

LA MICRODRAMATURGIA DE LO URBANO Y LA ESTÉTICA RELACIONAL

Jaime Xibillé Muntaner
 COLOMBIA / ESPAÑA
 Universidad Nacional sede Medellín

INTRODUCCIÓN

La organización que de nuestro entorno cultural hizo la cultura alfabética, -la que se consolida con los procesos masivos de homologación logrados por la imprenta, el sistema escolar, la noción de progreso lineal y la academización de los saberes y prácticas-, tiene en el texto su paradigma. Su organización secuencialmente lineal, su recorrido visualmente constreñido por ella y su último sentido, revelado sólo al final del recorrido, se transfieren como modelos obvios no sólo a los libros, sino a entornos, dispositivos, procesos, etc..., queriendo ver en todo una organización similar a la del texto: una ciudad, por ejemplo, conformaría una textualidad donde podrían aislarse componentes, análogos a los del lenguaje escrito, que estarían a su vez encadenados sintácticamente como si se tratara de frases, oraciones, párrafos, etc.

Las ciudades contemporáneas, atravesadas y reconfiguradas por otro tipo de referentes, básicamente los de la imagen mediática, primero, y luego, los de su correspondiente versión informática, reclaman miradas sensibles al desciframiento de estas nuevas estrategias de configuración, que propongan lecturas alertas a las formas como hoy son experimentados nuestros entornos urbanos. Ya el mismo Baudelaire había sentido, a mediados del siglo XIX, la necesidad de recurrir a la velocidad, a cuadros y viñetas apenas si nítidos, a un despellejar las apariencias para que, al escarbar apareciera debajo una nueva vitalidad urbana que resulta de los entonces recientes bulevares, del "flanear" como estrategia de vagabundeo no comprometido, del anonimato como coraza para perderse entre la multitud embriagadora. Los recorridos azarosos de un Walter Benjamín por su Berlín, las provocadoras imágenes de los surrealistas y situacionistas por el paisaje azaroso de la memoria, el duermevela y el espectáculo espontáneo, o los textos y poemas de John Dos Passos y García Lorca por la paradigmática Nueva York, revelan, a su vez, otros intentos análogos ante la avasalladora transformación urbana de la primera mitad del siglo XX.

Hoy día, frente a un mundo urbano donde diferencias y similitudes se confunden bajo los esquemas del capitalismo de ficción, como acertadamente lo nombra Vicente Verdú (2003, 2005) -al observar la hipertecnologización de dispositivos y de relaciones de mediatización forzosa-; es necesario utilizar otras estrategias de abordar las formas de la socialidad en su estado emergente y asumir el desamparo y el naufragio de lo que se creía sólido, objetivo y determinado, haciendo a su vez, el duelo por esas narrativas urbanas que buscaban un sentido previo al acontecimiento: enhebrar imágenes, realizar *flash back* históricos, asumir el ámbito de las intuiciones, de las opiniones, perderse en los laberintos y las encrucijadas, para crear, ya no sólo una propuesta de

lectura sino una demostración en su escritura misma, de lo que deberían ser nuestras rejillas teóricas y pragmáticas y si han de acertar en su propuesta.

La con-textura es la de un iconotexto: la imagen pauta el recorrido, atrayendo nuestra atención, propiciando ya no una ilustración de lo dicho por las palabras, sino un elemento que sólo puede hablar de sí mismo presentándose, exhibiéndose. Aunando a los links del hipertexto con la contundencia irremplazable de la imagen, el recorrido narrativo logra apropiarse de una estrategia: no se trata de leer la ciudad como una escritura, sino que, simultáneamente a tal desciframiento, se le impone el barrido icónico, requiriendo nuestra atención en varios niveles. Así, historia, urbanismo, estética, filosofía, mediología, se relevan como recorridos posibles, dialogantes, concurrentes y divergentes alternativamente, creando un efecto análogo al de nuestro tránsito cotidiano por las ciudades; collage de memorias, imágenes, recuerdos, fantasmagorías, re-lecturas, etc., hecho a veces de prisa, otras detenidamente; dejando conclusiones y síntesis a juicio de los habitantes-lectores de esta experiencia iconotextual, llamada abierta a un diálogo que se prolonga en esa frontera ya difusa entre una vivencia de lo real y otra de lo virtual, indistinguibles en este ejercicio, que requiere asumir nuevas miradas y otras formas de pensar para hacer visible lo que los anteriores dispositivos metodológicos impedían.

VENTANAS A LO EFÍMERO

De la polis a la metrópolis; las desterritorializaciones y virtualizaciones realizadas por lo humano nos han conducido a diversos ritmos espacio-temporales: Si, tal como lo afirma Paul Virilio, el ser humano pasó de los “lomos” dulces y castigados de la mujer a la montura domesticada, y, más tarde a los dispositivos de alta velocidad generados tecnológicamente en los estadios mecanicistas y cibernéticos. Eso ha significado un paso de lo “estable” a las fulguraciones veloces de los entornos contemporáneos. En estas grandes mutaciones del espacio-tiempo de las sociedades contemporáneas, auspiciadas y aceleradas por las nuevas tecnologías que se corresponden con lo que Paul Virilio (1998) denomina las tres revoluciones que han permitido una aceleración de la cultura y de los cuerpos tanto territoriales como sociales y del cuerpo biológico, nos encontramos en el punto en el que las identidades, las memorias, los paisajes, crean una situación inédita de lo que significa ser metropolitanos: de la comunidad que nos arropaba con sus mil ojos y nos ubicaba en un lugar determinado y con un nombre específico; la metrópolis, o si se quiere, para citar una reciente publicación sobre el Medellín que se despliega, la megalópolis, permite la emergencia de múltiples formas de subjetivación, y nos convierte, gracias a los procesos de desenraizamiento, en otra clase de nómadas cuya referencia ya no es el paleolítico, sino el nuevo universo de silicio con sus redes y sus laberintos o, quizá mejor, para citar a otro gran escritor latinoamericano: un universo infinito de senderos que se bifurcan (Borges: 1941).

Por ello este intento de abordar las dramaturgias urbanas, parte de ese concepto, desarrollado desde un análisis de los espacios antropológicos contemporáneos de “lo urbano”. En dichas dramaturgias, las estéticas desplegadas en los nuevos entornos y

en ciertas vertientes del arte han asumido una visión trágica de los mini dramas que en ella acontecen millones de veces al día. Sin que les anteceda ningún guión previo, asumen un postura que carente de la visión utópica de la salvación y de la perfectibilidad de nuestra actual situación, prefieren la acción callejera y son conscientes de que el azar es parte de esa tragedia de los desenraizamientos inherentes al nuevo espacio-tiempo de las metrópolis.

Quizá, las sensaciones de este nuevo mundo o de la multiplicidad de ellos como característica de las hibridaciones, yuxtaposiciones, injertos, collages, que caracterizan la representación fractal de los fenómenos metropolitanos, nos hagan sentir nostalgia por universos más estables y sustancialistas. Pero el dispositivo metropolitano es por esencia una ciudad descentrada y efervescente. Ahora habitamos la metrópolis “desparramada”, en ella proliferan muchas ciudades llenas de arterias, de venas y grandes avenidas, trenes metropolitanos, autopistas, aeroplanos, satélites, redes de cable óptico que conquistan para el ser humano paisajes nunca antes vistos ni soñados; espacios en perpetuo movimiento, incluso paisajes interactivos, como los que se realizan en las intervenciones tanto tecnocientíficas como artísticas.

Que lo efímero y evanescente tenga ya una larga trayectoria en los imaginarios estéticos y artísticos, se lo debemos a la multiplicidad encarnada en revistas, en la prensa cotidiana, en el cine, la televisión, la radio y hoy, más que nunca, a la satelización de imágenes, sonidos y palabras que circulan incesantemente por el espacio planetario a la velocidad de la luz. Pero también uno de los factores más importantes en la generación de nuestras subjetividades metamórficas y proteicas, ha sido el arte en todas sus manifestaciones. No es pues de extrañar que iniciemos estas derivas con un poema de Baudelaire y que se termine con las referencias a las formas de lo inestable, a las categorías del desequilibrio, a las dimensiones antropológicamente precarias de lo social, a las metáforas culturales que son producidas por la subjetividad vacilante y de tartamudeo que las mismas situaciones dramáticas producen. En el recorrido propuesto, podremos encontrar puntos de emergencia de las poéticas de lo efímero y del drama de la vida cotidiana tanto en *El pintor de la vida moderna* (Baudelaire: 1864) en particular, como en toda la obra baudelaireana; auténtica poética de la nueva sensibilidad.

Simmel, Walter Benjamín, el Surrealismo, los Situacionistas, la obra digresiva de Tarde y de Irving Goffman; así como las prácticas poéticas de muchos de nuestros artistas, focalizaron un espacio diferente al de la espectacularización de la sociedad burguesa, para mostrar caras recónditas o invisibles -por demás-, de la ciudad negada en la representación oficial. Todos ellos son parte activa, generadora, a veces negativa, de las representaciones cotidianas, que cómodamente borran lo disgustante y empobrecen en su visión centro-comercial las dramaturgias que se despliegan en el espacio público.

Quizá, la forma misma de la deriva podría permitir diferentes entradas y salidas del rizoma digresivo como deambulaciones azarosas, donde el sentido se iría desplegando a la misma medida de las acciones realizadas: esto sería un posible y audaz paso para in-

dagar por las emergencias en el espacio metropolitano de lo fluido y de lo fugaz. Constatar que de cierta manera somos fruto de acontecimientos que se acumulan como historias en las membranas que crean superficies de encuentro, donde ellas mismas son un exterior hecho de pasado exterior y de un interior pleno de pasado interior. Superficies proliferantes que configuran las interrelaciones fugaces de las díadas sociales. Así nos encontramos en una situación liminar, o en una cresta de aguas móviles, que nos obligan al balanceo y no tanto a la compostura. También se desprendería de este nuevo universo en el que habitamos que la cultura como drama o como dramaturgia también puede convertirse en algo petrificado y territorializado; buscando la nostalgia de los enclaves y el sueño difuso de la aldea que nos proteja de este mundo precario. Todo fragmento es parte de ese intento institucional que busca cambiar la legitimación de lo social, no ya por el "progreso" como noción fallida de una modernidad dislocada y utópica, sino gracias a la coartada de "La Cultura".

De todo ello, posiblemente surja una inquietante pregunta por el ¿Quién somos?, que nos haga deslizarse de las identidades cristalizadas para crear nuevas formas discursivas de nuestras emergentes subjetividades; donde el pluralismo nos posibilite descendernos en la multiplicidad para que los procesos de singularización no conduzcan a la creación de identidades fuertes, en búsqueda de territorios que afirmen el sueño de "la comunidad" reprimida. Mas bien, que nos enseñen a asumir el desgarramiento de la pérdida. Entender que la urbanidad ya no es ni el dominio despótico sobre la socialidad dispersa, ni la cortesía con el otro como decoro del encuentro; es mas bien, la multiplicidad de formas -aparentemente negativas-, donde las ciudades se constituyen en su socialidades, convirtiéndose en la dinámica de una urbanidad entendida como el trabajo de la sociedad sobre sí misma; no tanto como fruto de una legislación o de una administración como bien lo señala Isaac Joseph (2002).

LA DRAMATURGIA URBANA

Poética de la modernité

Nadie mejor que Baudelaire experimentó en toda su plenitud las radicales transformaciones que se estaban produciendo en la emergente metrópolis de su época. Por eso quisiera iniciar esta sesión con la lectura de un poema en el cual quiero resaltar la aparición de nuevas figuras, de nuevos sujetos urbanos o, si se quiere, de aquellos mutantes que finalmente serían los metropolitanos de las grandes urbes del siglo XX.

A una transeúnte

La calle aturdidora en torno a mí aullaba
 alta, fina, de luto, dolor majestuoso.
 Una mujer pasó, que con gesto fastuoso,
 recogía las blondas que su andar balanceaba.

Ágil y noble, con sus piernas de escultura
 por mi parte bebí, como un loco crispado,
 en su pupila, cielo huracán preñado,
 placer mortal y a un tiempo fascinante dulzura.

¡Un relámpago... – y noche!. Fugitiva beldad
 cuya mirada me ha hecho de golpe renacer.
 ¿No he de volver a verte sino en la eternidad?

¡Lejos de aquí! ¡O muy tarde! ¡O jamás a de ser!
 pues donde voy no sabes, yo ignoro a donde huiste,
 ¡Tú, a quien yo hubiera amado, tú que lo Comprendiste!¹

Este poema condensa las nuevas condiciones espacio-temporales de la metrópolis. La antigua ciudad medieval que encerraba en su corazón a múltiples comunidades segmentadas, fue descentrada por el Barón de Haussmann; en una dinámica que unió las diferentes provincias a París por medio de la vía férrea, se aceleró y recortó el tiempo de los trayectos a la gran ciudad. La figura del metropolitano, aquello que hoy algunos autores denominan como el transeúnte, comenzaba a perfilarse en lo que Baudelaire denominó el *flâneur*, aquella persona que cada vez se sentía más vaciada de su identidad fuerte; vaciedad que los mismos espacios públicos le exigían como metropolitano: el despojarse de sus raíces para poder vagabundear libremente por el espacio de la gran urbe.

En este poema *A una transeúnte*, confluyen varios motivos: tenemos en primera instancia la creación de lo que Marc Augé denomina los no-lugares (1993), término que puede designar para el antiguo habitante de la aldea, del pueblo o de la pequeña ciudad una especie de borramiento o desvanecimiento de lo que hacía a un espacio algo entrañable. Pero para el habitante de la gran ciudad estos no-lugares son precisamente los lugares -que al no estar marcados por identidades fuertes-, se vuelven espacios cosmopolitas de anonimato y de teatralización secularizada, donde cada uno puede desvanecerse o pasar desapercibido.

La Metrópolis inaugura así, con su nueva movilidad espacio-temporal, dos importantes figuras: la del transeúnte urbano o *flâneur* y la de la muchedumbre. Si se quiere, siguiendo la analogía de los no-lugares, estas figuras serían a su vez no-sujetos en el sentido antropológico y fuerte que hasta ahora se había entendido por lugar y por sujeto.

1 Soneto compuesto de dos cuartetos seguidos de dos tercetos. Se encuentra en la segunda sección del libro "Las flores del mal" que el autor ha nombrado como "Cuadros Parisinos". Baudelaire, Charles. *Obras*. México, Aguilar, 1961. P. 182.

Espacios Enraizados

El lugar común al etnólogo y aquellos de los que él habla es un lugar, precisamente: el que ocupan y viven los nativos que en él viven, trabajan, lo defienden, marcan sus puntos fuertes, cuidan las fronteras pero señalan también la huella de las potencias infernales o celestes, la de los antepasados o de los espíritus que pueblan y animan la geografía íntima; como si el pequeño trozo de humanidad que les dirige en ese lugar ofrendas y sacrificios, fuera también la quintaesencia de la humanidad, como sino no hubiera humanidad digna de ese nombre más que en el lugar mismo del culto que se les consagra².

Espacios Desenraizados

La vida pueblerina en la Antigüedad y la Edad Media estableció barreras para el movimiento y las relaciones entre el individuo y el exterior, y limitó la independencia individual y la diferenciación dentro del sí mismo individual. Estas barreras eran tales, que con ellas el hombre moderno no podría vivir. Todavía hoy, un ciudadano que se aloja en un pueblo percibe una restricción de tipo similar. Cuanto más pequeño es el círculo que constituye nuestro medio y cuánto más restringidas son estas relaciones con los otros -que borran las fronteras del individuo-, tanto más celosamente conserva dicho círculo sus logros, su conducta ante la vida y las características de sus individuos; en estas condiciones -tanto más rápidamente-, una especialización cualitativa y cuantitativa quiebra la trama del pequeño círculo³.

Más Allá del Lugar

Para muchos, la diferenciación que hace Marc Augé (1993) entre “no lugares” y “lugares antropológicos” parece ser bastante clara. El debate sin embargo no concluye. Para otros los “no lugares” supuestamente cosmopolitas están siempre en trance de devenir lugares. La antropóloga, Rossana Reguillo de Guadalajara, así lo expresó en un reciente encuentro sobre Narrativas Urbanas, realizado en la Universidad Nacional de Medellín. Puso como ejemplo aeropuertos como el de Houston en Texas, con espacios apropiados de tal forma que dejan de ser lugares.

Sin embargo, la cosa no es tan sencilla. Por lo menos así lo ha manifestado Mike Davis en sus análisis de la ciudad de Los Ángeles, describiendo como poco a poco esta ciudad se ha convertido en una “ciudad fortaleza”, a medida que se incrementan los miedos y los imaginarios urbanos sobre la inseguridad. De esta manera estaríamos viviendo la situación inversa a la presentada por la antropóloga mexicana: lugares que constantemente están deviniendo en no-lugares. También habría que acuñar otra palabra

2 Marc, Augé. Los no-lugares espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad. Barcelona, Gedisa, 1993, P. 49

3 Simmel, George. “Metrópolis y vida mental”. En: *La soledad del hombre*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, P. 111

o denominación para lo que está sucediendo, pues además de los lugares, de los “no lugares”, emergería el concepto del “espacio sádico”.

El “No Sujeto”

Otro de los motivos del poema baudelairiano mencionado es la del “no sujeto”, la del personaje que pierde su aura -como diría Walter Benjamin- y que Baudelaire lo plantea poéticamente en su texto “Pérdida de aureola”⁴ (1862). Al igual que en *Un transeúnte*, se presenta como lugar uno de esos grandes bulevares abiertos al tránsito por el Barón de Haussmann. El poeta relata cómo su aureola ha caído en el fango del macadán (pavimento inventado por John McAdam de Glasgow en el siglo XVIII) debido al nuevo tempo de la modernidad urbana. La pérdida de la aureola nos indica que ya nadie puede aparecer en la escena moderna como un sujeto lleno de diferencias. Estas caen con la velocidad de los carruajes y con el tempo frenético que le imprime a todos los cuerpos para salvarse de ser atropellados. En el fango, en el arroyo -como muy bien señalaba Marshall Berman (1989), las personas se ven obligadas a olvidar lo que son mientras corren para salvar la vida. La vida moderna impone nuevos ritmos y nuevas posibilidades también del uso de los espacios.

Este motivo del “no sujeto”, de aquel que pierde su aureola hay que mirarlo en un sentido positivo, pues es la posibilidad de una emergencia del espacio cosmopolita gracias a la pérdida de las raíces y de los enclaves. Pero es también una nueva característica -aparentemente negativa- del sujeto metropolitano que lo convierte en *voyeur* de las multitudes y así mismo, en parte de ese nuevo flujo urbano que es la muchedumbre. Por eso, la pasión que puede producir la emergencia fugitiva de un rostro se convierte en una pasión efímera, desprovista de toda connotación románticas pues, -como lo señala Baudelaire en su poema- esta belleza que ahora embarga al transeúnte es fugitiva como un relámpago, efímera como el tiempo metropolitano. El *flâneur* “apresurado” se levanta de su silla en el café del boulevard y cuando vuelve a abrir los ojos, luego de un primer parpadeo para ubicarse entre la multitud, la amada ha desaparecido para siempre.

4 -¡Vamos, usted aquí querido! ¡Usted en un mal lugar, usted, el bebedor de quintaesencias, usted, el comedor de ambrosía! En verdad, hay de qué asombrarse.

-Querido, usted conoce mi terror de los carruajes y de los caballos. Hace un rato apenas, cuando atravesaba yo el bulevar con gran prisa y chapoteaba entre el barro, a través de ese caos de movimiento, de donde la muerte llega al galope de todas partes a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, se deslizó en el fango del *macadem*. No tuve el valor de recogerla. Juzgué menos desagradable perder mis insignias que dejarme romper los huesos. Y luego, me dije para mi colesito: “No hay mal que por bien no venga. Puedo ahora pasearme de incógnito, cometer malas acciones y entregarme a la crápula, como los simples mortales”. Y heme aquí, completamente parecido a usted, como ve.

- Por lo menos debiera usted anunciar la pérdida de su aureola, reclamarla por el comisario.

-¡Oh no! Me siento bien aquí. Sólo usted me ha reconocido. Por otra parte, la dignidad me aburre. Y sobre eso, pienso con alegría que cualquier malvado la recogerá y se la pondrá impudicamente. Hacer a alguien feliz. ¡Qué alegría! ¡Y sobre todo, un alguien feliz que me hará reír! Piense en X o en Z... ¡Qué divertido resultará!. Tomado de: *Spleen de París*, México, FCE, 2000, pp. 157-158. Texto de 1862.

<http://politicadelaestetica.wordpress.com/extractos-de-textos/perdida-de-la-aureola-charles-baudelaire/>

La Modernité

Lo que hasta aquí se ha puesto en juego es una especial vertiente que inaugura otra forma estética de la modernidad. Otra, en el sentido estricto pues se contrapone a la estética kantiana y hegeliana. Por lo menos, en un debate iniciado por Vincent Descombes, encontramos postulado un concepto diferente de modernité gestado en la obra de Baudelaire.

Si de alguna manera la estética kantiana se encontraba enraizada en la racionalidad moderna habrá que decir que la estética baudelaireana se desprende de la estética restringida de la ilustración para abrirse hacia una estética antropológica inédita. Así lo expone en su escrito sobre la *Exposición Universal de 1855* convertido en un auténtico manifiesto en contra de la estética sistemática. En este texto contrapone al “pedagogo” y los “modernos profesores natos”, al hombre de mundo que siente y actúa como un auténtico antropólogo.

Hacia una Estética Antropológica

Si en lugar de un pedagogo tomamos a un hombre de mundo, a uno inteligente y lo transportamos a una comarca lejana, estoy seguro de que aunque los asombros del desembarco sean grandes, aunque el acostumbramiento resulte más o menos largo, más o menos laborioso, la simpatía llegará a ser tarde o temprano tan viva, tan penetrante, que creará en él un mundo de ideas nuevas, mundo que formará parte integrante de sí mismo y lo acompañará hasta la muerte bajo forma de recuerdos. Esas *líneas de edificios* que contrariaban al comienzo su mirada académica (todo pueblo es académico cuando juzga a los otros, todo pueblo es bárbaro cuando se ve juzgado), esos *vegetales inquietantes* para su memoria cargada de recuerdos natales, esas *mujeres y esos hombres* cuyos músculos no vibran de acuerdo a la academia clásica de su país, cuyo *paso* no se mide de acuerdo al *ritmo* acostumbrado, cuya *mirada* no se proyecta con el mismo magnetismo; esos *olores* que no son los del “boudoir” materno, esas flores misteriosas, cuyo *color* profundo invade despóticamente la pupila, mientras que su *forma* hostiga burlonamente la mirada, esos frutos cuyo *sabor* engaña y desplaza los sentidos y revela al paladar ideas que pertenecen al olfato; todo ese mundo de armonías nuevas entrarán lentamente en él, le penetrarán pacientemente como el vapor de una estufa cromatizada. Toda la vitalidad desconocida se agregará a su propia vitalidad; algunas miles de ideas y de sensaciones enriquecerán su diccionario de mortal y hasta es posible que, saliéndose de la medida y transformando la justicia en rebelión haga como el sicambro convertido, quemé lo que había adorado y adore lo que había quemado⁵.

5 Baudelaire, Charles. “Exposición Universal de 1855”. En: *Obras*. México. Aguilar, 1961. P. 533

El Drama de la Vida Moderna

Baudelaire repudia la estética sistemática, su ideal de belleza no reposa en una concepción de los cánones greco-romanos o en el descubrimiento de la era cristiana. Para Baudelaire el sistema es una condena de abjuración perpetua pero al mismo tiempo algo cómodo, limpio, liso, que se contrapone al producto espontáneo e inesperado de la vitalidad universal. Lo bello no está prescrito en reglas ni teorías, es una manifestación multiforme, multicolor y móvil. Hay que escapar al sistema, este es el imperativo del artista moderno encargado de expresar la belleza. Lo bello se encuentra pues en esas fulguraciones inquietantes de las culturas, en las líneas de sus arquitecturas, en los movimientos y ritmos de los cuerpos, en las formas de sus vestimentas, en sus modos de mirar, en los olores de sus alimentos, y de sus perfumes, en los sabores con los que se saben deleitar. La estética de la que aquí se trata es una estética expandida que rompe las jerarquías metafísicas donde la vista y el oído ocupaban un lugar central relacionado con un más allá de lo sensible. Lo bello para esta nueva estética de la modernité es aquello extraño y bizarro (que contiene siempre algo extravagante) y que depende del mundo, del clima, de las costumbres, de la raza, de la religión y del temperamento del artista.

El artista de la vida moderna es el pintor del drama de las costumbres modernas. Es el hombre que se ve obligado a sumergirse en el espacio y en los escenarios donde encuentra a estos héroes como el dandy, el buhonero, el mendigo, las turbas, el burgués, etc. De ellos, de estas figuras modernas de la gran ciudad, se desprende una teoría del drama humano.

El contexto o los escenarios donde se despliegan estas acciones dramáticas –en el sentido plenamente teatral- es la metrópolis emergente cuyos rasgos fueron esbozados con gran precisión por Georg Simmel. En ellos impera la velocidad, la embriaguez y la efervescencia. De ahí que el objetivo de ese pintor de la vida moderna se centralice en lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente.

La *flânerie* impresionista se enfrenta a esas nuevas vivencias de la ciudad fluida, la ciudad de los bulevares, de los teatros, de las estaciones, de las grandes avenidas con sus coches lanzados a toda velocidad. Si realmente los pintores de la vida moderna son los impresionistas vemos que en ellos se encarna ese ideal de captar la vida fugaz, de representar el presente y lo actual. En sus iconografías y en sus recorridos la ciudad se convierte en un gran espectáculo: entradas y salidas de trenes en medio de los sonidos estrepitosos de las locomotoras, los andenes agitados por los viajeros en sus atuendos a la moda, bailes populares, espectáculos circenses, carreras de caballos, paseos, gentes mirando las vitrinas.

El bulevar será también el lugar privilegiado del artista de la vida moderna pues, allí descubre a las multitudes, a la muchedumbre -como figura inédita de la urbe-, que para su representación exige de nuevas estrategias. ¿Cómo captar esos pequeños instantes donde pareciera desplegarse la nueva esencia dramática del acontecimiento?. A la velocidad de las acciones le deberá corresponder una nueva velocidad en la apre-

hensión, una celeridad en la ejecución. Esto es lo que realiza el poeta de la modernité, con una prosa poética que se acompase a los ritmos veloces de la ciudad. El pintor lo logrará con la desaparición del acabado académico, con el trazo rápido, con formas cada vez más esbozadas, inmediatas, desencubiertas. El agudo trabajo sobre lo mínimo y lo efímero –dice Félix de Azúa- (1991), requiere una velocidad que transforme continuamente el instante, dándole un significado provisional y pasajero⁶.

Una “Semiótica Poética”

Con esta concepción de modernidad y de belleza ya estamos más próximos a nosotros mismos, estas nociones abren una nueva conciencia del tiempo para la creación artística que se ha extendido a todo el universo productivo, amparado en lo que hoy se conoce como el sistema de la moda. La actividad del artista de la vida moderna construyó en su imaginario el objeto artístico por excelencia para nuestra modernidad; su título no puede ser otro que “Metrópolis” en el que se han concentrado todos los efectos de la dominación técnica.

También reconocemos en la poética baudelairiana el principio de lo que hoy llamamos vanguardia y estética expandida; propiciadas ambas por la tendencia antiplatónica de su estética sensualista y antropológica que consagró en la imagen de Eva -después de su caída-, la conversión de la quintaesencia de la belleza en símbolo de insurrección contra la metafísica de lo bello, del bien y de lo verdadero intemporales.

No se puede hablar pues en Baudelaire de una estética inscrita en el llamado *proyecto moderno*. Más que elevar el fenómeno a concepto y encerrar la vitalidad de la vida en la trama ordenada de la razón, Baudelaire pone sus fundamentos en la moda, en la vida, en la mágica configuración de las culturas y actúa como un sociólogo o un antropólogo, incluso podríamos decir hoy que todo su universo es una “semiótica - poética”, por el gusto que extrae en la contemplación de las redes de símbolos y signos que tejen la trama del hombre moderno.

GEORG SIMMEL: SOCIOLOGÍA DE LA MODERNITÉ

Flujos y fragmentos en la metrópolis emergente

Existen estrechas correspondencias entre la poética de la modernité tal como se configura en Baudelaire y la sociología de la modernité de Georg Simmel (1988), pues tanto el objeto como el sujeto aparecen definidos entre los flujos y fragmentos de la metrópolis emergente, entre las disolvencias y la vida nerviosa del bulevar y las otras figuras de la nueva escenografía urbana.

6 Cf. Azúa, Félix de. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona, Editorial Pamiela, 1991, Pp. 156-157

Simmel será el sociólogo de la modernité caracterizada por lo fugitivo, lo transitorio, lo contingente, por la rapidez con la que cambian las impresiones, por las formas en movimiento y por el gusto; no busca detenerse en las sustancias imperturbables de la existencia, sino en ese carácter transitorio de los acontecimientos cuya característica es el guño, el *nun* temporal, su carácter de presente en estado de desvanecimiento.

Los artistas que elaboran sus prácticas mientras Simmel elabora sus ensayos centran sus trabajos también en la gran ciudad y en su vida cotidiana. Es la profunda metamorfosis del dispositivo urbano de sus paisajes y de las vivencias que los ciudadanos experimentan. La vivencia de lo fugitivo va de la mano con una nueva cultura de los ojos y con nuevas formas de visión: los espacios se llenan de veladuras producidas por la niebla, el aire, la lluvia, el crepúsculo, el alba, los vapores, los humos, las luces y los resplandores artificiales. Son otras bellezas las que desvelan los cuadros impresionistas, los postimpresionistas o las experiencias turbulentas del expresionismo. El ojo abandona su posición estática, los paisajes son experimentados a través del vector velocidad que expande las formas visuales; denunciando un estaticismo imposible que transita a las formas desgarradas, distorsionadas y dinámicas, a las experiencias cromáticas inéditas y a la colonización de paisajes artificiales y nocturnos. El ojo ahora comenzará a vivenciar nuevos universos gracias a la maquinización de la mirada fotográfica y cinematográfica.

La sociología de Simmel tendrá pues este contexto tanto de los dispositivos sociales como de los tecno-económicos y de los biológicos. Su experiencia sociológica se propone por lo tanto como una experiencia estética, o como una sociología estética que al igual como le sucedió al pintor y al poeta de la vida moderna deberá desplegar una nueva metodología para su objeto evanescente.

El principio regulador: la interacción, el movimiento

El “microscopio psicológico” de Simmel es apropiado para una concepción del mundo que presupone que “todos nosotros somos fragmentos”, que el pasado “nos deviene solo como fragmentos”, y que el conocimiento mismo ha de ser necesariamente fragmentario. Lo cual podría haber llevado a alguno de sus discípulos, como Ernst Bloch, a considerar que en la obra de Simmel “siempre hay sólo márgenes coloridas, nerviosas e inaprensibles de la vida que está pintando”. También llevó a Kracauer a concluir que Simmel era “un maestro en la elaboración de imágenes fragmentarias del mundo”.

Pero, ¿cuál era el ánimo de esta “elaboración” de los fragmentos fortuitos de la realidad social?. Desde cierta perspectiva esas “imágenes fragmentarias” son la clave de la totalidad de la teoría social. *Esa perspectiva es una perspectiva estética*. Es un modo de aprehender el mundo que Simmel desarrolló mediada la década de 1890 y cuya primera formulación se encuentra en el importante ensayo *Estética Sociológica de 1896*: “para nosotros la esencia de la observación y la interpretación estética reside en el hecho de que lo típico se encuentra en lo que es único, lo sujeto a ley en lo que es for-

tuito, la esencia y la significación de las cosas en lo superficial y lo transitorio”⁷.

Las experiencias sociales de la Modernité

Para nuestra perspectiva nos interesan las experiencias sociales de la modernité baudelairiana tal como las supo extraer Walter Benjamin de la obra del poeta maldito y que son tres experiencias que también están presentes en el tratamiento de Simmel de la modernidad. Ellas son la experiencia del neurasténico, la experiencia del habitante de la gran ciudad y la experiencia del consumidor.

Lo importante es subrayar la forma: “subespecie estética” que tiene Simmel de abordar estas experiencias que, como desde ya -se puede intuir-, entrelaza al sujeto con el objeto, es decir, muestra los agenciamientos por medio de los cuales se crea una nueva subjetividad inédita: el metropolitano.

Lo que aquí se plantea son las nuevas vivencias que el dispositivo espacio-temporal y tecno-económico de la urbe crean para el metropolitano como su nueva manera de ser. Estas experiencias aparecen sintetizadas en el pequeño pero sustancioso texto de Simmel: *mental* (1980); en él señala las relaciones entre las grandes ciudades y la vida del espíritu.

Intensidades y represiones afectivas

La ciudad futurista se despoja de sus anteriores máscaras para mostrar el rostro de la naturaleza maquinista, en cuyo seno emerge la gran ciudad metropolitana. Cada manifiesto es un elogio a la intensificación de la vida nerviosa y a la dinámica que se despliega como nuevo espectáculo: la animación de las masas en las calles, los nuevos modos de locomoción, el ruido, los brillos, las sacudidas de todos los sentidos, la exaltación de las sensaciones dinámicas. El sujeto metropolitano flota libremente, sus raíces están en otro lugar -el lugar mítico del origen-; liberado de las dulces protecciones de la vida rural o del burgo vive en un mundo agitado y las impresiones le acosan por todas partes. Ahora carece de algo definido, todo se va acelerando y debe buscar un refugio seguro en la intelectualización de la vida para no naufragar en el mar de impresiones y satisfacciones momentáneas. El ser humano se vuelve práctico, utilitarista, funcional, es decir, se intelectualiza y forma una caparazón como órgano de protección contra el asalto indiscriminado, contra el desarraigo y el desenraizamiento, contra la fluidez de los contrastes del medio ambiente.

7 Frisby, David. “Georg Simmel, primer sociólogo de la modernidad”. En: Josep Picó (ed.) *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, P. 60

La abstracción y los intercambios

Hemos esbozado anteriormente el cuadro estético del neurasténico y los movimientos de defensa que despliega para proteger su vida subjetiva: pero es que la misma ciudad se vuelve abstracta: se produce una indiferencia tanto de los hombres como de los objetos, bajo su forma intercambiable o de mercancía, crea flujos de dinero que se intercambian por otros flujos. Los signos también se liberan y con ellos las jerarquías y los lugares que se ocupan. Ya nadie está adscrito por esencia a una posición determinada o a un papel inmutable. El flujo de dinero, la forma en que se gasta, las lealtades y deslealtades del gusto, del estilo, de la opinión y de las relaciones permiten las multiplicidades del ser metropolitano.

El cálculo y la vida metropolitana.

La metrópolis abandona los ritmos orgánicos y biológicos, se “deshumaniza” en este sentido y los artefactos de medición tanto eléctricos como mecánicos organizan el tiempo urbano: reloj, dinero, etc., son medidas del tiempo y de su acumulación. El cálculo es casi la regla metropolitana.

Actitud hastiada.

Las estimulaciones rápidas y cambiantes y los contrastes en la acumulación nerviosa producen en la personalidad neurasténica del metropolitano una actitud hastiada. Es lo que Meidner en *Yo y la ciudad* (1913) denominó como estética del shock de la nueva vivencia urbana; esta dinámica figuró las pulsiones expresionistas: ritmos, movimiento, agitación febril, tensión y desintegración de las formas; esta permanencia estética del shock perturba al sistema nervioso. Los flujos de todo tipo, las mercancías y la economía monetaria producen una nivelación de los valores. Las cosas son percibidas en su chata indiferencia, no por fallas de percepción o por estupidez, sino por los efectos igualadores de las fuentes fisiológicas.

La estética del shock y la indiferencia.

El bombardeo de impresiones sensibles, imposibles de almacenar (no digamos de reflexionar), obligan al desarrollo de una constante indiferencia ante sucesos (crímenes, atracos, escándalos, miseria) y espectáculos (publicitarios, arquitectónicos, mecánicos).

La perpetua presencia de millones de humanos sería insoportable si no se compensara mediante una ceguera consciente. El habitante de la metrópoli es un ente negador que gasta sus esfuerzos mayores en no ver, no oír, no decir, no oler, no tocar; con el fin de preservar una minúscula parte de su interioridad sin la cual caería en la enfermedad mental, sobre cuya frontera se orienta y guarece. Simultáneamente, las impresiones

capaces de perforar esa coraza son cada vez más violentas. El aumento de locura criminal en los espectáculos públicos ha llegado a extremos notables, sobre todo si se piensa que van dirigidos a un mercado infantil que ya sólo desarrolla la imaginación con cadáveres. Ni siquiera una batería de automóviles puede llegar al mercado sin asociarse con mujeres desvencijadas o actos delictivos que, de producirse fuera de la publicidad, ocasionarían, cuando menos un arresto⁸.

La libertad

Esta reserva frente a sus semejantes le sirve al metropolitano como antídoto contra una atomización completa y un estado psicológico inimaginable.

Esta actitud de reserva se manifiesta por una *desconfianza* frente a los elementos inconnos, fugitivos de la vida urbana; por una *aversión* y un *sentimiento de extrañeza* y de repulsión frente al otro; por una *antipatía* que protege al metropolitano de los peligros urbanos, crea las distancias debidas y produce una *nueva forma de socialización*.

Todas las anteriores características a pesar de su aparente negatividad proporcionan al individuo un amplio margen de actividades y actitudes que no hubieran sido permitidas en el estrecho marco de las pequeñas comunidades. Jean Paul Sartre afirmaba que una ciudad sólo llegaba a ser grande cuando comenzaba a imperar una especie de derecho a la indiferencia y al anonimato.

En las pequeñas comunidades la seguridad se paga por el poder y el control que todos ejercen sobre cada miembro. Desde el nacimiento, todos sus pasos existenciales, su inserción al trabajo, su vida sexual y hasta sus pensamientos más íntimos pasan por la censura y aprobación del conjunto.

Libertad, desenraizamiento, nomadismo son la contrapartida a esa soledad que sólo se hace más vívida cuando es experimentada en medio de la muchedumbre.

Moda & excentricidad

Las dimensiones funcionales de la gran ciudad sobrepasan a las dimensiones concretas, tanto de su propio espacio como de las grandes personalidades aisladas. De esta manera las áreas de influencia tanto concéntricas como excéntricas se acrecientan enormemente dando lugar a lo que se llama el cosmopolitismo. Esto quiere decir que la vida de las ideas -incluso dispares-, pueden cohabitar mucho más libremente que en medios más restringidos y pequeños. El fenómeno de la moda y lo nuevo adquieren una especial importancia en los procesos concéntricos de homogeneización y en los excéntricos de diferenciación. Lo funcional recibe así su contrapartida en lo fútil, lo

⁸ Azúa, Félix de. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona, Editorial Pamiela, 1991, P. 141.

transitorio y lo fugitivo.

La sociedad se estetiza con una velocidad cada vez mayor y esto es signo también de una tolerancia a lo excéntrico y en ocasiones lo extravagante. El *épater le bourgeois* pierde preponderancia en la medida de su expansión y de su aceptación generalizada. Así, la metrópolis adquiere un cuerpo cromático multicolor lleno de matices y variaciones sin fin. Se entra a la cultura caleidoscópica.

Flujos esquizos.

Paralelamente la vida metropolitana se vuelve más fragmentaria en todos sus aspectos: de percepción, de encuentros, de amistades, de amores y afectos, de pensamiento, de trabajo, etc. Existe una tensión entre la cultura objetiva reificada y la cultura subjetiva. La división del trabajo a niveles nunca antes vistos lleva a una des-auratización de los objetos producidos y a una alienación del trabajador con relación al producto final, al cual habrá contribuido en una mínima parte. Se produce un doble proceso de diferenciación en la producción y subjetivación en el consumo. El individuo y la cultura del objeto conllevan la objetivación del estilo de vida. Ahora los escaparates y las vitrinas están cada vez más llenos de objetos, las exposiciones universales se convierten en lugares de diferencias, de yuxtaposiciones, de acumulaciones de todo tipo de objetos. La fantasmagoría de un "Mundo de Jauja"⁹ crea otro tipo de sociabilidad a través de esta exhibición pública de la mercancía y hacen que el mundo metropolitano se llene de impresiones multicolores súper rápidas. Al "tiempo aburrido" de la producción se le contrapone el mundo heterogéneo del consumo de todo tipo de mercancías, tanto objetuales como culturales. Dimensión estética que será llevada a extremos inusitados por la moda.

La división de las esferas de la cultura y de la producción, cierta autonomía de cada una de ellas, lleva a la producción de una cultura pastiche y esquizofrénica más en el sentido estético que patológico de los términos.

Actualidad de Simmel y su estética sociológica

Estas condiciones que caracterizan al metropolitano –según G. Simmel– no se han debilitado sino todo lo contrario, hoy se encuentran reforzadas e incrementadas. Incluso el estado de ánimo que se vive en las metrópolis es de crispación y la civilización en muchas cosas depende del flujo eléctrico como el "black out" de Nueva York o de la decisión de un jurado en un juicio donde se mezclan las leyes, la barbarie de sus esbirros y los problemas multirraciales. Estos no son casos aislados, son simplemente la sintomatología cuyas causas profundas están en las mismas condiciones de vida que

9 El país de Jauja, es descrito en el libro de Hans Sachs: *Schlaraffenland* escrito en 1530. En idioma holandés significa tierra de la glotonería y la riqueza. A esta tierra se dirige la barca de los locos pintada por el Bosco y es también el tema de una pintura de Pieter Brueghel el viejo.

-para bien o para mal-, produce la metrópolis. En una aproximación, entre divertida y sarcástica, dice sobre esto Félix de Azúa (1991): "Nosotros no vivimos el salto originario y eufórico de la metrópolis, sino en su desembocadura. En las playas palúdicas donde los sumideros metropolitanos vierten toneladas de heces, los carroñeros pasean satisfechos e inauguran salones. Su destino, sin embargo es la libanización. La llegada de la más mínima plaga conducirá al estallido de la muchedumbre, cuyo anuncio son las orgías incendiarias que azotan a Washington, Londres o París, por ráfagas estivales, con sus coros de pakistaníes, negros o argelinos bailando a la luz de las teas. El ruido, cada vez más intenso, sólo dice eso. Y a pesar de todo, anuncia vida. O por lo menos, voluntad de vida"¹⁰.

10 Azúa, Félix de. Baudelaire y el artista de la vida moderna. Pamplona, Editorial Pamiela, 1991, P. 169

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc. (1993). *Los no-lugares espacios del anonimato: una antropología de la sobre-modernidad*. Barcelona, Gedisa, , P. 49.

AZÚA, Félix de. (1991). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona, Editorial Pamiela, , P. 169

BAUDELAIRE, Charles. (1994). *El pintor de la vida moderna*. Colección de Arquitectura. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia.

_____. (1961). *Exposición Universal de 1855*. En Obras. México Aguilar 533.

_____. (1961) *Obras*. México, Aguilar. P. 182.

_____. (1862). *Pérdida de la aureola*. Tomado de: *Spleen de París*, México, FCE, 2000, pp. 157-158. Texto de 1862. <http://politicadelaestetica.wordpress.com/extractos-de-textos/perdida-de-la-aureola-charles-baudelaire/>

BERMAN, Marshall. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, P. 93.

BORGES, Jorge Luis. (1941). *El Jardín de los senderos que se bifurcan*. Editorial Sur, Buenos Aires.

FRISBY, David. (1988) "*Georg Simmel, primer sociólogo de la modernidad*". En: Josep Picó (ed.) *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, , P. 60

JOSEPH, Isaac. (2002). *El transeúnte y el espacio urbano*. Editorial Gedisa. Colección el Mamífero Parlante. Valencia.

SIMMEL, George. (1980). "*Metrópolis y vida mental*". En: *La soledad del hombre*. Caracas Monteávila Editores. 111.

VERDÚ MACIÁ, Vicente. (2005). *La Ciudad inquieta: El Urbanismo contemporáneo entre la realidad y el deseo*. Fundación Banco Santander. Madrid.

_____. (2003). *El Estilo del Mundo*. La vida en el capitalismo de Ficción.

VIRILIO, Paul. (1998). *La Estética de la desaparición*. Colección Argumentos. Anagrama. Madrid.