



La presencia del *flâneur* en *Tetralogie der Erinnerung* de Dieter Forte¹

Leopoldo Domínguez²

Recibido: 30 de noviembre de 2015 / Aceptado: 19 de febrero de 2016

Resumen. Reflejando la ciudad moderna, el *flâneur* se encuentra atrapado entre dos tiempos: el presente, que se transforma continuamente, y el pasado, que permanece en forma de vestigios materiales. Desde su aparición en la literatura, la trayectoria del *flâneur* va ligada a los principales cambios históricos, sociales y culturales, que se plasman en distintas texturas urbanas. En todas ellas ejerce una función de nexo entre la ciudad antigua y la nueva que se superpone. El objeto del presente artículo es analizar la evolución de esta figura histórico y literaria como punto de partida para interpretar la obra en prosa *Tetralogie der Erinnerung* (1992-2004) de Dieter Forte.

Palabras clave: Dieter Forte; *flâneur*; literatura; memoria; espacio; Düsseldorf.

[en] The Presence of the *Flâneur* in Dieter Forte's *Tetralogie der Erinnerung*

Abstract. As a reflection of the modern city, the *flâneur* is caught between two times: the present, which is constantly changing, and the past, which remains in the shape of material vestiges. Since his emergence in literature, the course of the *flâneur* has been connected with the main historical, social and cultural changes, which are reflected in different urban textures. In all of them, the *flâneur* acts as a link between the old city and the overlapping new one. The aim of this article is to analyse the development of this historical and literary figure as a starting point to interpret Dieter Forte's narrative work *Tetralogie der Erinnerung* (1992-2004).

Keywords: Dieter Forte; *Flâneur*; Literature; Memory; Space; Düsseldorf.

Sumario. 1. Breve introducción. 2. Presencia del *flâneur* en la literatura: de los orígenes a la actualidad. 3. El *flâneur* en *Tetralogie der Erinnerung*. 4. Conclusión.

Cómo citar: Domínguez, L., «La presencia del *flâneur* en *Tetralogie der Erinnerung* de Dieter Forte», *Revista de Filología Alemana* 24 (2016), 141-160.

1. Breve introducción

Abordar el gran proyecto autobiográfico del escritor, ensayista y dramaturgo Dieter Forte, que abarca desde 1992 hasta 2004, precisa inevitablemente el estudio de la

¹ El presente trabajo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación "Topografías del recuerdo. Espacio y memoria en la narrativa alemana actual" (FFI2015-68550-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

² Universidad de Sevilla
E-mail: ldominguez3@us.es

figura histórico-literaria del *flâneur*. Como en *Le Flâneur des deux rives* de Apollinaire, donde el narrador se paseaba en su memoria por las calles y barrios de las riberas del Sena, la vida de Forte aparece ya marcada por dos ciudades situadas a orillas del Rin: Düsseldorf y Basilea.

Düsseldorf es la ciudad donde Forte nace el 14 de junio de 1935. En ella experimenta de niño la hostilidad de los nazis contra la población civil y judía, los bombardeos que arrasan la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial, y la podredumbre y el caos que imperan en la posguerra. Entre 1960 y 1961 Forte asiste en calidad de oyente a un curso en el Teatro de Düsseldorf. Entre 1961 y 1963 es becado como asistente de dirección en el *Norddeutsche Rundfunk* de Hamburgo. De la ciudad hanseática regresa a Düsseldorf. Allí trabaja como escritor hasta 1970, cuando es llamado para sustituir a Dürrenmatt en el puesto de autor en el Teatro de Basilea.

Cansado del autismo del negocio del teatro, Forte decide a finales de los años ochenta apartarse de los escenarios para consagrarse a la redacción de *Tetralogie der Erinnerung* (Braun 2005). Algo más de quince años dedica a elaborar esta obra compleja. Forte realiza a través del recuerdo y mediante el género en auge de la novela familiar (Eichenberg 2009: 20 y Drynda 2010: 46) un recorrido por la historia reciente de Alemania y Europa.

2. Presencia del *flâneur* en la literatura: de los orígenes a la actualidad

La primera cuestión que se plantea es su definición, a saber: ¿qué es un *flâneur*? Por un lado, existe un uso indeterminado del término en el lenguaje coloquial y de la prensa para referirse a los paseantes que transitan ociosamente por el espacio urbano y otorgan a las ciudades un aire metropolitano. Por otro lado, el *flâneur* denomina una tradición literaria donde el escritor se sirve de la arquitectura urbana como elemento desencadenante o estructurador del texto literario (Keidel 2006: 12).

El origen del *flâneur* se remonta al París de inicios del XIX. “Denn Paris haben nicht die Fremden sondern sie selber, die Pariser zum gelobten Land des Flaneurs [gemacht]” (Benjamin 1972: V / 1, 525). Al principio la palabra posee una connotación negativa³. Esta designa a los paseantes, generalmente hombres provenientes de la aristocracia, que, a través de exhibir su elegante ociosidad en los pasajes y los bulevares, buscan diferenciarse de la alta burguesía dominante (Parkhurst 1994a: 82).

Un ejemplo se encuentra en *Le Flâneur au salon ou M. Bon-Homme: Examen joyeux des tableaux, mêlé de Vaudevilles* (1806). En este texto francés anónimo se describe a *Monsieur Bonhomme*, que es conocido en todo París como el *Flâneur*. Anclado en el Antiguo Régimen, *Monsieur Bonhomme* recorre todos los días los mismos lugares para hacer gala de su desdén por el mundo ordinario. Solitario por elección, descarta toda compañía, especialmente femenina, ya que al parecer las mujeres no son capaces de mantener la indiferencia que distingue al verdadero

³ El primer uso registrado de la palabra *flâneur* data de 1585 en Touraine. En 1645 aparece el *flammer* normando. El término deriva del antiguo escandinavo *flana* con el significado de ‘courir étourdiment ça et là’ (‘ir despistadamente aquí y allá’) (Parkhurst 1994a: 82 y 1994b: 39).

flâneur. A pesar de sus protestas de que la raza del *flâneur* no debería desaparecer nunca y de sus promesas de una segunda, tercera y hasta cien secuelas, esta figura no cuenta todavía con el favor del público (Parkhurst 1994a: 83-84).

Sin embargo, progresivamente el término se revaloriza gracias a que adquiere un significado nuevo. El uso de la ciudad por los escritores como material o motivo se incrementa debido a las nuevas condiciones de trabajo que ocasiona el auge de la prensa. La imposibilidad de recibir noticias e información extrarregionales hace que los sucesos locales y regionales acaparen la mayor parte del contenido de los diarios. Este material es conseguido directamente en los cafés y los bulevares. El *flâneur*, que pasa a relacionarse con el escritor-periodista, ya no se deja observar sino que se convierte en un observador activo en la ciudad. El tipo de textos que publica incluye desde columnas de cotilleos sobre gente famosa hasta observaciones refinadas con pretensión literaria y novelas por entregas.

Un antecedente literario se halla en *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier. La obra se publica entre 1781 y 1788. En ella Mercier describe los modos de comportamiento de los habitantes y las costumbres típicas de los distintos distritos parisinos. Mercier utiliza la perspectiva de un callejero que observa e investiga los temas de forma crítica. En forma de pequeños textos en prosa trata de expresar la complejidad de la gran ciudad.

Pero la transformación del *flâneur* en una exitosa figura urbana se debe sobre todo a Balzac (Parkhurst 1994a: 88-90). Este introduce un nuevo modelo, que influye en escritores y artistas, y favorece la fijación del sentido literario del término. En *Physiologie du mariage* (1826) Balzac diferencia al *flâneur* corriente del *flâneur* artista. El primero se deja llevar por los placeres de la ciudad. En cambio, el segundo combina deseo con conocimiento. Esto significa que el *flâneur* artista no solo experimenta la ciudad sino que consigue interpretarla y comprenderla. A diferencia del *flâneur* corriente, que es incapaz de usar el material que la ciudad le provee, este *flâneur* logra mantener la distancia necesaria para resistirse a su seducción. La distancia le posibilita desplazarse por la arquitectura urbana sin perder su individualidad (Parkhurst 1994a: 80). El *flâneur* artista se convierte así en un elemento individual dentro de la ciudad, de la que resulta al mismo tiempo una parte inseparable. A su vez, Balzac asocia la urbe con una criatura femenina y al callejeo con el conocimiento carnal.

En un contexto completamente distinto, Baudelaire recupera la tradición del *tableau* (Keidel 2006: 17). Crítico con la vida lujosa de los bulevares parisinos, Baudelaire introduce en *Tableaux parisiens* (1957) un nuevo tipo de *flâneur* que se interesa por lo desconocido de la ciudad: los fenómenos de los suburbios y las figuras marginales. Baudelaire construye mediante la conmoción y la confrontación con la miseria una nueva estética moderna. Neumeyer (1999: 97) la describe como una *mode-éternité*. Esta consiste en arrebatar lo “eterno” a lo “fugaz” en los fenómenos cotidianos que observa. Ambos, “le fugitiv” y “l’éternel” (Baudelaire 1968a: 553) se conforman en una sola unidad que resulta del instante contemplativo y se plasma en el acto de escritura.

A diferencia del callejero de los *tableaux*, el *flâneur* de Baudelaire desempeña un papel más activo y su experiencia urbana se reviste de una inmensa subjetividad. Además, sus textos ya no buscan el entretenimiento sino la invitación al lector para que comparta su misma situación de extrañamiento. Este extrañamiento se

explica sobre todo por el cambio radical que experimenta el texto urbano (Keidel 2006: 18). El trastorno que provoca la remodelación de París en el Segundo Imperio transforma al *flâneur* de la Monarquía de Julio en una figura de pérdida ligada a un “discourse of displacement”. Este se opone al “discourse of placement, of exploration and explanation” de Balzac y sus contemporáneos (Parkhurst 1994a: 81, 93). En la segunda mitad del XIX la actividad del *flâneur* se vuelve problemática. Por un lado, la población de París se duplica. En ella el *flâneur* deja de pertenecer a una élite, ya que su actividad se democratiza y ha de afrontar la competencia que genera el nuevo mercado editorial. Por otro lado, tras el fracaso de la Revolución de 1848, el establecimiento del Segundo Imperio viene acompañado de una profunda remodelación de la ciudad. Las nuevas construcciones acaban con los pasajes.

Un ejemplo de la reconversión que experimenta la figura de Baudelaire se halla en *À une passante* (1855). El encuentro visual con una mujer incendia la emoción del callejero, que se cristaliza en el poema. Según Keidel, la causa de la melancolía del *flâneur* no procede sin embargo de la pérdida individual sino de la experiencia continua de la pérdida, por el cambio de la imagen urbana, la desaparición de figuras concretas en la vida de las calles o el final inesperado de un encuentro en la ciudad (Keidel 2006: 20).

Este callejero de Baudelaire presenta ya una variación importante con respecto al *flâneur* artista balzaciano. No obstante, es el callejero de Flaubert quien ilustra el verdadero cambio al representar la figura como una forma de desposesión de la ciudad (Parkhurst 1994a: 81). En 1869, el mismo año en que aparece póstumamente *Le Spleen de Paris*, Flaubert escribe *L'éducation sentimentale*. La novela se extiende desde 1840 hasta 1867, pero se desarrolla principalmente durante el periodo de la Monarquía de Julio. Al contrario, su protagonista, Frédéric Moreau, es un *flâneur* del Segundo Imperio. Aunque pasa mucho tiempo por las calles de París, Frédéric es una figura errante.

Tanto Balzac como Hugo relacionan París con la historia y en sus obras los monumentos y calles hablan de una manera elocuente sobre el pasado y el presente. En cambio, en Flaubert el espacio refleja la degradación, la confusión y su falta de significado como un todo. París no puede ser más conquistado, porque es una utopía para siempre inaccesible. Frédéric nunca percibe la ciudad con claridad. En toda la novela están presentes la lluvia penetrante y la humedad, que enturbian la línea entre la realidad y la ensoñación. Frédéric ansía a la señora Arnoux, la cual resulta igual de inconquistable y evanescente que la ciudad. Flaubert toma el modelo de Balzac para tratar de revertirlo. Como Balzac, Flaubert asocia París con una mujer y al *flâneur* con el deseo carnal. Sin embargo, su *flâneur* se muestra incapaz de controlar su deseo y de convertirlo en control. Flaubert pretende poner de relieve su preocupación por el deterioro de la sociedad contemporánea. El autor vincula la conquista de la señora Arnoux con la de un mundo material que resulta ilusorio. Este es incapaz de dar estabilidad a Frédéric, que deambula por el entramado urbano igual que por la sociedad.

En el siglo XX el *flâneur* experimenta cierto renacer con las vanguardias literarias (Cuardic 2012: 110). Con Apollinaire, la memoria individual se hace visible en las observaciones del callejero. En *Le Flâneur des deux rives* (1918) el autor retrata en pequeñas pinceladas la vida cultural y los recovecos del París de inicios

del XX (Urcaray 2009). La narración se centra en los espacios poéticos de la periferia parisina, lejos de los bulevares.

En el surrealismo se recurre a la mirada del *flâneur* como forma de expresión de sus principios estéticos (Cuvardic 2012: 113). En *Le Paysan de Paris* (1926) Aragon presenta, a través de un narrador que visita los pasajes parisinos, el descubrimiento “des merveilleux quotidien”⁴ (Neumeyer 1999: 266). El personaje del campesino se mueve por el espacio degenerado de los pasajes para descubrir, desde una perspectiva maravillada, la simbología camuflada de los objetos. Este *flâneur* busca descubrir los significados de lo cotidiano, especialmente “de los espacios degradados y los objetos desechados” (Cuvardic 2012: 113). Para Aragon, estos merecen ser recordados en la medida en que se erigen en “sanctuaires d’un culte de l’éphémère”⁵ (Aragon 1926: 21). En ellos se pone de relieve que la continua novedad de la modernidad convierte en obsoleto lo que no ha dejado todavía de ser nuevo (Neumeyer 1999: 280-281). A su vez, dichos lugares se constituyen en la promesa de liberación de las cadenas de la razón, así como en espacios del inconsciente, del sueño (Cuvardic 2012: 114).

La primera vez que se habla en Alemania de *flâneur* es con motivo de la reseña *Die Wiederkehr des Flaneurs* que Benjamin escribe sobre la obra *Spazieren in Berlin* de su amigo Franz Hessel. Keidel incluye a Hessel entre los autores de *tableaux* que se esfuerzan por transmitir una visión diferenciada y fundamentalmente positiva de la ciudad. En relación con Berlín, Hessel publica *Heimliches Berlin* (1927) y la citada *Spazieren in Berlin* (1929). Esta última es una recopilación de textos donde comenta la vida de las fábricas, los nuevos proyectos de construcción, la moda y la industria del entretenimiento, y describe algunos de los barrios más atractivos de la metrópoli.

Hessel se inspira en Scheffler y Eloesser. Eloesser publica *Die Straße meiner Jugend* (1919). En la obra advierte que comienza a valorar la identidad de la ciudad justo cuando amenaza con desaparecer por la vertiginosa remodelación urbana. El autor se decide a fijar su recuerdo tras constatar que Berlín está condenada; como dice Scheffler, “immerfort zu werden und niemals zu sein” (Keidel 2006: 28). Por otra parte, Hessel no tiene como objetivo en sus textos emitir ningún juicio crítico. El autor evita la toma de posición política y las observaciones de la ciudad convencionales. A pesar de que este método de observación recibe críticas por ser considerado anacrónico y poco ambicioso, la mirada directa de su *flâneur* permite una perspectiva ideal para la observación de los fenómenos desapercibidos en el Berlín de la República de Weimar.

Kracauer considera al *flâneur* “como expresión de la melancolía, de la pérdida” y la calle “como uno de los espacios vacíos de la modernidad” (Cuvardic 2012: 140). Su visión de la ciudad procede tanto de la sociología de Simmel como de las lecturas de Marx (Keidel 2006: 35). El autor formula en *Die Angestellten* que la imagen de la realidad surge de un “Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird” (Kracauer 1930: 16). Para Kracauer, la comprensión de los sucesos se deriva de la observación directa. Es la reunión de los distintos fragmentos lo que posibilita una visión más completa de lo observado.

⁴ “de lo maravilloso cotidiano”.

⁵ “santuarios de un culto de lo efímero”.

Como Hessel, Kracauer se fija también en los fenómenos superficiales de la ciudad. Sin embargo, en su mirada se acentúa el interés final analítico e interpretativo. En “*Straße ohne Erinnerung*” (ensayo incluido en *Straßen in Berlin und anderswo*, 1964), Kracauer concibe la modernidad en tanto ruina que no ha cumplido con las expectativas depositadas un día en ella (Cuvardic 2012: 142-143). Al mismo tiempo, se muestra negativo con los cambios continuos de Berlín. Pero en lugar de intentar buscar las huellas del pasado, para preservar su imagen antigua, Kracauer expresa su descontento y alerta de las consecuencias que conlleva. Mientras que en París es posible leer aún la historia en el espacio urbano, Berlín es una ciudad donde el observador solo alcanza a divisar los huecos en blanco. La falta de raíces históricas acaba con la posibilidad de conservar la memoria de la ciudad, y genera un vacío a la vez material y espiritual (Cuvardic 2012: 143).

Según Cuvardic, “la investigación de la mirada urbana hubiera perdido una valiosa línea de análisis si Walter Benjamin no hubiera rescatado la figura histórica y literaria del *flâneur* en su crítica marxista de la modernidad” (Cuvardic 2012: 27). Benjamin no solo se identifica con la figura en la forma de concebir sus obras sino que además trata de esbozar una “*Theorie des Flaneurs*” (Keidel 2006: 41) que deja sin concluir. El filósofo traduce junto con Hessel *À la recherche du temps perdu* de Proust. La obra deja una impronta evidente en ambos autores. Benjamin considera la actividad del *flâneur* como un ejercicio de memoria, cuyo fin ha de ser desmascarar la ilusión que genera el capitalismo moderno. Al autor le interesa sobre todo analizar las condiciones económicas y sociales que provocan su progresiva desaparición (Rignall 1992: 14). En su inacabado *Passagen-Werk* (1928-1939) Benjamin asocia al *flâneur* con los pasajes parisinos y relaciona su ausencia con la creación de los grandes almacenes en la segunda mitad del siglo XIX.

Para Parkhurst, Benjamin ve París a través de los cristales de Baudelaire, una ciudad que, citando al poeta, es expresión del mundo dominado por su fantasmagoría⁶ (Parkhurst 1994a: 108). Según la autora, el que Benjamin se interese por Baudelaire en lugar de Flaubert se debe al modo realista y no alegórico con que Flaubert opera. La alegoría resulta un elemento esencial en el *flâneur* de Benjamin (Cuvardic 2012: 63). Como destaca Mate, la mirada al pasado, que practica el historiador benjaminiano, se relaciona con la del alegorista barroco, en el sentido de que no considera “las ruinas y cadáveres como naturaleza muerta sino como vida frustrada, una pregunta que espera respuesta de quien lo contemple” (Mate 2006: 21). Del mismo modo, la desaparición de la figura se convierte en una alegoría del proceso de mercantilización de la sociedad capitalista: el *flâneur* que vende su trabajo en el mercado acaba transformado en una mercancía.

Frente a la idea de algunos críticos de que la *flânerie* literaria decae en la segunda mitad del siglo XX, autores como Gomolla (2009) y Keidel (2006) demuestran que la actividad del callejero prosigue y experimenta incluso nuevas transformaciones.

Gomolla analiza la presencia del *flâneur* en Michel Butor, J. M. G. Le Clézio, Jacques Reda, Patrick Modiano, François Maspero y Annie Ernaux. La autora señala que la contemplación de la ciudad por parte de estos autores sigue fijada a la *flânerie* moderna. Dentro de ella, la variante surrealista representa un especial pun-

⁶ Marx se apropia de un término que se origina en espectáculos populares, donde se usan ilusiones ópticas para producir sombras o *fantômes*. Mediante su empleo busca designar lo ilusorio, la naturaleza reificada de las relaciones bajo el capitalismo (Parkhurst 1994a: 108).

to de referencia. Por otra parte, observa un incremento del sentido de la pérdida en el callejero. Por ejemplo, tanto Le Clézio como Butor representan figuras sin identidad ni orientación a través del espacio laberíntico de la gran urbe. Para Gomolla, su vagabundeo se convierte en símbolo de la crisis que experimenta el individuo en la sociedad posmoderna. Al mismo tiempo, Modiano retoma la asociación de París con una mujer y usa la ciudad como espacio de recuerdo.

Keidel estudia la aparición del *flâneur* en Rolf Dieter Brinkmann, Peter Handke, Botho Strauß, Bodo Morshäuser, Richard Wagner, Jochen Schimmang y Cees Nooteboom. La figura de Brinkmann experimenta los escenarios de la ciudad en tanto lugares vacíos de trascendencia. Sus obras ponen de relieve la pérdida de control de la contemplación por la sobrecarga de impresiones y por los clichés de la gran ciudad. Handke acepta la situación de alienación del sujeto como un irreversible punto de partida. Su *flâneur* busca lugares de la ciudad que reflejan esa condición interna para describir los elementos de alienación (como el *Märkisches Viertel* de Berlín o *La Défense* de París). En el caso de París, debido a que el vínculo del espacio con la historia de la ciudad no ha sido del todo destruido, hay momentos en los que la figura logra embriagarse del éxtasis del callejeo. Wagner se describe a sí mismo incluso como *flâneur* y se refiere explícitamente a Hessel. Su forma de contemplar la ciudad es expresión de la “neuen Naivität der neunziger Jahre” (Keidel 2006: 198). Las narraciones de Wagner se centran en la realidad cotidiana de los callejeros, con los que se solidariza en lugar de distanciarse. Por último, Schimmang evidencia en sus novelas que conoce la tradición francesa y alemana. Los autores son incluso nombrados en las obras. En las descripciones y reflexiones de Schimmang se aprecian conexiones con Hessel, Benjamin, Baudelaire, Handke y Strauss. Esto contribuye a reforzar la tesis de Keidel de la posibilidad de distinguir un género literario exclusivo del *flâneur*.

3. El *flâneur* en *Tetralogie der Erinnerung* de Dieter Forte

Según Parkhurst, “more than any other urban type, the *flâneur* suggests the contradictions of the modern city, caught between the insistent mobility of the present and the visible weight of the past” (Parkhurst 1994a: 80). Esta función de bisagra, que desempeña desde su cuna el callejero, se mantiene a través de los siglos a pesar de sus transfiguraciones.

Forte comenta en una conversación con Matthias Kußmann: “[d]iese Tetralogie wäre nicht entstanden, wenn ich in der Stadt weitergelebt hätte. Aber es ist natürlich ein Gespaltensein. Ich bin im Geiste in einer bestimmten Zeit in Düsseldorf und lebe hier in einer ganz anderen Welt” (Forte [2004b] 2007b: 77). Como Kraucauer, Forte denuncia que los cambios continuos en el espacio urbano provocan el olvido de sus habitantes.

Die Zeit verändert das Gesicht der Welt, verändert die Städte, die Dörfer, die Landschaften, verändert die Menschen, die in ihnen leben. Ohne es zu bemerken, eingebunden im Alltäglichen, leben sie in der ablaufenden Zeit, die sie unauffällig entfernt von all den ach so wichtigen Dingen und Moden und großen und

kleinen Ereignissen, die einmal ihr Leben ausmachten, zu ihrem Leben zu gehörten (Forte 1998b: 127).

Flaubert le escribe a Louise Colet en una carta fechada el 22 de noviembre de 1852: “[I]aissons l’Empire marcher, fermons notre porte, montons au plus haut de notre tour d’ivoire”⁷ (Flaubert 1927: 53-54). El escritor abandona la ciudad y se refugia en su casa de Ruán. Solo desde el destierro consigue plasmar el dilema del escritor en el París del Segundo Imperio. Forte alude en el ensayo “Weggehen um anzukommen” ([1996] 1998b) al abandono de Düsseldorf. Su partida le provoca la sensación de vivir en un éxodo permanente. Pero la distancia le permite al mismo tiempo conservar intacto el recuerdo de la urbe.

“[D]as Gedächtnis, señala Benjamin, “[ist] nicht ein Instrument zur Erkundung des Vergangenen sondern deren Schauplatz”, y continúa, “[w]er sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt” (Benjamin 1970: 40). En la búsqueda del origen de sus familias y como parte de un proyecto para construir de nuevo su identidad (Wucherpfeinig 2007: 218), Forte va poniendo al descubierto numerosas capas de sedimentos. Estas capas le permiten penetrar en el núcleo del trauma vivido. En las capas superficiales se encuentra el legado de las familias: los Fontana y los Lukác. Forte representa la historia europea de los últimos siglos a través de la narración de su éxodo por el continente europeo hasta su encuentro en la capital del Rin.

El papel del espacio urbano en esta tetralogía cumple tres funciones. En primer lugar, Forte, que comienza su carrera literaria como dramaturgo, usa los cambios de escenario para dividir las partes de la obra. En segundo lugar, los distintos decorados le sirven para hacer visible su patria chica. En tercer lugar, el espacio le posibilita la neutralización del tiempo narrativo. “[W]ie Cézanne die Perspektive aufgehoben, hebt der Erzähler die Zeit auf und verbindet dadurch Vergangenheit und Gegenwart zu einem Bild [...]” (Forte 1998b: 214). Forte consigue relacionar los destinos de las sucesivas generaciones familiares a través de la exhibición de la arquitectura urbana como articulación entre el presente y el pretérito.

En *Das Muster* (Forte 1992), la primera parte culmina con el ocaso del negocio de la seda y la dispersión de los Fontana por el continente europeo. La segunda parte se inicia con la llegada de Gustav Friedrich a Düsseldorf. Nacido en Iserlohn, renuncia a la tradición familiar de comerciante para hacerse conductor de ferrocarril. Tras la pista de sus parientes, Gustav Friedrich visita el archivo de la ciudad. En él recaba los datos biográficos de su tío abuelo: Messer Fontana.

Hijo de Jeannot, Messer invierte su fortuna en libros y posee una vivienda en el *Marktplatz*, que frecuentan personalidades como Cantador, Lassalle y Freiligrath. En el centro de la plaza se erige el monumento dedicado al príncipe elector Johann Wilhelm⁸.

⁷ “Dejemos marchar al Imperio, cerremos nuestra puerta, subamos a lo alto de nuestra torre de marfil”.

⁸ La escultura es diseñada entre 1701 y 1711 por Gabrielle Grupello y, desde 1830, se levanta sobre un zócalo de granito construido por Adolf Vagedes. Fotografía: © Düsseldorf Marketing und Tourismus GmbH. Autor: U. Otte.



Figura 1. Johann Wilhelm (Düsseldorf)

En la descripción del personaje se observan rasgos que lo equiparan con el primer *flâneur* aristocrático. Messer Fontana, que aparece ataviado con desusada vestimenta y sombrero de tres picos⁹, acostumbra comenzar su jornada con un paseo rutinario donde escenifica su descontento.

Monsieur Fontana, Hoflieferant, Seidenwarenhändler, Sammler und Privatgelehrter, verließ jeden Morgen um acht Uhr mit dem Schnarren seiner Repetieruhr sein Haus [...], „um seinen gewohnten und für die Körpermaschine leider notwendigen Spaziergang“ anzutreten, was bedeutete, daß er mit grämlichem Gesicht mehrere Male das Karree um das von Chevalier Grupello geschaffene Reiterstandbild des Kurfürsten Johann Wilhelm abstritt (Forte 1992: 85).

Al igual que la figura del texto francés anónimo, se dice además que Messer es un hombre tanto instruido como solitario, que rehúsa compañía y su contacto con el exterior se reduce a la relación de servidumbre con su criado.

Nach solchen Vorfällen ließ sich [...] von seinem Hausdiener Jean in seine Studierstube einschließen, mit dem strengen Befehl, ihn erst nach acht Tagen wieder herauszulassen, da er die Welt justement nicht mehr ertragen könne, terrible, basta, und er sich jetzt konzentrieren müsse und überhaupt nur noch Bücher sehen wollte (Forte 1992: 87).

⁹ El sombrero de tres picos aparece alrededor de 1690 en el ámbito militar, desde donde se extiende su uso y predomina como parte de la indumentaria masculina hasta el final del siglo XVIII. Es utilizado predominantemente por oficiales y miembros de la nobleza aristocrática. Por ejemplo, este se encuentra en un retrato del rey de Prusia, Friedrich II der Große.

Hijo de Gustav Friedrich y nieto de Jean Paul, Friedrich hereda de su tío abuelo Messer Fontana no solo la curiosidad intelectual sino también el gusto por el callejero. “Die *Promenade* Friedrich Fontanas begann täglich mit einem Ritual, das er vor der Haustüre zelebrierte und ihm sofort Zuschauer sicherte” (Forte 1992: 117). El cambio en su indumentaria permite reflejar la transformación histórica y social de la época. A esto se suma además la aparición de un elemento simbólico característico: el cigarro. Para Benjamin, el cigarro, que aparece en algunas ilustraciones sobre el *flâneur* como en *Physiologie du flâneur* (1841) de Louis Huart, se convierte en el paradigma del recubrimiento aurático de los objetos que produce el capitalismo moderno. Hasta 1848 existe la prohibición en Prusia de fumar en espacios públicos. La medida se justifica al principio por el peligro de incendio. Pero con el fortalecimiento de los movimientos revolucionarios, su uso se convierte en símbolo de rebeldía frente a la autoridad y de emancipación de la burguesía.

A diferencia de su antepasado y como el *flâneur* artista balzaciano, Friedrich está por completo integrado en el contexto social de Düsseldorf. “Nichts tat er lieber, als im Sonnenschein durch belebte Straßen zu bummeln, [...] sich auf ein Gläschen in einen kühlen Wirtshausgarten einzuladen, um [...] zu plaudern, die Vorbeigehenden anzusehen, sich ansehen zu lassen und alle und jeden zu grüßen [...]”. La figura acapara positivamente la atención y goza del éxito que le otorga su saber. “Sein glückseliges, vor innerer Freude leuchtendes und Freude ausstrahlendes Gesicht erblühte im Laufe des Tages durch diverse Pokale Rhein und Mosel, worin er ein Kenner war” (Forte 1992: 118).

En la descripción de Friedrich se informa de sus excursiones por las calles de la ciudad del Rin. Con este motivo se alude a su vez al monumento conmemorativo al emperador Wilhelm I¹⁰. La escultura es referida de nuevo en la segunda parte de la novela. Entonces, Gustav, hijo de Friedrich Fontana, tiene que apoyarse en ella cuando al final de la Primera Guerra Mundial recibe en la pierna el disparo de un soldado.



Figura 2. Wilhelm I

¹⁰ La escultura es construida en 1896 en la *Martin-Luther-Platz* delante del ministerio de Justicia de la *Allee-straße* (actual *Heinrich-Heine-Allee*) por el artista Carl Jansen. Fotografía: © Düsseldorf Marketing und Tourismus GmbH. Autor: U. Otte.

Über ihm thronte Kaiser Wilhelm auf dem tonnengroßen Bauch seines Schlachtrösses, und während Gustav den Himmel dunkelrot sah, die Welt um ihn her zu kreisen begann, erhob sich der Kaiser mit einem gewaltigen Sprung seines ungebärdig in die Zügel beißenden Pferdes, [...] der Helmbusch des Kaisers flatterte, das Pferd schlug seine Hufe in die frostige Luft, die breitgeflügelten Kriegs- und Friedensengel rechts und links vom Kaiser hoben mit ab, schwebten rechts und links vom Kaiser hoben mit ab, schwebten mit Kanonenkugeln, Palmwedeln und sämtlichen Füllhörnern in den Lüften, und mit gewaltigem Flügelrauschen und klirrendem Hufschlag stieg die ganze Gruppe in den Himmel auf (Forte 1992: 163).

Tras el altercado en la guerra, Gustav se refugia en el barrio obrero de Oberbilk. El incremento de la demanda de acero para la construcción de ferrocarriles, las buenas conexiones de ferrocarril con las minas de carbón de la Cuenca del Ruhr y el precio económico del suelo atraen hasta el distrito la instalación de la industria del acero. La construcción de numerosas vías provoca su incomunicación con el resto de la ciudad.

Este aislamiento del barrio anticipa las dificultades del *flâneur* para el ejercicio de su actividad. Sin embargo, la pérdida del espacio no se traduce en la renuncia de la figura. Gustav, que gracias a una herencia puede dedicarse como los anteriores al culto de las letras, se hace pintar las calles de Düsseldorf en la pared de su salón. La imagen es tan extensa, en comparación con el tamaño de la habitación, que hace que se difumine al ser contemplada. La pintura le posibilita seguir presente en la ciudad y se convierte en catalizador de sus pensamientos.

En *Der Junge mit den blutigen Schuhen*¹¹, además de la transformación que experimenta la urbe durante el nacionalsocialismo también los nombres de calles y edificios se ven alterados. Para evitar la pérdida de la memoria de la ciudad Gustav coloca un mapa de la ciudad en la puerta de su cocina. A modo de correctivo, va anotando los nuevos nombres de las calles encima de los nombres del mapa. Pero esta labor, que denomina una “Sisyphusarbeit” (Forte 1995: 125), se complica, ya que las denominaciones del nazismo se añaden a los nombres dados en la época del Segundo Imperio Alemán, de la Revolución Espartaquista y de la República de Weimar.

Die Schwierigkeit lag darin, daß er schon beim letztenmal, und das war erst einige Jahre her, mit dem Tintenstift gearbeitet hatte, so daß jetzt auf dieser alten Karte aus dem Kaiserreich alle wichtigen Plätze und Straßen mit mindestens vier Namen prunkten, denn die Republik wollte mit neuen Namen das Kaiserreich auslöschen, die Spartakisten die Republik und die jetzige nationale Herrschaft alles, was vor ihr war (Forte 1995: 126-127).

¹¹ En 1999 se publican las tres primeras novelas en una trilogía que lleva el título *Das Haus auf den Schultern*. En ella se modifica el nombre de la segunda novela por *Tagundnachtgleiche*. Esta nueva denominación se mantiene en 2010 cuando se edita *Tetralogie der Erinnerung*.

La anécdota propicia una reflexión sobre el uso del espacio; cada anotación en el orden temporal del mapa descubre la búsqueda de una determinada semántica¹². Tras el impacto de una mina aérea, la puerta va a parar a un charco en la plaza del barrio. Los habitantes, que se acercan para contemplarlo, experimentan en el escaso tiempo hasta que el agua desdibuja la confusión de nombres en el mapa el recuerdo de los instantes vividos vinculados con los lugares que designan.

Las múltiples pérdidas humanas causadas en el nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial acentúan el carácter subjetivo del espacio urbano. De los escombros emerge un nuevo texto que reemplaza el viejo. Según Agazzi (2005: 63), en esta modificación de la topografía de la ciudad, los lugares donde tienen lugar las muertes se convierten en los nuevos puntos de referencia de sus habitantes.

Varnas Loch, Odysseus' Mauer, Quieters Graben, Lefarths Todesstraße, Opa Winters Luftschacht, der Park der erschossenen Frau wurden neben den neuen Verbindungspfaden zu einem Geflecht von Gedenkstätten, Tabuzonen, Vergangenheitsgeschichten, das sich über die alten Straßennamen legte, eine neue Orientierungs- und Erinnerungsebene bildete, neue Geschichten, die an die alten Geschichten anschlossen, eine Welt menschlicher Traditionen, in denen neue Generationen aufwachsen konnten (Forte 1995: 195).

Para Beßlich, Grätz y Hildebrand (2006: 10), desde mediados de los noventa se observa un cambio de perspectiva en la literatura sobre el pasado que se dirige cada vez más a explorar el propio papel de víctima. En esta nueva narrativa, que expresa un nuevo cambio de la cultura del recuerdo alemana, se puede enmarcar la tetralogía. La obra de Forte constituye en dicho contexto un contraejemplo, en la medida en que prueba que es posible hablar de la experiencia personal como víctima sin eludir o tratar de exculpar los crímenes colectivos (Krellner 2006: 11).

En *In der Erinnerung* (Forte 1998a), el último superviviente de la saga vuelve a Oberbilk para honrar a sus allegados y divisar de nuevo la ventana desde donde antaño contemplara el paisaje decadente de la posguerra. La plasticidad de las descripciones que realiza son comparables con la estética del autor de *Les Tableaux parisiens*. Forte trata de immortalizar los efímeros vestigios posbélicos por medio de un lenguaje cargado de emotividad y un estilo poético de asoladora belleza.

La novela está narrada a modo de fragmentos. Simulando el viaje interior por los recónditos espacios de su memoria, el autor comienza reconstruyendo la que fuera su torre de vigía. “In der Erinnerung war das Fenster viel größer, so groß wie die Welt, die er durch das Fenster sah [...]” (Forte 1998a: 11).

En el mapa de la ciudad que surge de las ruinas se dibujan nuevos barrios. Son pequeñas concentraciones sin orden de viviendas, que se dispersan improvisadas en una vasta y peligrosa tierra de nadie. Como sucede en la narración de Hoffmann *Des Vettters Eckenfenster* (1822), cuando la ciudad se vuelve potencialmente peligrosa, al *flâneur* “sólo le queda apreciar la ciudad desde su ventana, espacio prote-

¹² A este respecto, sostiene Hillebrand: “[d]ie Gedächtnisographien der Städte lassen deutlich werden, welche Bedeutung dieses Konzept für die Mächtigen besitzt, mit dessen Hilfe sie sich in den Lebensraum ihres Volkes einschreiben” (Hillebrand 2001: 11).

gido de observación”¹³ (Cuvardic 2012: 64). El motivo de la ventana aparece de nuevo en la siguiente novela y guarda relación con la perspectiva que utiliza Forte para plasmar el pretérito: indirecta, acrónica, mediante reflejos visuales o figuras caleidoscópicas. Este método de reconstrucción del pasado, que deriva de la colección e interpretación de sus múltiples fragmentos, le aproxima a la idea del mosaico que describe Kracauer.

Die Ausgrabung legte ein Mosaik frei, das in seinem verglühten, changierenden, durch die Phosphorbomben ins Irisierende verwandelten Farben ein Muster darstellte, das schwer zu deuten war, sich auch bei längerem Hinsehen einer Erklärung entzog. Während alle in ihrer Eile darüber hinwegliefen, überhaupt nicht hinsahen, konnte er stundenlang das Mosaik studieren. Die vielen kleinen Steinchen verbanden sich zu Mustern, die in unendlichen Farbschattierungen in größere Muster aufgingen, sich in dem Mosaik verloren, neue Muster bildeten, je nach Helligkeit und Dunkelheit anders zusammensetzen, bei einem bestimmten Sonnenstand zu einem leuchtenden Farbstrom wurden. Vom Hof oder der Straße aus gesehen erschien das Mosaik als ein einheitliches Bild, mit jeder Annäherung wurde es undeutlicher, bis man aus der Nähe nur noch Farbflecken sah. Zwischen Annäherung und Entfernung schwankend, konnte man von der einen Seite eine Kriegsszene, Pferdeköpfe, Helme, Gesichter, Schwerter, Lanzen erkennen; von der anderen Seite eine Pilgerzug in einer idyllischen Naturlandschaft zwischen Bäumen, Seen und Bergen (Forte 1998a: 168).

Justo cien años después del fracaso de la Revolución de 1848 y de la instauración en Francia del Segundo Imperio, se promulga en Alemania una ley de reforma económica que pone las bases del *Wirtschaftswunder*. La reforma de 1948, impulsada por las tropas aliadas, incluye la introducción del nuevo marco alemán. A pesar de las promesas de que la reforma va a permitir de nuevo el callejeo¹⁴, la mercantilización del espacio público contribuye, como postula Benjamin, a la desaparición del *flâneur* (Cuvardic 2012: 18).

Forte rememora la víspera del día de la introducción de la nueva moneda, en el que recorre las calles de Düsseldorf. El autor realiza una última crónica urbana antes del comienzo del nuevo periodo y documenta el paso de la guerra por algunos de sus lugares más emblemáticos como la Fuente de Tritón¹⁵. Situada en la *Königsallee*, el monumento es testigo del inicio del noviazgo entre Friedrich, hijo de Gustav Fontana, y Maria Lukáč.

¹³ Benjamin utiliza este cuento de Hoffmann “como ejemplo del retiro del *flâneur* burgués de un espacio urbano que deja de ser seguro, con el surgimiento de las grandes metrópolis” (Cuvardic 2006: 48). Otro ejemplo es la novela *À rebours* (1884) de Huysmanns. Sin embargo, su protagonista, Des Esseints, ya no asume los atributos del *flâneur* sino del coleccionista (Parkhurst 1994a). Benjamin considera la mirada panorámica de la ventana de menor profundidad que la del *flâneur* que ronda las calles y espacios públicos de la ciudad, como sucede en *The Man of the Crowd* (1840) de Poe (Cuvardic 2006: 48).

¹⁴ “Man wird wieder durch saubere Straße flanieren, vorbei an schönen Läden” (Forte 1998a: 119).

¹⁵ La escultura es construida entre 1898 y 1902 por Friedrich Coubillier. Fotografía: © Düsseldorf Marketing und Tourismus GmbH. Autor: U. Otte.

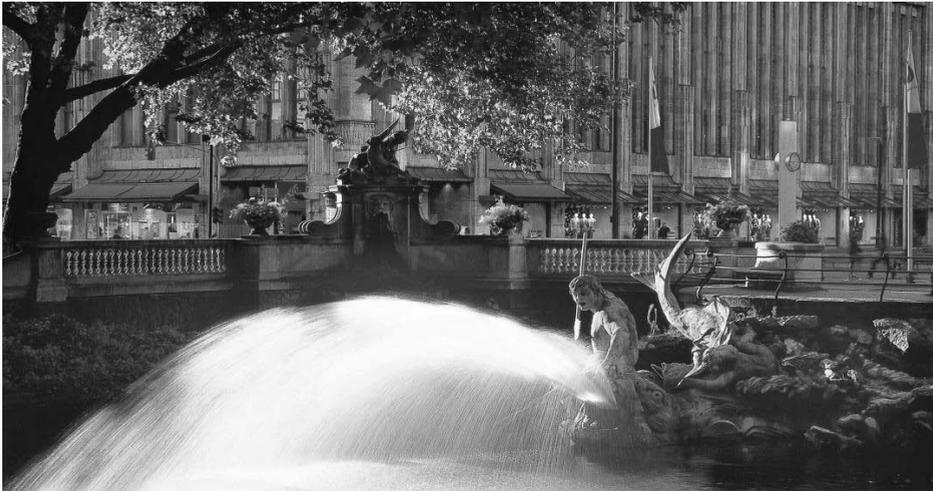


Figura 3. Tritonenbrunnen

Er stand am Ende der Straße, die ihm sehr lang vorkam. Vor dem Krieg war sie mit einem Wassergraben und schattenspendenden Bäumen, mit zwei Fahrbahnen, prunkvollen Gebäuden und vornehmen Läden die Prachtstraße der Stadt. [...] Der Wassergraben vor ihm war verschlammmt, stank nach Fäulnis. Die wenigen stehengebliebenen Bäume ohne Rinde, mit verstümmelten Ästen, sahen aus wie nackte, hilflose Menschen. Unter den abgebrannten, schwarzen Fassaden lockten erste Läden mit einem Schaufenster, im ersten Stock hauste noch der Wind (Forte 1998a: 225-226).

En el epílogo de *In der Erinnerung* se produce por primera vez la identificación del autor con el narrador de la tetralogía¹⁶. Este recorre el espacio de su infancia convertido, como el *flâneur* de Baudelaire, en un “rastreador de auras” (Kawakami 2007: 259). Price (1994: 142) interpreta el concepto de aura en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Schriften* en el sentido de que a veces se proyectan sobre determinados objetos asociaciones o retazos de imágenes, que crean una especie de atmósfera o nimbo que los oscurece e impide a quien los contempla una visión clara de los mismos. En el caso del *flâneur* de Forte, el aura equivale a los recuerdos, que, depositados sobre el palimpsesto urbano, trata al contrario de visualizar mediante su escrutinio. En *Passagen-Werk* señala Benjamin: “[i]n der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser” (Benjamin 1972: V / 1, 560). El callejero de Baudelaire busca embriagarse del aura de los lugares. En cambio, la figura de Forte se convierte más bien en un “rastreador de

¹⁶ “Die naheliegende Ich-Form hätte ich nicht benutzen können. Ich im Luftschutzkeller – das kann ich nicht beschreiben, oder ich im Krieg... Das erhält auch einen falschen Zungenschlag, ich kann das nicht, das geht nicht. Deshalb diese distanzierende Er-Form. Es ist fast wie ein duales Erzählen” (Forte [2004b] 2007b: 84). El autor trata a través del uso predominante de la tercera persona de evitar el contacto directo. Ello le permite en la tetralogía establecer una distancia respecto de los hechos que presenta y, a su vez, la posibilidad de reflexionar sobre lo recordado.

huellas”. “Die Straße, glattgeteert, ohne Schuttberge, ohne Bombenrichter, erschien ihm so unwirklich wie eine aufgeräumte Puppenstube, nur an einigen eingedrückten Bordsteinen erkannte er noch die Gleisspuren der Trümmerbahn” (Forte 1998a: 233).

Este desplazamiento, que el callejero realiza a la vez por el espacio y el tiempo, provoca que el lector se traslade progresivamente en el texto literario desde “une géographie extérieure” hasta “une topographie intérieure, ‘intime’, propre au narrateur”¹⁷ (Joye 1993: 76). Como el personaje de Frédéric Moreau, el *flâneur* de Forte se pasea hasta después del crepúsculo y en su visión se mezclan el presente observado con el pasado recordado. “Er verließ die Stadt mit einem Nachtzug am Tag des Martinsfestes, das zu den ersten Schreckenserinnerungen seiner Jugend gehörte [...]” (Forte 1998a: 246). Un ejemplo de las recurrentes analepsis del texto lo constituye la visión del narrador de unos niños portando farolillos entre la oscuridad por la festividad del santo. La imagen posibilita la retrospectiva con el pasado, concretamente con el momento de la segunda novela cuando, en la noche de 1938, aquél presencia de niño, junto con María, en las calles, el pogromo judío.

A su vez, la figura comparte con el *flâneur* de Flaubert el mismo sentimiento de desposesión de la urbe. La anomia de la sociedad francesa posrevolucionaria, donde el artista queda anulado, toma cuerpo en *In der Erinnerung* a través de la amnesia generalizada, que se acentúa en el periodo posterior a la reforma de 1948.

[...] als man das Trümmerfeld räumte, fand man Knochen mit Uniformresten. Da man beim Wiederaufbau der Stadt viele Leichen fand, die man nicht identifizieren konnte, interessierte es keinen. Nur er kannte noch die Geschichte des Manes, der da lag, aber nur den letzten Teil davon (Forte 1998a: 140).

La euforia por la llegada del nuevo dinero suplanta el recuerdo de los difuntos. Frente a una mayoría social se mantiene un pequeño reducto, que prosigue con los velatorios. Son sobre todo mujeres, entre ellas Maria Lukáčz, que, a través de su recuerdo, tratan de devolver a la sociedad un rostro humano. Tras la oportunidad fallida para inaugurar un tiempo nuevo (que hace posible la *Stunde Null*) las medidas económicas se dirigen hacia la continuación del capitalismo moderno que denuncia Benjamin. En este nuevo mundo de apariencia, sobre el que se construye la sociedad del milagro, el narrador fracasa en su intento de adaptación: “Die Vorstellungskraft der Menschen hatte sich in unglaubliche Irrtümer und Phantasmen gesteigert, eine Scheinwelt erschaffen, die in Wirklichkeit nicht existierte [...]” (Forte 2004a: 81). Su fracaso lo lleva a abandonar la ciudad. Desposeído y convertido en una figura errante, en un “étranger”¹⁸ (Baudelaire 1968b: 148), renuncia al espacio de Düsseldorf para poner, como hiciera antes Flaubert, tierra de por medio.

Auf der anderen Seite der Welt (Forte 2004a) relata el viaje del narrador hasta un sanatorio de enfermos de pulmón. Ubicado en una isla recóndita del norte de Ale-

¹⁷ “una geografía exterior”; “una topografía interior, ‘intima’, propia del narrador”. A este respecto, Baumann (1994: 138-157) considera que el callejero posmoderno se caracteriza por realizar una *flanerie* privatizada (Cuvardic 2012: 227).

¹⁸ “Eine rundliche Frau [...] sprach ihn, den Fremden, in einer gutturalen Sprache an [...]. Sie wollte wohl wissen, was er hier zu suchen habe, warum er so lange in der Straße stand und auf die Häuser starrte. Er verstand die Frau nicht. Er kannte hier keinen mehr. Er war fremd in seiner Heimat” (Forte 1998a: 234).

mania, acude para afrontar allí el resto de sus días. Como describe Hage (2004), Düsseldorf permanece sin embargo en la novela de manera reconocible. Esta situación crea una percepción del espacio paradójica, ya que, a pesar de la ausencia física del *flâneur* en la ciudad, se hace evidente que sigue estando presente en ella.

Desde el recuerdo, el narrador vuelve a pasearse por las calles tratando de recorrer una vez más las historias vividas¹⁹. “Er ging durch die Straßen in Gedanken an Hunderte, die er gekannt hatte, die ihn gekannt hatten, die wiederum andere kannten, die sich ihrerseits an andere erinnerten, von anderen wußten, ein Netz unendlichen Lebens [...]” (Forte 2004a: 310-311). Como el *flâneur* de Baudelaire, se interesa por las figuras marginales de la ciudad. La melancolía fuerza a este callejero a vivir, como a su predecesor, en el pasado más que en el presente, y lo convierte asimismo en un guardián de memoria colectiva (Jurt 2007: 98).

Tras visitar el *Hofgarten* se dirige a las calles comerciales de Düsseldorf. En ellas comenta la extrañeza que su peculiar movimiento suscita entre los transeúntes. La nueva restauración de la ciudad, que se orienta hacia el fomento del mercantilismo, provoca una generalizada desmemoria. Forte vincula la transformación de la ciudad con el olvido generalizado que se impone en el periodo siguiente a la reforma. El autor lo compara con un proceso de enajenación: “Stundenlang sah der Geiger in den Spiegel sein Gesicht, nannte seinen Namen, sah unbekanntes und Fremdartiges, erste Veränderungen in den vertrauten Zügen, vielleicht schon immer da, von ihm nur nicht bemerkt” (Forte 2004a: 224). El olvido provoca el impulso del *flâneur*, que a través de su obra, trata, como Hessel, de recuperar las historias de sus lugares y de restablecer los puentes con el pasado de la urbe.

Der Geiger zog sich aus der Stadt zurück und verbrachte seine Zeit auf einer Bank in einem Park. Da stand ein Denkmal aus Marmor, auf dessen Sockel ein Löwe neben einem sterbenden Krieger ruhte und die unleserlichen Namen der toten Helden bewachte. Ein stiller Ort unter alten, knorrig ausgewachsenen Bäumen, die er alle kannte, denn die Steine und die Bäume behielten ihre Form, während die menschlichen Körper um ihn herum in ständiger Veränderung sich dem Gegebenen anpaßten²⁰ (Forte 2004a: 228).

¹⁹ Un aspecto fundamental de la tetralogía es la estructura circular con que está concebida. Si el inicio de la primera novela coincide con el final de la tercera novela, el final de la última obra conecta nuevamente con el principio de la misma. Según Forte, nuestra imagen mediada de la realidad existe únicamente en las historias que construimos y solo lo narrado perdura. Con ello pretende el autor insistir en la necesidad del recuerdo y de la tarea del escritor que concibe como un “Geschichtenversammler” (Forte 2004a: 223).

²⁰ La escultura *Kriegerdenkmal*, situada en el *Hofgarten*, es diseñada en 1892 por Karl Hilgers y conmemora a los caídos en las Guerras de Unificación (1864-1871). Fotografía: © Düsseldorf Marketing und Tourismus GmbH. Autor: U. Otte.



Figura 4. Kriegerdenkmal

La obra *Auf der anderen Seite der Welt* se edita en 2004. Sin embargo, previamente Forte presenta un fragmento en el ensayo *Schweigen oder Sprechen* (2002) que titula “Abschied”. El nombre es significativo por cuanto apunta a dos aspectos esenciales de la obra. Por un lado, hace referencia al exilio que emprende el autor en la vida real y en la ficción. Por otro lado, resume el deseo de poner punto y final a su propósito autobiográfico.

Tras experimentar el fracaso en la posguerra, el narrador decide continuar la labor que emprende Maria. Como Balzac, Flaubert o Modiano²¹, Forte relaciona la ciudad con una mujer. En ella personifica el discurso del milagro alemán. Durante una salida al exterior del sanatorio, entabla conversación en un café con una vieja dama. Ataviada con elegantes joyas, observa inmutable las protestas de unos manifestantes. La figura, que representa una parte de la sociedad, la contrapone en la obra al recuerdo de su madre. Maria Lukáčz se le aparece en su memoria vestida entera de negro, sentada erguida, petrificada y con la mirada, como la figura del *Angelus novus* en la pintura de Paul Klee, hundida hacia el pasado. Mientras la dama concibe la reforma económica como una medida general de éxito, Maria solo ve en ella ruina y, sobre todo, víctimas.

Finalmente, Forte opta por el retiro voluntario para rescatar las historias y poner voz a los olvidados. Solo de esta forma logra superar el trauma vivido y construir una nueva identidad. Con este fin frecuenta la ciudad en los días sucesivos, donde constata la misma impasibilidad de su gente. Con el reloj proyectado hacia el futuro, transitan apresurados en pos de la felicidad inalcanzable del milagro. Forte percibe de nuevo en esos instantes que es el único en habitar en Düsseldorf en los días del pasado. Como si fuera un Kasper Hauser²², mientras imagina su ausencia defi-

²¹ Por ejemplo, en *Dora Bruder* (1997) y en *L'Horizon* (2010), el narrador recorre las calles de París y Berlín en busca del paradero de dos figuras femeninas.

²² “Ich komme mir vor wie ein Kasper Hauser. Kasper Hauser stand auf der Straße und dachte, die Häuser sind gemalt, die Landschaft ist gemalt. So sehe ich das auch. Ich sehe auf der Kö die Brandmauern, die zerstörten Fassaden. Das sehe ich, das war meine Königsallee” (FORTE [2000] 2007a: 64).

nitiva de las calles de la urbe, revive la soledad de hallarse una vez más en su patria chica y sentirse ajeno. “Er geht wie ein Toter durch die Satdt. Keiner sieht ihn. Nur die Toten sprechen mit ihm” (Forte 2004a: 320).

4. Conclusión

El análisis de la figura del *flâneur* en *Tetralogie der Erinnerung* viene a confirmar las tesis de Keidel y Gomolla de que el callejero no desaparece en las literaturas alemana y francesa, respectivamente, sino que se mantiene presente. Aunque Forte no alude de forma explícita a los autores, las numerosas relaciones que se establecen en la interpretación de la tetralogía evidencian que el autor conoce la tradición del callejero. Forte retoma la función de mediación entre el presente y el pasado que el *flâneur* ejerce en todas sus metamorfosis. Este papel de bisagra, sustentado en la topografía urbana, le sirve para articular un discurso en el que busca especialmente resarcir la memoria de los olvidados.

Referencias bibliográficas

- Agazzi, E., *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.
- anónimo, *Le Flâneur au salon ou M' Bon-Homme: Examen joyeux des tableaux, mêlé de Vaudevilles*. París: Chez M. Aubry 1806.
- Aragon, L., *Le Paysan de Paris*. París: Gallimard 1926.
- Baudelaire, C., *Le peintre de la vie moderne*. Œuvres complètes. [Prólogo, presentación y notas de Marcel A. Ruff]. París: Éd. du Seuil 1968a.
- Baudelaire, C., *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Œuvres complètes. [Prólogo, presentación y notas de Marcel A. Ruff]. París: Éd. du Seuil 1968b.
- Baumann, Z. (1994), «Desert Spectacular», en: Tester, K. (ed.), *The Flâneur*. Nueva York: Routledge 1994, 138-157.
- Benjamin, W., *Berliner Chronik*. [Con un epílogo de G. Scholem]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*. [Edición de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, con la colaboración de T. W. Adorno y G. Scholem]. Vol. V/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.
- Beßlich, B. / Grätz, K. / Hildebrand, O., *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlín: Schmidt 2006.
- Braun, M., «Verteidigung der Dunkelheit. Zum 70. Geburtstag des Autors Dieter Forte», *Der Tagesspiegel* (14.06.2005). <http://www.tagesspiegel.de/kultur/verteidigung-der-dunkelheit-zum-70-geburtstag-des-autors-dieter-forte/616238.html> [05/05/2016].
- Cuvaric García, D., «El punto de vista panorámico en la literatura europea decimonónica», *Filología y Lingüística XXXII* (1) (2006), 35-50.
- Cuvaric García, D., *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Éd. Publibook 2012.
- Drynda, J., «Erinnerungsstaub, der sich zurück in die Substanz der Ereignisse setzt – Zu Arno Geigers Roman Es geht uns gut», en: Gansel, C. / Zimniak, P., *Das “Prinzip Erinnerung” in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010, 461-470.

- Eichenberg, A., *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Flaubert, G., *Correspondance*. Vol. III (1852-1854). Paris: Conard 1927.
- Forte, D., *Das Muster*. Frankfurt am Main: Fischer 1992.
- Forte, D., *Der Junge mit dem blutigen Schuhen [Tagundnachtgleiche]*. Frankfurt am Main: Fischer 1995.
- Forte, D., *In der Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer 1998a.
- Forte, D., «Weggehen um anzukommen», en: Hof, H. (ed.), *Vom Verdichten der Welt. Zum Werk von Dieter Forte*. Frankfurt am Main: Fischer 1998b, 127-132.
- Forte, D., *Schweigen oder Sprechen*. Frankfurt am Main: Fischer 2002.
- Forte, D., *Auf der anderen Seite der Welt*. Frankfurt am Main: Fischer 2004a.
- Forte, D., «Alles Vorherige war nur ein Umweg». Conversación con Volker Hage, en: Hosemann, J. (ed.), *“Es ist ein eigenes Schreiben ...” Materialien zum Werk von Dieter Forte*. Frankfurt am Main: Fischer [2000] 2007a, 57-76.
- Forte, D., «Es ist schon ein eigenartiges Schreiben». Conversación con Matthias Kußmann, en: Hosemann, J. (ed.) *“Es ist ein eigenes Schreiben ...” Materialien zum Werk von Dieter Forte*. Frankfurt am Main: Fischer [2004] 2007b, 77-91.
- Gomolla, S., *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Hage, V., «Als die D-Mark jung war», *Der Spiegel* (30.10.2004). <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32628628.html> [05/05/2016].
- Hillebrand, A.-K., *Erinnerung und Raum. Friedhöfe und Museen in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Joye, J.-C., «À propos de Fleurs de ruine», en: Bedner, J. (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam [etc.]: Rodopi 1993, 73-84.
- Jurt, J., «La mémoire de la Shoah: Dora Bruder», en: Flower, J. E. (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam *et al.*: Rodopi 2007, 89-108.
- Kawakami, A., «Flowers of evil, flowers of ruin: Walking in Paris with Baudelaire and Modiano», en: Flower, J. E. (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam *et al.*: Rodopi 2007, 257-270.
- Keidel, M., *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Kracauer, S., *Die Angestellten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1930.
- Krellner, U., «Aber im Keller die Leichen / sind immer noch da», en: Beßlich, B. / Grätz, K. / Hildebrand, O. (eds.), *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin: Schmidt 2006, 101-114.
- Mate, R., *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Trotta 2006.
- Mercier, L. S., *Tableau de Paris*. Hamburg: Virchaux & Compagnie 1781.
- Modiano, P., *Dora Bruder*. Paris: Éd. Gallimard 1997.
- Modiano, P., *L’horizon*. Paris: Éd. Gallimard 2010.
- Neumeyer, H., *Der Flaneur. Konzeption der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Parkhurst Ferguson, P., *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*. Berkeley *et al.*: University of California Press 1994a.
- Parkhurst Ferguson, P., «The flâneur on and off the streets of Paris», en: Tester, K. (ed.), *The Flâneur*. Nueva York: Routledge 1994b, 22-42.
- Price, M., *The Photograph: A Strange, Confined Place*. Standford: Standford University Press 1994.
- Rignall, J., *Realist Fiction and the Strolling Spectator*. Londres: Routledge 1992.

- Urcaray, M., «El paseante de las dos orillas, de Guillaume Apollinaire», *Papel en Blanco* (18.07.2009). <http://www.papelenblanco.com/ensayo/el-paseante-de-las-dos-orillas-de-guillaume-apolinaire> [05/05/2016].
- Wucherpennig, W., «Dieter Forte: Todesbegegnung und autobiographisches Schreiben», en: Parry, C. / Platen, E., *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Literatur*. Vol. II: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007, 218-229.