

NOSTALGIA, DETERIORO Y PSICOENTROPÍA EN EL HABITANTE DE LAS NUEVAS RUINAS

Nostalgia, Deterioration and Psychoentropy at the Inhabitant of New Ruins

Miguel Ángel Gaete. Académico Universidad Central, Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Universidad de Barcelona.
Doctor© en Filosofía. Universidad Autónoma de Madrid.

RESUMEN

El presente escrito plantea una reflexión en torno a una serie de conceptos, enlazados entre sí, que formalizan una manera de habitar en las grandes ciudades industriales y pos industriales.

Realizaremos, en efecto, una comparación entre distintos descriptores que han sido utilizados para definir un *animus* generalizado desde el siglo XIX en adelante: *spleen*, *ennui*, *Weltschmerz*, melancolía y, uno de desarrollo propio: psicoentropía. Estos términos serán dispuestos en relación a la arquitectura y la urbanidad, buscando sus infiltraciones en la crítica posmoderna y en el relato de artistas y poetas de distinta índole.

ABSTRACT

The present paper proposes a reflection about a number of concepts, linked together, which formalizes a way to live in the big industrial and post-industrial cities.

We will, in effect, a comparison between different descriptors that have been used to define a generalized animus from the nineteenth century onwards: spleen, ennui, Weltschmerz, melancholy and one of own development: psychoentropy. These terms will be studied in relation to architecture and urbanity, seeking their infiltrations in postmodern criticism and the story of artists and poets of various kinds.

[Palabras claves] Arquitectura, posmodernidad, habitante, ciudadano, ciudades, ruinas, estado anímico.

[Key Words] Architecture, postmodernism, resident, citizen, cities, ruins, emotional state.

“Y puedo estar peor aún: lo peor no dura tanto que podamos decir esto es lo peor”.

William Shakespeare. Edgar, en *El rey Lear*.

Pareciese ser, a razón de lo que vemos, oímos y tanteamos del mundo, que la entropía se yergue como una de las causas modeladoras de las circunstancias materiales de las sociedades post industriales; causa aparente de la fisonomía actual de las ciudades globalizadas con sus devastadas periferias y eufórica devoción por monolitos de cristal y hormigón armado. Pero el entorno, bien también lo sabemos, no es inerme al espíritu, ni viceversa. Se delata ahí pues, un factor que empuja y gobierna el desarrollo de un “ánimo” que es descriptor de nuestro tiempo.

Si probamos bordear lo sociológico y lo psicológico, podemos establecer una relación entre el surgimiento de las “nuevas ruinas” -utilizando el término de Robert Smithson-, el desmoronamiento de los eslabones cognoscitivos y un estado mental de enajenación latente ante la promesa incumplida del *ad infinitum* neoliberal, que en cada evento y vocablo surgido de su discurso constata la inaprensible, falsa y escurridiza existencia de aquello que tiende a ofrecer. Ni los rascacielos que dirigen sus cúspides filosas hacia un algo inalcanzable, ni las arengas panfletarias del capitalismo que celebran la ausencia del límite estimulando el darwinismo social (“just do it”, “Yes we can”, “Impossible is nothing”), dan cabida efectiva a un necesario sosiego, ante lo cual arriban indefectiblemente la frustración, la tensión, el cansancio, la desilusión y la apatía. A esto lo podríamos llamar, en un primer momento, como “psicoentropía”, pues en la medida en que las expectativas del capital son construidas hacia una meta ilusoria, las fuerzas del “estado más probable de las cosas” -como llamaban los estructuralistas franceses a este principio de la física- las desmoronan, provocando un efecto visible tanto en el hábitat como en el aspecto anímico del ciudadano, deviniendo en una melancolía y pesar que contribuyen a derruir la delgada consistencia de lo humano.

La crítica posmoderna ha asumido las variables de esta crisis. Por lo pronto, Lyotard reconoce que la estética moderna es en sí misma una estética nostálgica. A esta nostalgia la llama “la afección posmoderna”, ya que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como “contenido ausente” (Lyotard, 1999, p. 25). Sería esta además la base ontológica (y patológica) de la posmodernidad; una especie de alegato insaciable de lo impresentable en lo moderno que satura la atmósfera general de nuestro tiempo. Lyotard creía además, al igual que Marx lo hacía con respecto al dinero, que el capitalismo puede volver irreales los objetos habituales, las instituciones y todo elemento que constituya “realidad”. Por ende, éste solo puede evocar la realidad en el modo de burla o nostalgia, desvirtuando el entorno, viendo en ella “una ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción” (Ibíd., p. 15). El resultado neto es la gestación de una artificial búsqueda materialista que varará indefectiblemente en una nostalgia de lo imposible.

Sería prudente también señalar que seguramente desde el siglo XVIII hasta nuestros días la estética no ha dejado de ser nostálgica, y por tanto romántica, debido a que en su génesis se reconoce a la industrialización, con la irrupción de la ciudad y la sociedad moderna, capitalista y mecanizante, como el principal hito de desviación con respecto a una condición “natural” llevada con meridiana sensatez hasta ese momento. En este punto de la

historia el idilio fue discontinuado abruptamente, rompiéndose los lazos con algo que se tiende a llamar naturaleza. Desde ese entonces, definitivamente el medio se tornó desnaturalizado y el humano, más decadente.

Son estas problemáticas sociales las que impulsarían anímicamente a los románticos y sacarían a la luz la raigambre melancólica que Lyotard le atribuye a la contemporaneidad. Romanticismo, melancolía y apatía sintetizarían la fruición del capitalismo ante los deseos siempre insatisfechos. No obstante, esta nostalgia común adquiere ribetes distintos en diferentes épocas. La conmoción posmoderna no es equiparable completamente al *Weltschmerz* al *ennui* o al *spleen* romántico, pues existen sutiles diferencias que conviene comprender. Por lo demás, estos tres fenómenos han sido englobados en el *mal du siècle* descrito por Chateaubriand, cuyo rango temporal solo abarca hasta el siglo XIX, centuria que posee sus propias vicisitudes.

Marchando por lo primero, el alemán, como lengua, ofrece mágicas soluciones a las ideas que se estrechan en los laberintos de la mente. En el caso del *Weltschmerz* (dolor del mundo), Jean Paul Richter sintetizó en una palabra el ánimo de sus coetáneos. El *Weltschmerz* y su componente patológico ciertamente que reviven el Lyotard. “La enfermedad del alma” se transmuta en “afección posmoderna”, como la llama el filósofo francés. Este pathos es visible en múltiples autores románticos. Giacomo Leopardi en su Diálogo entre Timandro y Eleandro, por ejemplo, admitía una “desesperación completa e incesante” para expresar su sentir ante el mundo. En él, ni siquiera Dios tiene acogida y lo refrenda de plano. La fuente ilusoria de la vida eterna se fragmenta en minúsculos trozos de incredulidad:

*Vana speranza onde consola
So coi fanciulli il mondo.
Vana speranza con la que los hombres
consuelan a niños y a sí mismos. (Cf. Schenk, 1983, p. 81)*

Incluso el más “doliente” y blasfemo, Arthur Schopenhauer, en El mundo como voluntad y representación, llega a desautorizar esa devota costumbre de ver tan sólo la luz de la vida, alcanzando un “potente cariz diabólico”, burlándose de lo monstruoso y absurdo de todo teísmo:

“Qué naturaleza horrible es esta, a la cual nosotros pertenecemos... No debemos alegrarnos de la existencia del mundo, sino afligirnos – que su no existencia sería preferible a su existencia: que él es algo que en el fondo no debería ser... El delito mayor del hombre es haber nacido, la vida no debería ser.” (Schopenhauer, 2005, p. 386)

Por supuesto que así visto se explica incluso el nihilismo nietzscheano. En efecto, se han buscado usos anteriores a Nietzsche para aquel término, encontrándose en Novalis y otros románticos huellas de nihilismus, siendo descrito y sumariado como *Un homme qui ne croit à rien*. El *Weltschmerz* se aproxima obviamente a este nihilismo. Podríamos decir que el nihilismo es la variante intelectual de este dolor y sufrimiento que es, de alguna manera, espiritual. El nihilismo es el dolor pensado que se convierte en escepticismo ante el progreso secular. El hombre que *ne croit à rien* es además un *homme souffrance*. Prueba de ello

es el trágico final de románticos como Nikolaus Lenau, Gérard de Nerval o Caspar David Friedrich, quienes se lanzaron al abismo de la muerte emulando al Werther de Goethe.¹

“*Plutôt la barbarie que l'ennui*” o “antes la barbarie que el tedio”. Esta es, pues, la poderosa proclama de Théophile Gautier que George Steiner trae a escena recogiendo las palabras de Baudelaire y otros poetas franceses, buscando acercarse a una definición lo más certera posible del *ennui*. Con estas frases lo define en El castillo de barba azul:

“Energías roídas hasta la rutina a medida que aumenta la entropía. El movimiento o la inactividad repetidos, cuando se prolongan lo suficiente, segregan un veneno en la sangre, un torpor ácido. Letargia febril; la náusea amodorrada (descrita con tanta precisión por Coleridge en la Biographia Literaria) del hombre que falla un escalón en la escalera: hay muchos términos e imágenes aproximados. El uso del spleen por Baudelaire es el que más se aproxima: transmite el parentesco, la simultaneidad de la espera exasperada, vaga con el desgarro gris.” (Steiner, 1977, p. 20)

Mientras que el vate Baudelaire en El viaje (Le voyage) arrumbaba la monotonía de la vida en el mundo y en el tiempo... en todos los tiempos:

*Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!*

*Amargo sabor que se extrae del viaje!
El mundo, monótono y pequeño, hoy,
ayer, mañana, siempre, nos hace ver nuestra imagen;
un oasis de horror, en un desierto de tedio!
(Baudelaire, 2004, p.155)*

Pero Baudelaire confiesa la sustancial diferencia entre el *Weltschmerz* y el *ennui*. Tal diferencia radica en que el pathos alemán no se pierde en la consciencia del espectáculo que caracteriza al parisino decimonónico. Cuando el show se vuelve aburrido comienza el tedio, el sopor fútil ante el decadente espectáculo de la modernidad. Mientras que en el *Weltschmerz* el único espectáculo plausible es el de la naturaleza derruida y magnífica, refracción de un alma en equivalentes condiciones.

El *ennui* aparece tras la sensación de que nada relevante acontece. Incluso la barbarie parece para Baudelaire más sugestiva que la incomodidad de la inacción. En el inicio y en el final del poema Esperando a los bárbaros del griego Constantino Kavafis se advierten las causas de esta interesante inclinación:

*¿Qué esperamos congregados en el foro?
Es a los bárbaros que hoy llegan.*

*¿Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros?
Esta gente, al fin y al cabo, era una solución.
(Kavafis, 1984)*

1 En la época esta serie de suicidios mímicos se conocieron como “Mal de Werther” o “fiebre de Werther” (en alemán *Werther-Fieber*).

¿Pero qué puede remediar la barbarie? La única solución que puede entregar la barbarie es sacudirnos del *ennui*. No hay nada más triste que un espectáculo en donde todo lo que ocurre es intrascendente e insubstancial para el público asistente.

Cuando la barbarie llegó a principios del siglo XX (los salvajes siempre acaban llegando) ocurrieron dos fenómenos: se instaló el horror de los totalitarismos y la guerra, la que podemos definir, utilizando la misma posición de Baudelaire, como “un oasis de horror, en un desierto de tedio”, para luego dejar libre el acomodo a la cultura del *entertainment*. Así comienza la sociedad del espectáculo, en donde se acaba el tedio, pero retorna la nostalgia.

La posmodernidad con su exceso de entretención eliminó cualquier atisbo de *ennui*, o bien lo disimuló eficazmente en su particular habilidad para crear engaños y fatamorganas. Ante la prohibición implícita del aburrimiento únicamente queda la nostalgia, que es un recinto de la añoranza. Lo que se evoca es lo perdido o lo que ya ha sido y no volverá, pero que seguimos sintiendo como un miembro amputado cuyo fantasma sigue vivo. Es decir, una posibilidad es que esta afección posmoderna sólo intente redimir el cisma con la naturaleza. Hacia ella dirige su nostalgia, anhelando el tedio pastoril de las praderas y el bucólico aire de los bosques, la infancia, la madre... el pasado², tal y como la publicidad nos lo demuestra a diario en su ardua labor de persuasión.



Diseño de Kristin Haley, directora de arte de la firma multinacional SC Johnson.

La melancolía es signo de un duelo ante la pérdida de lo amado, lo que se insiste en recuperar mediante estrategias ingenuas de reconexión con lo natural. Por ello es que Lyotard resalta que el juego del capitalismo se mueve entre la nostalgia y la burla.

Por su parte, el *spleen* nos liga otra vez a lo patológico, pues al mismo tiempo parece intentar unir una cierta condición médica con la futilidad anímica del *ennui*. La etimología y sus luces aclaran este punto. En una introducción de Enrique López Castellón para Las flores del mal³, se plantea el origen fisiológico del asunto, puesto que, según señala, el término griego del cual procede la palabra *spleen* es σπλήν, literalmente “bazo”. De ahí se convierte en “melancolía” o “tedio de la vida”. López Castellón explica que antiguamente se pensaba que el bazo era el punto en donde se

2 Kundera nos recordará en muchos de sus escritos que en griego, “regreso” se dice *nostos*. *Algos* significa “sufrimiento”. La nostalgia es, por tanto, el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar.

3 Prólogo de la obra ya citada de Baudelaire.

concentraba la tristeza y el hastío. Melancolía, por ende, significa algo así como “bilis negra”, según la teoría de los humores.

El cansancio moral, el desprecio por la vida y la tristeza sin motivo concreto definen al *spleen*. Esto desembocaba habitualmente en una actitud rocambolesca y altanera. A la vez, pareciese haber una detonante de clase en el padecimiento del *spleen*, siendo un “sentimiento aristocrático”, “enfermedad del ocioso sensible y lúcido”, nos recuerda López Castellón. En efecto, resultaría muy extraño que un niño distraído constantemente en sus juegos y fantasías, o un obrero fabril sometido a un horario extenuante para poder llevar el alimento a su hogar, tengan tiempo suficiente como para dejarse agarrar por el tedio de la vida. La alegría o la neutralidad emocional parecen ser el ánimo del vulgo y prueba infalible de una ciega frivolidad. El *spleen* es el estado de plena inteligencia que permite apreciar la real condición humana, cuyo único axioma inevitable es la decadencia y la muerte; convicción que el mismo Baudelaire, “ambidolente” indeciso entre padecer *ennui* o *spleen*, nunca intenta esconder:

“Usted es un hombre feliz. Le compadezco, señor, por ser tan fácilmente feliz. ¡Ya tiene que haber caído bajo un hombre para creerse feliz...! ¡Ah!, usted es feliz, señor. ¡Y qué! Si usted dijera: soy virtuoso, comprendería lo que en esta frase se sobreentiende: sufro menos que otros. Pero no, usted es feliz. ¿Fácil de contentar, entonces? Le compadezco y considero más distinguido mi mal humor que su felicidad celestial. Llegaría incluso a preguntarle si los espectáculos de la vida le bastan. ¡Qué! ¡Nunca sintió ganas de irse, aunque solo fuera por cambiar de espectáculo? Tengo muy serias razones para compadecer a quien no ama la muerte”

Si bien puede parecer que el *spleen* se acerca bastante más al *Weltschmerz* que al *ennui*, lo cierto es que tampoco es del todo correcta esta afinidad. Muchos son los que han visto en el *spleen* un símil de la depresión contemporánea, la cual es bastante más transversal por cierto, si hablamos en términos de clase. Esto parece ser verdad, debido a que a razón de la evidencia ambas patologías representan una especie de “pena de mí mismo”, basada en una onanista y agotadora autocompasión.

La OMS define la depresión como un “trastorno mental frecuente, que se caracteriza por la presencia de tristeza, pérdida de interés o placer, sentimientos de culpa o falta de autoestima, trastornos del sueño o del apetito, sensación de cansancio y falta de concentración”. Definición casi idéntica a lo que podemos inferir de otra carta que Baudelaire escribe desde París a su madre: “Lo que siento es un inmenso desánimo, una sensación de aislamiento insoportable, una ausencia total de deseos, una imposibilidad de encontrar cualquier diversión.” (Cf. Sartre, 1984, p. 35) En cambio el *Weltschmerz* exterioriza la melancolía hacia “lo otro”, hacia el mundo (*Welt*), y no hacia el ego; respondiendo a una noción colectiva de mundo (*Weltanschauung*). Cualquiera sea la alternativa, vemos siempre que en toda melancolía, descubierta hacia lo otro o dirigida hacia sí mismo, existe una suerte de masoquismo o de “amargo placer” en el habitante.

Otro lugar de disensión es que el *Weltschmerz* responde a un ánimo bastante emparentado todavía con el paisaje natural. No olvidemos que es muy usual que en Alemania se hable de “la tragedia del paisaje” para analizar la pintura de C.D. Friedrich, por ejemplo. Podríamos atrevernos a aventurar que el *Weltschmerz* es producto del *Volkgeist* alemán, más que una secuela de las circunstancias decimonónicas. El *Weltschmerz* es considerado como la “enfermedad del alma”, pero en la contemporaneidad resulta inhabilitante hablar del “alma” fuera de los círculos cristianos o religiosos. La metrópolis la desterró del espacio habitable.

El *spleen* y el *ennui* en cambio, son sentimientos ciudadanos. La naturaleza y la vida campestre suscitan poco estímulo a quienes se ven afectados de *spleen* o *ennui*. Pero el masoquismo consensuado de las partes obliga a la permanencia en la metrópolis. Félix de Azúa delinea esta situación: “En la naturaleza está todo por hacer; en la ciudad todo se ha hecho, es perfectamente aburrida, una fuente de *spleen*” (De Azúa, 1978, p.51). Sería imperdonable no leer el poema completo que Baudelaire, *flâneur spleeniano* por excelencia, dedica a su dolencia. Sopesemos, pues, el *spleen* en sus propias palabras:

(Poema 89. *Spleen*)

“Cuando el cielo bajo y grávido pesa como una losa
sobre el gimiente espíritu presa de largos tedios,
y el horizonte, abarcando todo el círculo
nos depara un día negro más triste que las noches;

cuando la tierra se ha convertido en un húmedo calabozo,
donde la esperanza, como un murciélago,
se va dando golpes contra las paredes con sus tímidas alas
y chocando la cabeza con los techos podridos;

cuando la lluvia esparciendo sus inmensos regueros
imita los barrotos de una vasta prisión
y un pueblo mudo de infames arañas
viene a tender sus trampas en el fondo de nuestros cerebros,
unas campanas empiezan de pronto a tocar furiosamente
y lanzar al cielo un aullido espantoso,
como los espíritus errantes y sin patria
que se ponen a gemir con porfía.

Y largas comitivas fúnebres, sin tambores ni música,
desfilan lentamente en mi alma; la esperanza,
vencida llora, y la angustia atroz, despótica,
sobre mi cráneo inclinado enarbola su negro estandarte.”

Es llamativo que en su poema Baudelaire nunca se refiera a la ciudad, y que, sin embargo, sepamos que de alguna manera habla de ella. Tal vez en nuestro habitar ya hemos incorporado su imagen colmada e inquietante, con “comitivas fúnebres que sin tambores ni música” a diario atiborran las calles y medios de transportes. Walter Benjamín también se percata de aquello y le atrae el hecho que Baudelaire no describa la población ni la ciudad. A su entender, esta renuncia “le ha permitido evocar a la una en la imagen de la otra. Su multitud es siempre la metrópoli; su París es siempre superpoblada.” (Benjamin, 1999, p. 13)

Volvamos a un punto inicial. ¿A cuál de estas tres posibilidades vistas se refiere Lyotard cuando habla de la nostalgia como síndrome de lo contemporáneo? El *ennui* como fastidio del mundo podría quedar descartado, sobre todo a sabiendas de la ingente presencia de dispositivos que disimulan competentemente cualquier aburrimiento. El *Weltschmerz* parece fuera de foco en el mundo individualista del *make your self*. La nostalgia posmoderna, al parecer, se desprende de una especie de mezcla que involucra el *spleen* (ya sin su componente de clase) potenciado por un anestesiamiento general de las emociones y el cuerpo, sumado a un malestar constante, punzante e indeterminado. La “burla” capitalista de esto, es que si antes el *spleen* se guarecía entre el humo del opio, ahora lo hace en el Prozac, el Lexapro y el culto al *fitness*, último convencimiento del masoquismo voluntario de nuestro tiempo.

¿O será, además, que a esto habría que sumarle un nihilismo renovado, cuyas desconfianzas son solamente futuras y, en ese mismo sentido, distópicas? Recordemos que Nietzsche lo adelantó en La voluntad de poder, relatándonos lo que sería una historia muy larga, “la historia de los dos próximos siglos”, a lo que reglón seguido añadía: “describo lo que viene, lo que ya no pueden venir de otro modo: el advenimiento del nihilismo”. ¿Será posible entonces que Lyotard haya equivocado su diagnóstico y que la nostalgia que advierte en realidad sea nihilismo ante las instituciones, la democracia, la economía, el arte, la religión?

O bien es una mezcla nefasta de ambas. Claramente esta nostalgia no es la *saudade* de Pessoa, agradable melancolía o sensación de soledad, en donde recordamos alegrías ausentes con la esperanza de un eventual retorno. Ni tampoco tiene la densidad intelectual de un existencialismo a la Sartre. La aflicción posmoderna se siente más como una pesada loza negra que cargamos hacia ningún lugar. Es desesperanzada, dispersa e ilimitada, y en ese caso nihilista, entrópica y sublime.

Ya hemos dicho que toda nostalgia implica, una dolorosa añoranza del pasado, y por lo tanto un descredito del futuro. Una posibilidad recién expuesta fue que el pathos posmoderno se deba al anhelo de una naturaleza idealizada y virginal, antagónica a la metrópolis y sus creencias. Pero Jameson penetra en otras variantes. Por ejemplo, la arquitectura posmoderna pareciese recordar a sus ascendentes (llámese ahora “referentes”), por lo que “canibaliza al azar y sin principios, pero con apetito, todos los estilos arquitectónicos del pasado, y los combina para producir conjuntos demasiado estimulantes”. O el mismo cine, industria cultural mucho más extendida y masiva, que ha transformado en moda las “películas nostálgicas” (o lo que los franceses denominan “*la mode retro*”) (Jameson, 1991, pp. 38-39). Añadamos a su análisis la enorme cantidad de *remakes* literarios, cinematográficos, artísticos que inundan la oferta cultural hoy por hoy.

Si bien podemos armar una relación inicial entre el Romanticismo, el capitalismo y la nostalgia contemporánea, no hemos inquirido todavía en cómo el entorno puede afectar el desarrollo de esto que Lyotard asume como una patología incurable. Al parecer la arquitectura “demasiado estimulante” de las ciudades nos puede entregar una buena guía para entender el quid de lo que supone este problema.

Todo parece señalar que la ciudad contemporánea como hábitat hostil, cuya naturaleza se encuentra trastornada, es la que favorece la nostalgia y la psicocentropía. En comparación a una

localidad pequeña, en donde los hombres y las cosas podían tener una relación entre sí, en la ciudad post industrial el hombre habita sin ninguna relación con lo que lo rodea, repercutiendo en la vacuidad de la experiencia colectiva e individual. En la lógica constructiva de la megalópolis nada parece a escala humana, por lo tanto, la humanidad desaparece como objetivo; el hombre mismo es el “contenido ausente”, lo “impresentable”, siguiendo a Lyotard y buscando nuevas salidas a sus palabras.

Si miramos a Robert Smithson y su idea de “nuevas ruinas” o “nuevos monumentos”, constataremos sin mucho esfuerzo cómo en su obra recupera este “sentir” posmoderno dentro de la ciudad. En sus fotografías y dibujos nos muestra cómo la periferia y la naturaleza se ven absorbidas por el miasma arquitectónico-urbanístico. Su relato gráfico constata que a final de cuentas todo es ciudad, un cúmulo de artificios que absorben inclusive la propia presencia humana. Desde hace un tiempo se ha señalado que nuestra época admite dos alternativas posibles. Ambas involucran el “ánimo entrópico” como condicionantes. Así, o “somos incapaces de imaginar el futuro” (Jameson) o lo único que hay es “la imaginación del desastre” (Sontag). Robert Smithson se decanta por lo segundo.

Es interesante, de igual modo, comprobar que Smithson es un claro ejemplo de la inmanencia romántica. Su estética posee el carácter sublime y nostálgico, heredado de la cultura europea y ahormado a su cultura norteamericana. Esta nostalgia la dirige hacia varios focos durante su carrera, pero será en su Tour por los Monumentos de Passaic en donde se desanudarán algunas de las interrogantes que afectan a las sociedades posmodernas y que detonarán en su “afección psicoentrópica”. Las notas que realiza en este viaje y el registro fotográfico de alcantarillas gigantes vertiendo toxinas al río, maquinarias abandonadas, tuberías sobre una tierra estéril y puentes corroídos por el óxido, enseñan una mirada sincera y oscura de su entorno circundante, casi decimonónica si releýésemos a George Ticknor y su visita a Newcastle a mediados del siglo XIX:

“Cerca, en la ribera del río, había un cráter artificial que contenía una charca de agua pálida y cristalina, y del lado del cráter sobresalían seis tuberías grandes que vertían agua de la charca hacia el río...la gran tubería estaba conectada de un modo enigmático con la fuente infernal.” (Smithson, 1996, p. 71)

“Simplemente pasé la noche allí...pero la apariencia de la ciudad fue extraordinaria. Al lado de cada pozo de carbón arde continuamente cierta cantidad de las partes más pequeñas, arrojadas allí, y el efecto producido por la tierra aparentemente en llamas por doquier, tanto sobre la maquinaria empleada como sobre los hombres ocupados en ella, era espantoso. Me pareció como si estuviera en el mundo de las tinieblas de Dante.” (Ticknor. Cf. Schenk, Op. Cit. p. 49)

Hay también en ello una conexión con el sentido de la ruina como nueva idea de interpretación del mundo moderno. Sabemos ya que el Romanticismo histórico, dentro de su situación evasiva del tiempo, consiguió en la ruina (o en el pasado, en nomenclatura temporal) catalizar la angustia y el cansancio del presente. El gusto romántico por lo irregular e imperfecto condujo

a una nueva apreciación de lo derruido, pues, así como el neoclasicismo había intentado reinventar y reconstruir de forma fidedigna las formas clásicas, el hombre romántico apreciaba las ruinas precisamente por su carácter incompleto, por las huellas del tiempo y por el efecto de la naturaleza sobre su estructura, evocando nuevamente los edificios oscuros y lóbregos de la Edad Media. Ante la ruina, el Ser romántico se bifurca entre una fascinación por la capacidad del hombre de erigir monumentos a un nivel colosal y a la vez intimista (pensemos, por ejemplo, en algunos edificios románicos), y también lo hace por la senda de una angustiada pero agradable sensación de niñería frente a la potencialidad destructiva de la naturaleza y el tiempo. Pero en Smithson, esto adquiere nuevos matices que lo diferencian de la ruina romántica en un aspecto esencial. En palabras de Smithson: “...esto es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no caen en ruinas después de haber sido construidos, sino que crecen hasta la ruina conforme son erigidos.” (Smithson, Op. Cit, p.71) Aquí se devela también la latencia de la entropía como factor determinante de las estructuras materiales y psicológicas de nuestro momento.

Por otro lado, como puede verse, el sentido del pathos Smithsonianiano sobrelleva un aspecto temporal que es esclarecedor: si la nostalgia romántica dirige sus sombras fundamentalmente hacia un pasado mejor, pre-industrial, Smithson apunta hacia el porvenir. La nostalgia del nuevo habitante es una nostalgia del futuro, no del pasado, y su irrepresentabilidad se corresponde con el carácter meramente especulativo (ficcional) que este elemento temporal posee. En esta circunstancia se revoca el lapsus cronológico que permite el progresivo deterioro de las estructuras y las cosas, ya que los “nuevos monumentos” carecen de un referente histórico relevante. En la arquitectura entrópica la estructura es siempre ruina, no evoluciona. Por lo tanto, podemos suponer que la ruina no es algo que se construye paulatinamente, al contrario, es el destino connatural, forzado y augurado por el modelo de desarrollo reinante. Dicho de otra forma, las “ciudades como ruinas”, y el estado psicológico que de allí emana, responden de este modo a una exacerbación morbosa de las súper estructuras y la megalomanía de la dominación capitalista que instrumentaliza el desarrollo sobre expectativas frágiles que se hunden en la misma medida en que se edifican.

En este esquema observamos que, ya sin mucho asombro, en las sociedades neoliberales la disconformidad ante las expectativas será siempre ilimitada, siendo ese su motor. El neoliberalismo infunde constantemente nuevos anhelos y metas que tumban los límites de una lógica lejana en el tiempo, acostumbrada a vislumbrar lo infinito en un plano metafísico (la muerte, la divinidad, el alma) para enfrentarse ahora a una condición que se aferra a la acumulación material para consolidar un ideario sujeto al acaparamiento ilimitado como único *leitmotiv*. Ante la frustración de lo infinito, la repercusión más inmediata se visibiliza en una suerte de deterioro emocional disfrazado de falsa alegría, de luces, bienales, rascacielos, moda...

Es el argumento capitalista y su insistencia en la infinidad la que premeditadamente ha permitido la proliferación de la psicoentropía y la que ha servido a la instauración objetiva de un modelo de estructuras puramente materiales tendientes, en simple apariencia, a alcanzar la infinidad. Lo patológico germina ante la evanescencia de un vasto mundo material que discursivamente ofrece “el todo sin límites”, pero que se regocija cruelmente ante la imposibilidad de sobrepasar sus bordes,

manteniendo una tensión que reclama una y otra vez redefinir el valor del límite como el principal regulador de la estabilidad del hombre y su entorno.

La congregación de estos factores tiene su clímax en la metrópolis y en su fracaso invariable, descubierto en la proliferación irracional de los "nuevos monumentos" y la entropía. Es ante la imposibilidad de lograr una completa aprehensión de estos nuevos preceptos, de naufragar en la búsqueda de lo indeterminado, de hallarse inmerso entre las ruinas, de habitar y convivir con ellas, que se impone la nostalgia y la psicoentropía como el estado anímico prevaleciente en el hombre de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, C. (2004). *Las flores del mal*. Madrid: Edimat.
- Benjamin, W. (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Leviatán.
- Cit. en Sartre, J. (1984). *Baudelaire*. Madrid: Alianza.
- Cit. en Schenk, H. (1983). *El espíritu de los románticos europeos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Azúa, F. (1978). *Conocer a Baudelaire y su obra*. Madrid: Dopesa.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundis.
- Kavafis, K. (1984). *Antología poética*. (R. Irigoyen, Trad.) Valencia: Ayuntamiento de Valencia Fernando Torres.
- Lyotard, J. F. (1999). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.
- Smithson, R. (1996). *Tour of the Monuments of Passaic*. En *J. Flam (Ed.), Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Steiner, G. (1977). *El castillo de Barbazul*. (H. Valencia Goelkel, Trad.) Madrid: Guadarrama.