciudad sin figuras y sin forma, y las ciudades particulares la rellenan.



No así en Zoe. En cada lugar de esta ciudad se podría sucesivamente dormir, fabricar arneses, cocinar, acumular monedas de oro, desvestirse, reinar, vender, interrogar oráculos. Cualquier techo piramidal podría cubrir tanto el lazareto de los leprosos como las termas de las odaliscas. El viajero da vueltas y vueltas y no tiene sino dudas: como no consigue distinguir los puntos de la ciudad, aun los puntos que están claros en su mente se le mezclan. Deduce esto: si la existencia en todos sus momentos es toda ella misma, la ciudad de Zoe es el lugar de la existencia indivisible. ¿Pero por qué, entonces, la ciudad? ¿Qué línea separa el dentro del fuera, el estruendo de las ruedas del aullido de los lobos? (Calvino, 1995, pp. 47-48).

Pero Zoe, como Melania o Ersilia, o cualquiera de las ciudades que allí nos presenta, no aluden a un lugar concreto, son más bien, manifestaciones de fuerzas, rasgos, o aspectos que todos descubrimos en los rincones urbanos, sea cual sea la ciudad que imaginemos o vivamos. De ahí, de contera, que los rasgos que describe en su poética no sean copias del mundo, sino, incluso, formas de resistencia a la apabullante pesadez del mundo; al aplastamiento del que podríamos ser víctimas por parte de las imágenes; a la infinitud de un mundo que nos llevaría a rondar los terrenos de lo inexacto; en fin, a una rapidez que no se corresponde –tan solo– con la aceleración técnica, sino con la velocidad mental, con el razonamiento que debe ser claramente comprensible.

En una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en tanto es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según vocación propia del lenguaje escrito.

El siglo de la motorización ha impuesto la velocidad como un valor mensurable, cuyos récords marcan la historia del progreso de las máquinas y de los hombres. Pero la velocidad mental no se puede





medir y no permite confrontaciones o competencias, ni puede disponer de los propios resultados en una perspectiva histórica. La velocidad mental vale por sí misma, por el placer que provoca en quien es sensible a este placer, no por la utilidad práctica que de ella se pueda obtener. Un razonamiento veloz no es necesariamente mejor que un razonamiento ponderado, todo lo contrario; pero comunica algo especial que reside justamente en su rapidez (Calvino, 1985, pp. 58-59).

Por eso, *Las ciudades invisibles* solo puede entenderse desde la aprehensión que produce el mundo urbano que hemos construido, las megalópolis que parecen devorarlo todo, ciudadanos incluidos, en complejas tramas cuyas lógicas diversas difícilmente se dejan aprehender en una unidad.

¿Qué es hoy la ciudad para nosotros? Creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades. Tal vez estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y *Las ciudades invisibles* son un sueño que nace del corazón de las ciudades invivibles. Se habla hoy con la misma insistencia tanto de la destrucción del medio ambiente natural como de la fragilidad de los grandes sistemas tecnológicos que pueden producir perjuicios en cadena, paralizando metrópolis enteras. La crisis de la ciudad demasiado grande es la otra cara de la crisis de la naturaleza. La imagen de la “megalópolis”, la ciudad continua, uniforme, que va cubriendo el mundo, domina también mi libro. Pero libros que profetizan catástrofes y apocalipsis hay muchos; escribir otro sería pleonástico y, sobre todo, no se aviene a mi temperamento. Lo que importa a mi Marco Polo es descubrir las razones secretas que han llevado a los hombres a vivir en las ciudades, razones que pueden valer más allá de toda crisis (Calvino, 1995, p. 15).





Sin fatalismos, tampoco con tonos apologéticos o laudatorios, las ciudades son vistas como quien mira a través de un caleidoscopio: como un juego de espejos, la multiplicación de las imágenes, ofrecen un conjunto provisional, irrepetible, nos presenta una visibilidad permanente y unitaria, sino un instante que nos devela que:

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos del lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son solo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos. Mi libro se abre y se cierra con las imágenes de ciudades felices que cobran forma y se desvanecen continuamente, escondidas en las ciudades infelices... (p. 15).

De ahí, el tono melancólico de las conversaciones de Kublai Jan y Marco Polo, que, sin duda, por lo que vimos, era algo buscado, un rasgo que devela los límites del poder y la imposible unidad del mundo. No es fortuito, por tanto, que a medida que se avanza en las páginas del libro, asistamos no a la plenitud de lo urbano, sino a su disolución, ya que, tras la estructura y arquitectura de las ciudades, lo urbano, la ciudad vivida, emerge en momentos evanescentes, en la palabra dicha o en la no dicha, en la que se queda en el borde de los labios; se encuentra en los intercambios inútiles, en las relaciones improductivas pero necesarias; nos la topamos en un deseo infinito que no logra asir un objeto para satisfacerse; en fin, en las pequeñas marcas de la memoria, que sutiles, tornamos significativas, tan solo por capricho, por necesidad o por lo que sea, pero que podrían quedar inadvertidas y desvanecerse en un olvido paradójico: olvido de lo que fue, pero que nadie tuvo en cuenta.

El atlas del Gran Jan contiene también los mapas de las tierras prometidas visitadas con el pensamiento, pero todavía no descubiertas o fundadas; la Nueva Atlántida, Utopía, la Ciudad del Sol, Océana, Tamoé, Armonía, New-Lanark, Icaria.





Pregunta Kublai a Marco:

—Tú que exploras en torno y ves los signos, sabrás decirme hacia cuál de estos futuros nos impulsan los vientos propicios.

—Para llegar a esos puertos no sabría trazar la ruta en la carta ni fijar la fecha de llegada. A veces me basta un escorzo abierto en mitad mismo de un paisaje incongruente, un aflorar de luces en la niebla, el diálogo de dos transeúntes que se encuentran en medio del trajín, para pensar que partiendo de allí juntaré pedazo a pedazo la ciudad perfecta, hecha de fragmentos mezclados con el resto, de instantes separados por intervalos, de señales que uno manda y no sabe quién las recibe. Si te digo que la ciudad a la cual tiende mi viaje es discontinua en el espacio y en el tiempo, ya más rala, ya más densa, no has de creer que se puede dejar de buscarla. Quizá mientras nosotros hablamos está aflorando desparramada dentro de los confines de su imperio; puedo rastrearla, pero de la manera que te he dicho.

El Gran Jan estaba hojeando ya en su atlas los mapas de las ciudades que amenazan en las pesadillas y en las maldiciones: Enoch, Babilonia, Yahoo, Butua, Brave New World.

Dice: —Todo es inútil si el último fondeadero no puede ser sino la entrada infernal, y allí en el fondo es donde, en una espiral cada vez más estrecha, nos sorbe la corriente.

Y Polo:

—El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje, continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en





medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio
(Calvino, 1994, pp. 170-171).

Excursus. Un apocalipsis sin dios... A modo de epílogo

“Había una maravillosa transitoriedad en todo aquello, la sensación de que el destino nos arrastraba en su camino hacia ámbitos desconocidos del olvido” (Auster, 2005 p. 125). Anna Blume, la protagonista de la novela *El país de las últimas cosas*, expresa de este modo un sentimiento que, tal vez, no sea únicamente la manifestación de quien se ve obligado a vivir en un mundo en ruinas, en el desastre de una ciudad en donde el orden político es tremendamente frágil y el vínculo social devela el rostro más cruel de la condición humana; de hecho, sentirnos arrastrados por el destino es saber de nuestra condición trágica y de la endeblez de nuestras instituciones, de nuestras certezas y de aquello que, por necesidad vital, nos da algo de tranquilidad para continuar nuestro decurso vital. Saber de lo trágico, es saber del abandono de la divinidad, de su impotencia para controlar las fuerzas contradictorias que sustentan nuestro decurso vital, y que, en frágil equilibrio, nos permiten sobrevivir, pero, al mismo tiempo –si acaso una ligera variación se da en esas fuerzas en tensión y liza–, pueden ser el camino hacia nuestra ruina.

Y esa ruina es todavía más acusada, más destacada, si el destino de esa senda ruinosa, es, como dice el final de la cita, los “ámbitos desconocidos del olvido”. La ruina es la evidencia de una memoria frágil, de un juego destinal en donde es recusado, o por lo menos, puesto en entredicho, nuestro deseo de eternidad en el recuerdo de los que nos sobrevivan. La sobrevivencia, de todos modos, no está garantizada en modo alguno. No está garantizada, si, como ocurre en la novela de Paul Auster, de esa connotación trascendente, la reducimos a la más prosaica inmanencia:





esa sobrevivencia de millones, de miles de millones de personas en el mundo, que han tenido que renunciar a ser la memoria, para ser tan solo aquellos que buscan migajas o se sacrifican, por tener lo básico de la existencia. No son en todo caso, los más menesterosos, sino la vida de casi todos nosotros que, aunque tengamos una vida digna, quizás no dejen ninguna huella en el futuro, cuyo recuerdo se diluya rápidamente, mostrando la cruel condición de que todos, de alguna manera, en el mundo que tenemos somos seres anónimos que no estarán en la memoria de alguien. Como los transeúntes de una ciudad, los millares de personas que uno topa en una calle (muchedumbres, mayorías, masa o como se las quiera llamar), y uno mismo, cabe aclarar, la mayoría, somos desconocidos entre sí, celosos con los demás. El anonimato empero, no es *per se*, algo terrible, casi siniestro, sino también una de las grandes conquistas de la ciudad en las dos últimas centurias. El anonimato es un derecho conquistado; no ser visible, ni destacado, no ser alguien, perderse por las calles de una urbe sin ser reconocido, es también un privilegio. El ser anónimo se consigue en la medida en que parece que transitamos por todos los bloques espacio-temporales o, incluso, que nos reconocemos como el más nimio nodo del gran rizoma urbano: quizás una mirada nos vincule con aquel que hasta hace un momento era un desconocido; quizás un grito que oímos nos trastoque de tal modo nuestra existencia, que no podemos nunca preverlo. El anonimato es fantástico porque nos hace hijos del azar, de la contingencia que no controlamos.

En ese azar encontramos nuestra condición trágica. Al contrario del mundo de la *polis* griega, que en la *necesidad* (*Ananké*) encontraba la piedra de toque para pensar la condición trágica de la existencia, en las metrópolis y megalópolis, revela que es el *azar* lo que rige nuestra existencia. Ello, como hace rato nos lo enseñó Clément Rosset, no es tan solo la expresión de una coincidencia, de algo fortuito, sino la manifestación de aquello, que desde lo real, se escapa a nuestra representación y sobre todo, a cualquier forma de la voluntad que, a modo de entidad no-azarosa, rigiera las fuerzas de la vida y el mundo; más bien, allende



de la fortuna o la suerte (la *fors* de los latinos, la *Tijé* de los griegos), de la contingencia o casualidad, el azar es aquello que se manifiesta sin referencia ni voluntad de fondo, y que nos puede llevar a la ruina y a la perdición (a la peor de las tragedias), pero también a la afirmación festiva de la existencia.

Pues la perdición significa, en efecto, la pérdida de toda referencia. Y para sostener la palabra *azar* –cuarto y último nivel de la idea de azar– ningún referencial: tan solo la idea de ausencia de todo referencial. El carácter particular de “azar”, con respecto a sus primos *fors*, *casus*, *contingencia*, radica exactamente en que significa *nada*. *Fors* designa *destino*, *casus* y sus derivados *encuentro*, “contingencia” *no-necesidad*; solo “azar” designa el acto mismo de la negación, sin referencia precisa a lo que niega. Ignorancia original, llamada a no negar más que accesoriamente y a destiempo, todo lo que podría constituirse como pensamiento. Azar no es destructor: es más bien acusación previa, instancia anterior a la construcción (Rosset, 1976, p. 96).

Sin referentes como cualquier ciudad, como la vida urbana. Al fin de cuentas, “aquí todo pasa tan rápido, los cambios son tan súbitos que lo que parece cierto en un momento determinado ya no lo es al siguiente” (Auster, 2005, p. 37). Y no es necesario vivir en medio de las ruinas, como las que describe la novela del escritor norteamericano o estar en medio de las ciudades arrasadas luego de una guerra o una revuelta; los cambios súbitos, la imprevisibilidad de lo que acontece, es lo propio de las grandes aglomeraciones, de la vida de los urbanitas, que aun en los lugares más acondicionados y bien edificados, pueden toparse con lo imprevisto que trae el azar y, por tanto, mostrarnos el amplio sentido de la palabra ruina.

En efecto, la ruina no es tan solo el resto material de aquello que, con verdadera pasión *constructiva* o en los avatares de la violencia, se

produce⁷³. No, la ruina es también el punto de llegada de unas formas vitales, cuando la vida se arruina, se convierte en ruina, material o espiritual; la ruina implica una vida hecha ruinas que sirve como testimonio de una pasada grandeza, de un esplendor que era ilusorio. Fácil, cabe decir, se llega a la ruina, a una vida arruinada, ya que, al contrario de lo que nos han enseñado los discursos morales de la Modernidad –los que centran todo en el individuo, su voluntad e inteligencia, como los medios más eficaces para eludir lo inevitable–, arruinarse no es arribar al desastre vital, a la miseria más absoluta, sino descubrir que todo aquello que parecía pletórico de significado, no es más que un conjunto de marcas que, difícilmente, adquieren un sentido, un norte, una posibilidad comprensiva de la existencia.

A pesar de lo que puedas creer, los sucesos no son reversibles. El hecho de que hayas podido entrar, no significa que puedas salir; las entradas no se convierten en salidas, y nadie te garantiza que la puerta por la que entraste hace apenas un minuto esté aún allí cuando la busques un instante después. Así son las cosas en la ciudad, cada vez que crees saber la respuesta a una pregunta, descubres que la pregunta no tiene sentido (Auster, 2005, p. 99).

El laberinto urbano, pensado como rizoma, nos pone en evidencia que lo que se arruina es el sentido, no la materialidad de las ciudades. De hecho, sus edificios, las obras civiles, los medios públicos de transporte, toda aquella materialidad sobre la que se despliega la vida del urbanita, todo puede estar en perfecto estado, acorde a los ideales de un horario,

73 Al respecto, ver la lúcida reflexión de Jairo Montoya G., cuando señala que entre el efecto producido por las bombas y el terrorismo del narcotráfico en Medellín, durante la década de 1990, y el afán de remodelación urbana (para crear un sitio dedicado a la actividad cultural como es el Museo de Antioquia), era similar, ya que: “allí desapareció fue justamente el *hombre común*, el usuario cotidiano de la ciudad, el habitante de lo urbano, que es tanto como decir su *personaje*: aquel que *con* el uso y *en* el uso, configura los espacios de sociabilidad que nos son contemporáneos” (Montoya, 2002, p. 121).



de unos modos de proceder, empero, ello no evita que el sinsentido emerja, porque justamente, los dioses y el dios, que podrían garantizar algo de ese horizonte, se han retirado. Sin divinidad que garantice y legitime el tránsito por la urbe, estamos arrojados al azar trágico, que nos muestra el absurdo y el sinsentido de todo; sin dioses, el *telos*, el propósito final (luego de un largo camino lineal, de una dimensión sagital del tiempo) se diluye, porque al no haber una senda clara, sino múltiples caminos, diversos bloques de espacio-tiempo, entonces no hay meta, casi podríamos decir, no hay propósito.



Figura 29. Times Square, New York. Imagen del 13 de septiembre de 2009

Fuente: Wikipedia.org URL

De este modo, el Apocalipsis ya no revela nuestro destino, como durante mucho tiempo creyó el Occidente cristiano. Más bien, se torna en elemento alegórico para pensar nuestro presente, desde unas narrativas que ya no se interesan por la trascendencia hermenéutica, sino por la



materialidad del significante, por las marcas del mundo desplegadas en fragmentos que, como *collage*, acaso palimpsesto o hipertexto, nos develan la necesidad de asumir creativamente la pérdida y la ruina.

Disgustarse, por lo tanto, no sirve de nada. Todo el mundo es propenso al olvido, incluso en circunstancias más favorables; y en un lugar como éste, con tantas cosas desapareciendo del mundo material, puedes imaginarte cuántas caen en el olvido permanentemente. En realidad, el problema no consiste en que la gente olvide las cosas, sino en que nunca olvida las mismas. Lo que aún existe en la memoria de una persona, puede haberse perdido definitivamente para otra, y esto crea dificultades, barreras insuperables para la comprensión. Por ejemplo, ¿cómo puedes hablar con alguien de aviones, si esa persona no sabe lo que es un avión? Es un proceso de eliminación lento pero irreversible. Las palabras suelen durar un poco más que las cosas, pero al final también se desvanecen, junto con las imágenes que una vez evocaron. Desaparecen categorías enteras de objetos –macetas, por ejemplo, o filtros de cigarrillos o bandas de goma–, y por un tiempo uno es capaz de reconocer estas palabras, incluso si no puede recordar lo que significan. Pero luego, poco a poco, las palabras se convierten en simples sonidos, un conjunto fortuito de oclusivas y fricativas, un tumulto de fonemas confusos, que finalmente acaba en una jerga. La palabra «maceta» no tendrá más sentido que «splandigo». Tu mente la escuchará, pero la registrará como algo incomprensible, un término de un idioma que no conoces, y como se agregan más y más de estas palabras de sonido “extranjero”, las conversaciones resultan bastante confusas. De hecho, cada persona habla su propia lengua, y a medida que disminuyen los conceptos con significado común, se hace más difícil comunicarse con los demás (p. 103).

Incertidumbre con las palabras, registros que se desvanecen y que, como en la novela, nos obligan empero a hacer algo con esos restos



que siempre están desapareciendo: construir representaciones que son verdaderos actos poéticos, que no dan cuenta de una totalidad, sino del provisional momento en el cual proferimos nuestro decir. El desastre, por tanto, emerge no porque hablemos de cosas horribles, de actos terroristas o de la catastrófico de un evento cualquiera, sino porque no hay sutura eficaz, tejido perfecto o enlace adecuado entre los pedazos del mundo. Como el Ángel de la *historia*, que mencionaba Walter Benjamin en su célebre texto sobre la historia, solo contemplamos ruinas, pedazos dispersos, que nos obligan a hacer mundos provisionales, parciales y conscientes de que aquello que se nos escapa, está lanzado al azar que, antes de todo, nos dice que hemos perdido todo referente, toda tabla de salvación, que el Apocalipsis no es un punto de llegada, sino la voz de fondo que soporta nuestra vida en las ciudades, que lo revelado es la ironía trágica de lo absurdo.





Referencias |

- Agustín de Hipona. (2006).** *La ciudad de Dios*. Biblioteca Homo Legens
- Arenas, L. (2014).** Cage, Borges, Perec. Discurso del método para salir del laberinto (o para entrar en él). *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, 1, 12-34.
- Aristóteles. (1999).** *Poética*. Gredos
- Argullol, R. (2008).** *El héroe y el único*. Acantilado
- Barthes, R. (1993).** *La aventura semiológica*. Paidós
- Bauman, Z. (2003).** *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1972 y 1989).** *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (1980).** *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Alfaguara.
- Benjamin, W. (1987).** *Dirección única*. Alfaguara.
- Benjamin, W. (1989).** *Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995).** *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Bozal, V. (1987).** *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Antonio Machado Libros
- Bürger, C. y Bürger, P. (2001).** *La desaparición del sujeto*. Akal.
- Calderón de la Barca, P. (1977).** *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. El mágico prodigioso*. Aguilar.
- Calvino, I. (1991).** *El camino de San Giovanni*. Tusquets.
- Calvino, I. (1994).** *Ermitaño en París*. Siruela.
- Calvino, I. (1989).** *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela.
- Calvino, I. (1995a).** *Seis propuestas para el próximo milenio*. Círculo de Lectores.
- Calvino, I. (1995b).** *Las ciudades invisibles*. Siruela.
- Calvino, I. (2010).** *Marcavaldo, o sea las estaciones de la ciudad*. Siruela.





- Calvino, I. (2012).** *Nuestros antepasados: El vizconde demediado. El barón rampante. El caballero inexistente.* Siruela.
- Canetti, E. (2007).** La antorcha al oído. *Obra completa IV.* De Bolsillo.
- Cervantes, M. (1985).** *Novelas ejemplares.* Losada.
- Clair, J. (1999).** *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerra.* Antonio Machado Libros.
- Clair, J. (2006).** *Mélancolie, génie et folie en Occident.* Gallimard–Réunion de Musées Nationaux–Staatliche Museen zu Berlin.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994).** *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990).** *Kafka, por una literatura menor.* Era.
- Descartes, R. (1997).** *Discurso del método. Meditaciones metafísicas.* Espasa-Calpe.
- Dezallier D'Argenville, A. (Editor).** *La Théorie et la Pratique du Jardinage.*
Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Dezallier_parterre.jpg
- Didi-Huberman, G. (2010).** *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte.* Cendeac.
- Díez Platas, F. (2012).** El minotauro, un híbrido singular. En A. Bernabé y J. Pérez de Tudela (eds.), *Seres híbridos en la mitología griega.* Círculo de Bellas Artes.
- Döblin, A. (2003).** *Berlín Alexanderplatz.* Cátedra.
- Donet, R. (dir.). (2009).** *La profecía.* Ediciones El País.
- Duque, F. (2014).** *Filosofía de la técnica de la naturaleza.* Fondo Editorial Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Eco, U. (1987).** *La línea y el laberinto.* Recuperado de <https://es.scribd.com/document/384597480/Umberto-Eco-La-Linea-y-El-Laberinto>.
- Eisenstein, S. (1974).** *El sentido del cine.* Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (1986).** *La forma del cine.* Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (1994).** *El montaje escénico.* Grupo Editorial Gaceta.
- Eliade, M. (1998).** *Lo sagrado y lo profano.* Paidós.
- Enaudeau, C. (1999).** *La paradoja de la representación.* Paidós.
- Fanjul, S. C. (2011).** *Millones y millones de poemas.* Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/16/actualidad/1321398002_850215.html





- Foucault, M. (1993).** *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Siglo XXI.
- Foucault, M. (1994).** *Historia de la locura en la época clásica* (vol. 1). Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1978).** La interpretación de los sueños. En *Obras completas* (vols. IV y V). Amorrortu.
- Freud, S. (1978).** Algunas lecciones elementales de psicoanálisis. En *Obras completas* (vol. XXIII). Amorrortu.
- Freud, S. (1978).** La negación. En *Obras completas* (vol. XIX). Amorrortu.
- Friedkin, W. (dir.). (2009).** *El exorcista (el montaje del director)*. Ediciones El País.
- Gallico, S. (1999).** *Vaticano. Con los frescos restaurados de la Capilla Sixtina, del Juicio Final y de las Estancias de Rafael*. Padua: Edizioni Musei Vaticani-Ats Italiz Editrice.
- Gay, P. (1990).** *Freud, una vida de nuestro tiempo*. Paidós.
- Heidegger, M. (1998).** *Caminos del bosque*. Alianza.
- Heidegger, M. (1990).** *De camino al habla*. Odós.
- Hofmannsthal, H. (2008).** *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Pre-Textos.
- Jarauta, F. (1992).** *La experiencia barroca*. Recuperado de http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/cuatro/articulos/Jarauta_La%20experiencia%20barroca.pdf
- Joseph, I. (2002).** *El transeúnte y el espacio urbano*. Gedisa.
- Karcher, E. (1992).** *Dix*. Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Kracauer, S. (1985).** *De Caligaria a Hitler; historia psicológica del cine alemán*. Paidós.
- La Biblia. (1972).** Barcelona: Círculo de Lectores.
- Lahuerta, J. J. (1989).** *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Anthropos.
- León Sobrino, M. (2015-2016).** *El laberinto de construcción oulipiana. Traducir para entrar* (Trabajo de fin de grado). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Loos, A. (1908).** *Ornamento y delito*. Recuperado de <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>
- Lovecraft, H.P. (2010).** *En las montañas de la locura y otros relatos*. Alianza.
- Lynch, K. (1984).** *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.





- Montoya, J. (2002).** Arte urbano, espacios terroríficos. *Sileno. Variaciones sobre Arte y Pensamiento*, 13, 118-130.
- Nancy, J.-L. (2013).** *La ciudad a lo lejos*. Manantial.
- Nietzsche, F. (2016).** El nacimiento de la tragedia. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. En: *Obras completas, I*. Tecnos.
- Ossola, C. (2015).** *Italo Calvino: universos y paradojas*. Siruela.
- Pardo, J. L. (2011).** *Estética de lo peor*. Barataria.
- Perec, G. (1997).** *La vida instrucciones de uso*. Anagrama.
- Polanski, R. (dir.). (2009).** *La semilla del diablo (El bebé de Rosemary)*. Ediciones El País.
- Quenau, R. (1993).** *Ejercicios de estilo*. Cátedra.
- Rojas López, M. (2007).** La ciudad maldita de Zaratustra o el Apocalipsis de la Modernidad. *Co-Herencia*, 4(6), 43-63.
- Rojas López, M. (2015).** *Babilonia y el teatro de la máquina parásita. Metáforas en el tiempo para pensar la ciudad latinoamericana*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.
- Rosset, C. (1976).** *Lógica de lo peor*. Barral Editores.
- Roth, J. (2001).** *Las ciudades blancas*. Barcelona: Minúscula.
- Roth, J. (2007).** *Crónicas berlinesas*. Minúscula.
- Roudinesco, E. (2015).** *Freud. En su tiempo y en el nuestro*. Debate.
- Ruttmann, W. (dir.). (2002).** *Berlín, sinfonía de una ciudad*. Divisa Ediciones.
- Saint Girons, B. (2013).** *El acto estético*. LOM Ediciones.
- Santarcangeli, P. (1997).** *El libro de los laberintos: historia de un mito y de un símbolo*. Siruela.
- Sennett, R. (1997).** *Carne y piedra*. Alianza.
- Simmel, G. (2005).** *La metrópolis y la vida mental*. Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm> y http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf
- Sini, C. (1989).** *Pasar el signo*. Mondadori.
- Soja, E. (2008).** *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de Sueños.
- Stiegler, B. (2002).** *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo* (vol. 1). Hiru.
- Speer, A. (2002).** *Memorias*. Acantilado.





- Tönnies, F. (1979).** *Comunidad y asociación*. Península.
- Tucídides. (1989).** *Historia de la guerra del Peloponeso*. Alianza.
- Tzara, T. (1999).** *Siete manifiestos Dada*. Tusquets.
- Virilio, P. (1988).** *Estética de la desaparición*. Anagrama.
- Xibillé Muntaner, J. (1995).** *La situación postmoderna del arte urbano*. Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia-Universidad Pontificia Bolivariana.
- Zarone, G. (1999).** *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*. Pre-Textos.





Este libro se terminó de editar
en diciembre de 2021

Habitar una ciudad, la que sea, es, en últimas, descubrir que es una construcción inacabada y, además, endeble; como si una sombra destructiva estuviese siempre a punto de caer sobre ella, como si el desastre fuera inherente a su condición. ¿Por qué ese vínculo entre ciudad y fin?

Indagando por la visión apocalíptica que tras ello se soslaya, este libro busca pensar las representaciones que sustentan dicha relación. Desde relatos fantásticos como los de Lovecraft, pasando por referencias a películas clásicas de terror y hasta obras reconocidas por su valor literario —las que han surgido de la pluma de Alfred Döblin, Georges Perec, Ítalo Calvino o Paul Auster—, *La ciudad y sus formas de representación. Estrategias del desastre*, es una invitación a pensar cómo la ciudad, en tanto segunda naturaleza, solo puede ser expresión de nuestra condición. La ciudad es la piedra de toque en la que se hacen evidentes nuestros sueños y nuestras pesadillas, es el lugar donde interpelamos nuestra condición con todas sus contradicciones.

