

LONDRES: ABRIR EL ARCHIVO A LO QUE NUNCA FUE ESCRITO. IAIN SINCLAIR Y LA MAGIA TRANSFORMATIVA DEL PASEO

LONDON: OPENING THE ARCHIVE TO WHAT WAS NEVER WRITTEN.
IAIN SINCLAIR AND THE TRANSFORMATIVE MAGIC OF THE WALK

Susana RODRÍGUEZ IBORRA

Universidad de Barcelona

srodri69@xtec.cat

Resumen: Ante una evidente desmemoria u olvido institucional y en diálogo con los debates históricos contemporáneos entre la *historia* y la *memoria*, nos preguntamos cómo opera la memoria literaria para el conocimiento histórico procediendo a un diálogo intertextual de algunos fragmentos significativos de *La ciudad de las desapariciones*, *Vivir con edificios y caminar con fantasmas* o *The last London* de Iain Sinclair en diálogo con otros fragmentos textuales de las *Tesis sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin. A partir de esta constelación textual se tratará de ver cómo este autor permite habitar espacios heterotópicos donde leer el tiempo asincrónico de forma sincrónica y de esta manera, romper con el continuum del tiempo vacío del progreso, permitiendo la vivencia de una experiencia estética que se hace cargo de las huellas que el discurso oficial ha dejado al margen y que reclaman todavía justicia histórica.

Palabras clave: Memoria. Historia. Archivo. Sinclair. Intertextualidad.

Abstract: In the face of an evident institutional obliviousness and in dialogue with contemporary historical debates between *history* and *memory*, we ask ourselves how literary memory works for historical knowledge by proceeding to an intertextual dialogue of some significant fragments of *London: City of Disappearances*, *Living with Buildings and Walking with Ghosts* or *The last London* by Iain Sinclair in dialogue with other textual fragments of Walter Benjamin's *Theses on the Concept of History*. From this textual constellation, we will try to see how this author allow us to inhabit heterotopic spaces where we can read asynchronous time in a synchronic way and, in this way, break with the continuum of the empty time of progress, allowing us to live an aesthetic experience that takes charge of the traces that the official discourse has left on the margins and that still demand historical justice.

Keywords: Memory. History. Archive. Sinclair. Intertextuality.

Introducción: gramáticas de un tiempo sin tiempo

Ante la imposibilidad de morar en un mundo administrado digitalmente, abocado a un descalabro ambiental y a un voraz colonialismo globalizado que, como Saturno, devora a sus propios hijos en una omnívora conjugación dialéctica de la novedad y la inevitabilidad¹, nos vemos abocados a habitar la ceguera y el hambre. El calentamiento global, expone Graciela Speranza, se ha popularizado con el nombre de Antropoceno, o Capitaloceno², la humanidad se ha convertido en fuerza geológica depredadora que rivaliza con las propias fuerzas naturales: «el hombre ha cerrado los ojos al mundo y ha mirado las pantallas “para no ver al planeta morir”» (Speranza, 2022: 24). La aparición de los nuevos poderes del capital como la cultura de masas, el capital financiero, los mass media, las nuevas tecnologías... han modificado nuestra relación con el mundo y nuestras propias experiencias: «Es por ello que Jameson [...] escribió en *Las semillas del tiempo* su famosa frase: “parece que hoy día nos resulta más fácil imaginar el total deterioro de la Tierra y de la naturaleza que el derrumbe del capitalismo” [...]» (Fisher, 2018: 10). Solo podemos crear espacios de resistencia ante el hambre voraz de un capitalismo que todo lo devora. La nueva industria cultural y los nuevos medios de comunicación de masas producen un determinado tipo de conciencia que no permite la emancipación o libertad del sujeto. Asimismo, el discurso político, económico o de las propias ciencias sociales aparece atravesado por un realismo que imposibilita una imaginación de futuro. En esta paradójica coyuntura es donde el arte, expondrá Speranza, desoyendo los falsos augurios de agonía o de repetición, renacerá de sus propias cenizas para ampliarse, para desafiar toda convención y todo consenso³, alentando una apertura al disenso. Por un lado, ya Didi-Huberman plantea una arqueología de la historia del arte «a contrapelo» de la visión de la «historia del arte como disciplina humanista» y nos propone, contra el tiempo eucrónico o tiempo homogéneo que expulsa el tiempo, un tiempo de la memoria que: «[...] es también un receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías. Aquí es donde emerge o irrumpe el anacronismo [...] para romper [...] “la linealidad del relato histórico”» (Huberman, 2018: 13). Por otro lado, las propuestas de Jacques Rancière sobre el trabajo de las imágenes y sus operaciones de resistencia nos propone nuevas «[...] articulaciones entre lo pensable, lo decible y lo visible» (Rancière, 2021: 7). Desde una posición crítica frente a

1 Novedad, en cualquier caso, es una de las ilusiones «modernas» por antonomasia, indisociable de la idea ilustrada de un progreso lineal e ilimitado y refrendada por la ininterrumpida renovación de las mercancías en la esfera social del consumo, donde Occidente aquilata sus percepciones [...]. Si se abunda en el carácter inevitable de la globalización no es solamente para impedir que nos la representemos como «evitable» sino, sobre todo, para que la aceptemos como «razonable» [...] (Alba, 2007: 30).

2 [...] en febrero de 2000, el químico holandés Paul Crutzen sugirió que tal vez ya no vivamos en la era geológica que vio nacer la cultura humana, el Holoceno, sino en una nueva era, el Antropoceno, en la que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales [...] el nombre de un período geohistórico se fue convirtiendo en un concepto filosófico, antropológico, un mensaje de urgencia moral y política: hay un agente responsable del cambio climático y la novedad es que ese agente es el hombre, propulsor del crecimiento ciego del capitalismo (Speranza, 2022: 21-22).

3 Los momentos políticos como microacontecimientos de disenso, «escena de disenso», de ruptura del tiempo, de cuestionamiento de lo dado como condición de posibilidad de emergencia de lo nuevo (Rancière, 2010).

los diferentes discursos sobre la teoría de la imagen, Rancière se propone: «[...] la creación de otros dispositivos espacio-temporales» (Rancière, 2021: 11) para pensar las relaciones entre el discurso y las imágenes.

La crisis de representación del realismo y la incapacidad del lenguaje para producir conocimiento referencial en el siglo XX ha abierto la imaginación artística a otros mundos posibles, a nuevas formas de pensar el texto y la imagen donde se cruzan barreras epistemológicas, a nuevas metáforas del presente y de anticipaciones futuras, nuevas metafóricas temporales en forma de heterocronías temporales donde sujetos desnortados habitan espacios heterotópicos donde podemos leer el tiempo asincrónico de forma sincrónica rompiendo de esta manera con el *continuum* del tiempo vacío del progreso, permitiendo una experiencia estética que se hará cargo de las huellas que el discurso oficial ha dejado al margen y que todavía reclaman justicia histórica. Ante una evidente desmemoria u olvido institucional y en diálogo con los debates históricos contemporáneos entre la *historia* y la *memoria*, nos preguntamos cómo opera la memoria literaria para el conocimiento histórico. La memoria como palimpsesto de una escritura que se almacena en diferentes capas permanentemente traspasadas de ausencias y latencias nos acercaría a una filosofía de la historia como la de Sinclair, a una palabra que busca las huellas de un pasado que aún permanece a la espera de ser escrito. En la Tesis VIII de Benjamin⁴: «El progrés segueix essent un criteri destacat d'acció col·lectiva i representació històrica [...] sempre orientat a un futur que es vol fer ara mateix present [...] per a aquest futur que quan l'adquirim ja será obsolet [...]» (Montull, 2023: 30-31). La dirección de la historia del progreso convertiría el presente y el pasado en una promesa de futuro que nunca acabaría de llegar y que legitimaría la ejecución de la violencia y la desmemoria sobre generaciones de dominados. Es desde esta tradición benjaminiana de los oprimidos de la Historia desde la que pensar a Sinclair como un gran poeta de las desapariciones.

Sinclair como Sebald y como tantos otros artistas y teóricos de las diversas disciplinas artísticas y de los estudios literarios y culturales se piensan desde la respuesta a este nuevo desafío mundial, desde prácticas críticas artísticas concretas desde las que disenter, como microespacios de apertura hacia la experiencia estética que, como anuncia Siskind «What I am trying to ask [...] is whether there is something we can do about the end of the world other than offering the discursive spaces we inhabit (our pedagogical, critical and aesthetic practices) as sites of mourning» (Suskind, 2019: 227), devienen prácticas discursivas críticas de duelo que mantienen una relación problemática con la ética y la política, en tanto prácticas que se ven imposibilitadas a dar respuestas a la experiencia de la vivencia en un mundo deshumanizado. La función imaginaria del mundo como estructura simbólica que sostenía imaginarios humanistas de emancipación, igualdad y justicia aparece colapsada y ya no se puede sostener (Suskind, 2019). En una ciudad inscrita en un espacio de pérdida y desposesión, los restos de un forzoso olvido institucional reconfiguran una memoria personal, histórica, cultural y física que Sinclair intenta rescatar, cual restos de un naufragio enterrados en la arena. Sinclair toma posición contra «[...] la destrucción de la memoria histórica, la mercantilización de la ciudad, la gentrificación y las consecuencias del avance destructor del capitalismo en las vidas de la gente» (Sinclair, 2015: 9).

4 «La tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en el que vivimos es la regla. Debemos llegar a un concepto de historia que se corresponda con eso [...] Su posibilidad de éxito radica en buena medida en el hecho de que sus adversarios se le oponen en nombre del progreso como ley histórica» (Benjamin, 2021: 71).

Caminar la ciudad es la preparación del acto mágico de la escritura. La ciudad, como condición de posibilidad de la escritura, se nos muestra en un constante proceso de transformación, encuentros accidentales que llenan la ciudad y la propia escritura de citas y ecos que resuenan en aquellos paseantes y lectores dispuestos a escucharlas.

Sinclair, registra una escritura desplazada que, desde su periférica Gales natal, en proceso de desaparición industrial desde los años 1950 y 1960, se traslada al centro: Londres, un centro que sufre un proceso de transformación que culminará en las décadas de 1970 y 1980 en un proceso de extrañamiento e imposibilidad de reconocimiento de un sujeto urbano que agoniza en una ciudad enferma de velocidad y ansiedad. En Londres, Sinclair va al encuentro de las áreas liminales que, en tanto espacios de transición entre las ausencias y futuras presencias, le permiten inscribir el borrado de un pasado que nunca desaparece del todo; el Támesis se convierte en fuente de energía que alimenta una ciudad de las desapariciones que dará paso a un mundo que aún está por venir. La lucha de Sinclair contra los poderes ocultos del capital es una lucha épica contra una ciudad olímpica que ha sido convertida en un híbrido de ciencia ficción, la historia de un movimiento que se urde al andar y en el gesto de recoger esas voces olvidadas por la Historia mediante una práctica artística, ética y política, que se construye a partir de esas voces disidentes del mundo de una contracultura que se abren a una nueva antropología urbana y a la producción de nuevas narrativas a contracorriente, que se posicionan contra la fuerza de una narrativa dominante al servicio del capital y de la amnesia institucional.

La mirada de los espectros: retorno a William Blake y los mapas ocultos de la ciudad

El retorno a los poetas visionarios ingleses y a la figura del *flâneur* de Baudelaire permite a Sinclair leer los mapas ocultos de la ciudad de Londres y reivindicar el retorno al paseo, a lo cotidiano y a lo individual como acto subversivo y como práctica democrática para recuperar la ciudad. De la deriva situacionista de *Nicholas Hawksmoor* en 1975 a los paseos por la City en 1997 o a los paseos por Hackney en 2009, la ficción irrumpirá como resistencia a las prácticas del consumo y como signo de orientación cartográfico en una ciudad de Londres que ha devenido puro simulacro y pura mercancía donde el individuo, como paseante exiliado, ya no se reconoce en su ciudad y vive permanentemente en sus márgenes. Sinclair concibe el andar como forma de construir simbólicamente el paisaje y lugar de interacción semiológica del espacio y del sujeto que lo habita. La recreación imaginaria de la ciudad y las yuxtaposiciones del tiempo dialéctico que provoca ese pasear sin rumbo, lo encontramos ya en la poética visionaria londinense del siglo XIX: Blake, De Quincey, Defoe... que retoma la práctica urbana de Sinclair. Una práctica que permitirá una orientación cartográfica y una manera poética y ritual de leer la ciudad como posibilidad de autoconocimiento del sujeto urbano: mitos que se convierten en símbolos para decodificar las historias ocultas de la ciudad y para experimentar lo cotidiano de manera inédita.

Londres y París: de la tradición visionaria al paseante solitario

Desde unos inciertos orígenes asociados al movimiento vanguardista Letrista de los años cincuenta, el término psicogeografía deriva hacia un espacio de frontera entre la psicología y la geografía: «[...] un modo de explicar el impacto del espacio urbano en el comportamiento» (Coverley, 2014: 10) de la mano de la teoría crítica y la experiencia colectiva de la Internacional Situacionista con Debord como máximo representante en 1957. Sin embargo, Sinclair se adscribe a un: «[...] reconocimiento

retrospectivo de las tradiciones que anteceden a su conceptualización por parte de Debord» (Coverley, 2014: p.10). Desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el paseo urbano se convierte en tema estético y de tradición literaria: Benjamin, Baudelaire, Blake, Defoe, Machen, Stevenson... es en esta tradición literaria donde la psicogeografía permite recoger sus más interesantes propuestas.

La tradición de los poetas visionarios recrea el motivo del viaje imaginario y de la ciudad como laberinto urbano teorizado por Simmel y Benjamin, el deambular urbano y las yuxtaposiciones temporales y espaciales de las azarosas derivas. Asimismo, se produce el reencuentro con Baudelaire y la figura del *flâneur* como paseante que, con mirada nostálgica, observa la moderna ciudad de París en tanto destrucción y prehistoria de esa modernidad analizada en el *Libro de los pasajes* por Benjamin. Toda esta tradición es continuada por Sinclair en la ciudad de Londres.

Si Defoe en *Diario de la peste* nos presenta una topografía familiar que, a través de la imaginación literaria, se reconfigura con el avance de la peste en nuevas coordenadas cartográficas; Sinclair, en la estela de esta tradición visionaria, yuxtapone dialécticamente el presente de la mirada con las historias del pasado, dotando al territorio de un nuevo significado. La aparición de una geografía fantasmal junto a la no linealidad de la historia y la «[...] combinación de ficción y biografía, de historia local y reminiscencia personal [...]» (Coverley, 2014: 29) se convierte en la construcción de nuevo mapa mental donde emerge lo oculto y donde reconocemos la vanguardista práctica de Sinclair. Las expediciones nocturnas de Thomas De Quincey y el viajero mental de Blake, el andar errabundo surrealista, la deriva situacionista o las heroicas caminatas de Sinclair tienen en común la práctica del paseo que, en ciudades cada vez más amenazadoras, devienen en prácticas subversivas.

Blake nos propone un viajero mental que, mediante el poder de la imaginación, deviene un errabundo paseante urbano que subvierte el orden racional imperante en una ciudad en movimiento en la que se diluye su identidad. Sus observaciones sobre Londres le permitieron aprehender aquello inmutable al devenir del tiempo: el esoterismo y el tiempo del anticuario son elementos que rompen con el tiempo cronológico de la Historia y permiten hacer una arqueología de un pasado oculto que, como expone Benjamin, se hace presente por un instante, como una ráfaga de luz que nunca más se verá⁵

Sinclair vagabundea por el este de la ciudad y construye nuevos mapas mentales que se superponen a la topografía familiar de la ciudad de Londres como Blake en la búsqueda de esa ciudad espiritual: la Nueva Jerusalén oculta en las calles del siglo XVIII y visible en lo inalterable de las relaciones familiares (Coverley, 2014). La renovación urbana, a través de la revolución y de la crítica a modelos políticos y de pensamiento de su época, entronca directamente con la práctica situacionista posterior. De Quincey inaugura un deambular azaroso y una observación distanciada donde la experiencia urbana se convierte en un escenario onírico en el cual se hará visible lo que permanecía oculto: las periferias, los vagabundos y marginados tan presentes en Sinclair. La experiencia del opio instala a De Quincey en otra temporalidad donde el registro del paseo se traba a una imaginación literaria unida al gusto por lo extraño que será de gran influencia para Poe y Baudelaire en su reconfiguración de la figura del *flâneur*, asimismo, será retomada por la tradición vanguardista francesa y situacionista:

5 La verdadera imagen del pasado pasa como un *rayo*. Al pasado solo se le puede retener como una imagen que relampaguea en el instante de su reconocibilidad para nunca más ser vista [...] es una imagen irrecuperable del pasado la que amenaza con desaparecer en cada presente que no se reconozca mentado en ella (Benjamin, 2021:68).

[...], el *flâneur* es una figura compuesta por varios elementos-es vagabundo, detective, explorador, *dandy* y paseante-y, sin embargo, en cada uno de estos diversos y contradictorios papeles, su característica predominante es la manera en que convierte la calle en su casa, siendo éste el verdadero legado de la psicogeografía (Coverley, 2014: 51).

Sinclair juega con la imaginería gótica, en la tradición de R. L. Stevenson, A. C. Doyle o A. Machen, para mostrar lo que se oculta bajo la superficie de la vida cotidiana desvelando unas fuerzas ocultas del poder que invisibilizan la memoria de la ciudad y de sus desposeídos habitantes: los miserables, las prostitutas...dando origen a uno de sus más conocidos mitos en la figura de Jack el Destripador; una existencia que navega entre la realidad y la ficción literaria.

La práctica psicogeográfica de Sinclair está enraizada en un radicalismo político que se entrelaza a una dimensión lúdica y de provocación, arraigada en la tradición vanguardista de los dadaístas y de los surrealistas en su intento por alcanzar nuevas formas de aprehensión de lo urbano con la finalidad de transformar nuestras relaciones con el entorno y reconocer el derecho a tomar la calle. Sinclair no es un *flâneur* pasivo, su práctica del paseo se enfrenta a la destrucción de su ciudad; una ciudad que se convertirá en un espacio de experimentación estética y política dirigida a poner de manifiesto lo que el poder neoliberal pretende ocultar, la memoria de lo ausente. Sinclair y sus críticas a la remodelación thatcheriana de Londres de los años ochenta configura un modelo de intervención política que ya encontramos prefigurado en Aragon y *El campesino de París* y sus nuevos modos de mirar la ciudad, un cuestionamiento y una subversión de nuestras percepciones.

Nicholas Hawksmoor: sus iglesias

En *Nicholas Hawksmoor, sus iglesias* (1975) se nos muestra, a través del mito, un saber arcano y unas prácticas ocultas que permiten a Sinclair llevar a cabo una nueva cartografía de la ciudad de Londres: disolver el continuum espacio-tiempo y, a partir de las ausencias, dotar de un nuevo significado al paisaje urbano. El retorno al gótico urbano de la novela inglesa del siglo XIX y las alineaciones de lugares y objetos de la antigüedad prehistórica propuestas por Alfred Watkins en 1925, devienen instrumentos críticos que hacen posible rastrear el origen de estas iglesias y revelar su relación con las prácticas financieras de la ciudad (Coverley, 2014). La mirada de los espectros, a través de las fantasmagorías de ese Londres desconocido, emergen del subsuelo, desde las capas sedimentadas por un tiempo en ruinas que chocan dialécticamente con su actualización en el presente. Sinclair nos expone la disposición triangular de Christ Church, San Jorge del Este y Santa Ana de Limehouse convertidas en centros de poder de sus territorios y «San Jorge de Bloomsbury y San Alférgio de Greenwich cierran la estrella principal de cinco puntas [...]. Estas iglesias protegen marcan o se apoyan en dos fuentes principales de energía oculta: el Museo Británico y el observatorio de Greenwich» (Sinclair, 2015: 15). El poder de la imaginación y de lo oculto, junto con una erudita exposición de la historia popular de la ciudad, permite el retorno a los poetas visionarios ingleses del siglo XIX y la evocación de la leyenda urbana sobre la construcción de las iglesias de *Nicholas Hawksmoor* que, siguiendo un oscuro patrón, inspiraría a Jack el Destripador en el cometido de sus crímenes y que tuvieron como escenario: San Jorge del Este y Christ Church: «Una legión de espectros opera por estos márgenes: Yeats en el Museo Británico, durante la época de los asesinatos del Destripador, investigando a Blake [...] Milton: sus caminatas [...] por los terrenos donde se tenía que construir San Jorge» (Sinclair, 2015: 15). Uniendo las líneas de los emplazamientos de las iglesias de Hawksmoor sobre un mapa de Londres salieron a la luz una serie de geometrías urbanas que más que lo esotérico y lo

oculto visibilizan el poder económico y político de la ciudad. En su práctica psicogeográfica de 1975, Sinclair pone de relieve la presencia de los campanarios en forma de aguja de Hawksmoor erigiéndose sobre el cielo de Londres como símbolos del poder ominoso de la iglesia, dueños de la ciudad. Las iglesias del Este de Londres siguen siendo refugio de vagabundos y alcohólicos de la ciudad en tanto continuadores del peregrinaje de antiguos leprosos: «[...] optimistas terminales para que cojan la mano de unos padres altos» (Sinclair, 2015, p. 18).

El tiempo del progreso de Greenwich ilumina la Isle of Dogs, al este de la City, que Sinclair superpone al tiempo poetizado de los espíritus: Yeats, Blake, Milton... A través de un método arqueológico e histórico, Sinclair desentierra esas capas del saber que han quedado depositadas en la memoria del antiguo puerto de Londres, hoy reconvertido en la zona residencial de los *Docklands*. Hawksmoor reescribe la ciudad a partir del racionalismo urbanístico que su maestro Christopher Wren había imprimido a la antigua ciudad de Londres, después del incendio de 1666 y que el Barón Haussmann llevó a la práctica más de un siglo después en la ciudad de París, convertida en signo de un tiempo que había sido arrasado por la Modernidad. Las formas de obeliscos de los campanarios de las iglesias como símbolos del tiempo y ciertos detalles de origen egipcio, como la orientación de la iglesia de Santa Ana respecto al Támesis: *santuario insular*, remiten a ciertas prácticas rituales de los faraones que son signo de sacrificio y de muerte puestas en diálogo con esa capa membranosa del tiempo que rompe con el tiempo lineal de la historia. El obelisco de San Lucas se levanta frente a una antigua fosa para apestados de origen medieval: «[...] lugar donde yacen enterrados William Blake, Daniel Defoe y John Bunyan [...]» (Sinclair, 2015: 15) zona que se había convertido en una necrópolis en época romana. Las iglesias de Hawksmoor quedan fuera de la ciudad, en la zona del Este, la zona de los cementerios y de los muertos: «Y yo conecto las iglesias actuales con esta atmósfera. Las relaciono con las cuatro diosas protectoras de Egipto, [...] con los ritos de autopsia a una escala mayor que la puramente local» (Sinclair, 2015: 25) con las bombas caídas sobre Londres durante las dos guerras mundiales y con la destrucción de San Jorge. Las alienaciones de las iglesias sirven a Sinclair como metáfora de una ciudad que está privatizando los servicios públicos y preparándose para el omnívoro neoliberalismo de la era Thatcher.

La ciudad de las desapariciones. Una reescritura benjaminiana de la historia

Como superación de la banalización de la experiencia del sujeto en su imposibilidad de aprehender una identidad clara y unas cartografías reconocibles, la deriva permite, a través de su propia praxis, hacer una lectura benjaminiana de la historia en tanto paseo por zonas marginales u olvidadas de la ciudad que escapan al discurso oficial de la Historia de los vencedores e incorporan ese tiempo dialéctico como posibilidad de redención de los oprimidos. Sinclair nos descubre el presente mediante una labor arqueológica del pasado que deviene un descenso vertical hacia los infiernos. Un reconocimiento del pasado que intertextualmente se acerca al imaginario de las siniestras representaciones góticas de la ciudad de Londres infestadas de pobreza, crímenes y muerte y que ofrece una vía de escape onírica contenida en la posesión de un saber arcano y secreto que escapa al poder del capital.

Sinclair lee la ciudad de Londres a través de los signos que encuentra en sus laberínticas calles donde descubre una topografía romana y medieval que permanece extraña para sus propios habitantes. Hacer una radiografía de la ciudad se convierte en tarea del investigador-paseante que ha de resolver los misterios escondidos en las calles de la ciudad. Sinclair, como el detective en la ciudad, resuelve una topografía callejera que ha sido o va siendo destruida y reordenada por los poderes del

capital: bloques de pisos que desaparecen, espacios públicos convertidos en privados, calles devoradas por el tránsito amenazador de vehículos, transeúntes amenazados en sus paseos épicos por la ciudad, paseantes que devienen consumidores; víctimas de unas fuerzas comerciales que lo destruirán, no-lugares que aparecen dominados por la publicidad y la tecnología... Sinclair lee el paisaje urbano desde la cicatriz, desvela las cicatrices de hormigón de la piel de una ciudad hostil, hace del extravío un arte, cede la palabra a comunidades que acaban desafiando las narrativas dominantes:

El tiempo pasa y todo se vuelve más denso e intrincado, se descompone y disuelve. Ya no leemos la ciudad. Las ciudades modernas, levantadas bajo el último mito, el del capitalismo con rostro humano, son cada vez más hostiles y escurridizas. Desvelar los códigos impresos en la piedra es cada vez más complicado [...] La arquitectura se vacía de contenido y pasado (Sinclair, 2023: 21).

Sinclair documenta crónicas de una ciudad en estado de coma que se resiste a morir, como los bloques Pepys de Deptford, constituidos en 1966 como experimentos de vivienda pública. Los llamaron así rememorando al poeta Samuel Pepys: «El proyecto-joya del Consejo del Gran Londres, iniciado en 1966 y completado en 1969, no fue nombrado en honor de John Evelyn, el otro (y mucho más locuaz) cronista de la época [...]» (Sinclair, 2023: 81). De Evelyn, cuyo jardín heredado de la familia de su mujer, que se encontraba anexo al edificio, solo permanecerá la morera: «ya estaba a punto de regresar a la ajetreada calle principal, a Evelyn Street, cuando me topé con la morera [...] El árbol solitario era un mapa de la ausencia [...]» (Sinclair, 2023: 103). La morera deviene una imagen dialéctica que nos permite leer el tiempo de la industria de la seda con Jacobo I. La morera, como árbol que alimenta a las orugas, podría ser interpretada como una metáfora de las contradicciones del propio proceso de escritura, una palabra que se pone en cuestión a sí misma y se destruye para poder crear.

La memoria familiar y la memoria contenida en las paredes que nos habitan dan forma al diálogo con Andrew Kötting y su familia, inquilinos del edificio Bence de los bloques Pepys. Los recuerdos de sus vivencias en el edificio se percibían de forma sinestésica, como parte de una memoria involuntaria que aparecía al evocar sus años en un espacio y en un tiempo de comunidad compartida y en equilibrio con el entorno, el río. Historias que nos habitan y que permanecen invioladas protegidas por el cemento: «“Todo empezó en ese dormitorio” explicó Andrew, señalando. Las películas, los libros, las *performances* y provocaciones. Y la propia Eden [...] Y la historia entera seguía allí, [...] detrás del nuevo marco de cobalto de la ventana [...]» (Sinclair, 2023: 84). Las ciudades devienen paisajes fantasmales con puntos de referencia que convocan incesantemente las voces del pasado: «Andrew terminó sucumbiendo al derecho a compra [...] vendió el piso del edificio Bence y se mudó a la costa [...] Pero nada empañaba la huella de aquella época legendaria» (Sinclair, 2023: 86). Los bloques Pepys se levantaron del suelo y se edificaron sobre un pasado ancestral en forma de ciénagas y pantanos, ocuparon un terreno sagrado comunitario que, en la actualidad, ha sido suprimido por la homogeneización del capital y por la tiranía de los «no lugares»: «¿Qué queda de todo eso? Espacios azotados por el viento con charcos de un verde recordado. Extraños edificios dedicados a la salud y al recreo [...]» (Sinclair, 2023: 94). En los años setenta Sinclair consigna como «[...] la promesa de torres futuras justificaba un certificado de defunción para los sobrecargados, pero todavía funcionales hospitales del Este de Londres [...] como el Saint Clement de Mile End Road, eran una cartografía de recuerdos inquietos, manchas de dolor [...]» (Sinclair, 2023: 37). La ciudad enferma y los propios hospitales devienen plantas industriales que concentran la enfermedad.

Habitar la ciudad como palimpsesto: Londres como gran archivo de ausencias

Sinclair se propone armar un artefacto en forma de archivo alternativo y colectivo de Londres en el que la ciudad participe del propio proceso de escritura, una escritura desde la desaparición, desde la propia «ciudad de las desapariciones»: «J. G. Ballard considera el centro de Londres un mausoleo redundante; no entiende por qué nadie se querría molestar en borrarlo» (Sinclair, 2015: 194). Una identidad inscrita en el gran libro de Londres, en bibliotecas clandestinas de los años sesenta como Hebden Bridge, estaciones de poetas olvidados y de editoriales marginales que competían con editoriales de gran circulación. Sinclair, asimismo, se vincula a la publicación de libros desaparecidos, como los del gran poeta de la contracultura Nuttall en una revista también desaparecida, Nuttall el gran artista vinculado a la generación beat estadounidense: «[...] Todavía los tengo, la serie completa de *My Own Mag* de Nuttall (con todas las colaboraciones de Burroughs)» (Sinclair, 2015: 197).

Sinclair documenta la historia de la búsqueda de ausencias, la investigación sobre la huella dejada por el erudito judío Rodinsky, cuya habitación, en el ático sobre la sinagoga del 19 de Princelet Street en Spitalfields, se encontró intacta en 1980. La historia del invisible Rodinsky, que desapareció misteriosamente en la calle Princelet en 1969, se constituye en el relato de una verdadera obsesión detectivesca que aúna una memoria cultural: el espíritu desaparecido de Spitalfields entrará a formar parte del imaginario popular y de esa mitología urbana y literaria junto a Jack el Destripador o los temibles hermanos Kray y de una memoria histórica desvelada en una dialéctica del tiempo superpuesto donde el presente y el pasado de los pogromos de la década de 1880, la Guerra Civil Rusa o la memoria de la Segunda Guerra Mundial se enlazan de forma sincrónica. El tiempo se detiene en el espacio inalterado de una habitación que permaneció cerrada durante once años y los objetos encontrados: una taza de té, una olla, la huella de su cabeza en la almohada, libros, papeles, periódicos, trozos de papel garabateados con signos de lenguas muertas⁶ [...] se convierten en objetos de memoria que son testigos de una memoria individual ensamblada a una memoria colectiva que en parte se ha perdido y que transita por un tiempo suspendido entre la vida y la muerte; un tiempo en el que simbólicamente se produce una sincronía entre la muerte y la resurrección de la materia. Los objetos como apariciones, como documentos que revelan vidas: «Cada *forma* [...] posee virtualmente esta potencia de anacronismo, de genealogía, de memoria que reaparece. Para tocarla con el dedo, basta con abrir un poco los ojos» (Huberman, 2015: 49). La restauración de la invisible memoria de Whitechapel, por parte de Sinclair y Lichtenstein nos muestra un recorrido ilustrado por la historia familiar y colectiva, por esos lugares de memoria y por esos edificios que tuvieron un papel destacado en la vida de Rodinsky y de la comunidad judía del Este de Londres, últimos restos materiales y afectivos de una cultura que no para de desaparecer. El atlas sentimental cartografiado por el propio Rodinsky se convierte en testimonio de una ocultación, en borrado de un espacio privilegiado por innumerables movimientos migratorios que se rehabilita bajo proyectos de reurbanización y gentrificación. La memoria familiar y colectiva aparece entrelazada a la propia memoria personal de Lichtenstein, nieta de inmigrantes polacos establecidos también en Princelet Street en 1930.

Sinclair nos revela un material oculto que asocia genealógicamente la psicogeografía y la desaparición, una memoria que se oculta tras la laberíntica Princelet Street, calle bordeada de altas casas

6 Información extraída de la web del Guardian: <https://www.theguardian.com/books/1999/may/22/books.guardianreview9>

georgianas por las que deambulan: «Oscar Wilde, Arthur Conan Doyle y Arthur Machen, quienes dejaron para siempre la imagen de una ciudad laberíntica rodeada por la niebla» (Coverley, 2014: 37). Si Machen libera el mapa de la ciudad de Londres de referentes históricos y geográficos para reconfigurar un nuevo imaginario donde las paupérrimas periferias de la ciudad serían las protagonistas, la búsqueda de Rodinsky permite escuchar resonancias de la tradición de los poetas visionarios como Blake y De Quincey y mapear un espacio estratificado donde se condensa un pasado que amenaza desaparición.

Las recurrentes referencias artísticas diseminadas por el texto de Sinclair vehiculan una memoria cultural colectiva que aparece unida a su propia memoria individual, como las visiones apocalípticas del pintor expresionista alemán de la Nueva Objetividad Ludwig Meidner, exiliado en Londres. El Museo Nacional de Westfalia (Alemania) conserva un cuadro de Meidner bajo el título *Paisaje apocalíptico* (1913), que preconiza la profecía del Ángel de la Historia benjaminiano⁷ sus visiones se abren al gran campo de ruinas y huesos que iba a cernirse sobre Europa en los grandes mataderos de la Historia. Sinclair sincroniza dialécticamente el presente del poeta en Londres en los años sesenta en Golders Green y un tiempo futuro que sólo un vidente neurótico podía auspiciar, el tiempo de la fractura y del desgarro del tiempo: «Meidner dejó Alemania para venirse a Londres, con su mujer, Else, también pintora [...] Años más tarde hicieron una exposición conjunta a la que yo asistí [...] Copié en mi cuaderno un par de líneas del catálogo [...] Ahora ese catálogo ha desaparecido» (Sinclair, 2015: 200). Un libro desaparecido que se podría añadir a la gran biblioteca escondida de los libros perdidos de Londres: «[...] adheridos entre ellos por los fluidos del subsuelo: un único volumen, el gran compendio de las desapariciones» (Sinclair, 2015: 200). Las vidas fragmentadas de poetas, pintores, espías como Philby o músicos suicidas como Nick Drake se constituyen en personajes a la deriva que navegan por el mar de la desesperación. Son historias de vidas que aparecen unidas textualmente a anónimas apariciones como la de un ahogado en el estuario del Támesis: el pasajero procedente de ninguna parte y que configuran el gran mapa de las desapariciones que propone colectivamente Sinclair.

La dialéctica centro y periferia: la City y el Este de Londres atraviesa una huidiza cartografía londinense. La ciudad de los años 70 se ha transformado en un espacio lleno de obstáculos, obras y cámaras de seguridad. De la forma romántica, poética y aventurera de perderse por la ciudad de la deriva situacionista al paseo como acto performativo de resistencia urbana y política, el acto de caminar se nos muestra como desafío a la privatización del espacio público y a un proceso de globalización que conduce sin duda a una líquida homogeneidad que todo lo iguala.

La City, como centro financiero, se convierte en el corazón de una ciudad que late a ritmo de humo y contaminación, una ciudad enferma: «[...] que se destruye a sí misma-incendios, bombas y *blitz*-, solamente para reafirmar, *clarificar*, su esencia una vez tras otra. Los espasmos de tráfico, los hombres de negocios/adeptos que corretean de un lado a otro [...]» (Sinclair, 2015: 103). Los puntos

7 [...] El ángel de la historia ha de tener este aspecto. Vuelve su rostro hacia el pasado. Lo que *a nosotros* se nos presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una única catástrofe que amontona sin cesar ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Quisiera detenerse, reanimar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero desde el paraíso sopla una tempestad que se ha enredado en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esa tempestad le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve la espalda, mientras un montón de ruinas, ante él, va creciendo hacia el cielo. *Esa* tempestad es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 2021: 72).

de memoria que se ocultan detrás de una fragmentaria muralla se convierten en intercambiadores de calor que conectan con las ocultas alineaciones donde antiguamente se situaban los pórticos. Unas placas devienen signos votivos de los grandes poetas ingleses como John Keats, Milton, Chaucer o Pope convertidos en poetas/portal, la palabra contra la enfermedad de una ciudad que oculta un lenguaje epifánico y adiestra mercantilmente el espacio y la experiencia del paseante que Sinclair recupera a través de la ficción. Sinclair registra, con la cámara de Marc Atkins, un espacio permanentemente vigilado por vallas y cámaras de seguridad: «La Nueva City es inmune a las amenazas, defendida como está por una serie de portales invisibles, portales que se pueden mover por medio de una simple llamada telefónica» (Sinclair, 2015: 106). La vivencia de un tiempo otro no es posible en una ciudad acelerada, el tiempo natural: el tiempo atmosférico, simbolizado en unas nubes que los trabajadores de la City no pueden mirar, provoca la enfermedad de la ciudad y la de sus habitantes: «Necesitamos a los analistas meteorológicos más que a los psiquiatras [...] Los bancos de nubes absorben el dolor de las psiques heridas, pasan la fregona por el frenesí de la ciudad» (Sinclair, 2015: 95). La vista siente la necesidad de mirar hacia el cielo, la mirada es aprisionada y cegada por los reflejos de las grandes torres de cristal: «Si se escapan al río, se topan con los gimnasios y con las bicicletas que no van a ninguna parte [...] El sudor del narcisismo, el cristal inclinado para excluir al mundo de afuera: la adicción a uno mismo [...]» (Sinclair, 2015: 85). El paseo por la City se convierte en una carrera de obstáculos: descampados en permanente construcción, espacios cerrados, calles cortadas, hormigas obreras maníacas del *footing* aspirando el aire contaminado, red de dispositivos de seguridad que vigilan todas las calles, la posibilidad de un pasado que deviene poética futurista: «No puede haber cosas memorables ni tampoco momentos especiales: se ha establecido una discreta tiranía del “ahora”. El “tiempo real” en su forma más pedante» (Sinclair, 2015: 86).

La City se nos muestra como un laberinto del Minotauro que se resiste a ser revelado: «Nuestros paseos repetidos, nuestros circuitos e intentos de orientación-de llegar al corazón del laberinto-resultaron frustrantes [...] La geometría había sido sabotada y los alineamientos retorcidos para satisfacer una serie de imperativos falsos: el lago del dinero» (Sinclair, 2015: 109). El paseo se convierte en una topografía de la desaparición: el lunático Bedlam, el sublime río Walbrook y sus afluentes hasta llegar al antiguo templo blanco taurino de Tower Hill. Nuevas planimetrías urbanas basadas en antiguos y sangrientos cultos mitraicos se convierten en signo de orientación de un laberinto urbano sin centro y en cronografías donde la desaparición deviene mitología que permite una dirección al margen del espacio y del tiempo de la City. El minotauro es localizado al final de los restos de la muralla romana, en los «Jardines del Cartero», centro de culto de las visiones y profecías de borrachos y mendigos, nuevos seguidores de Mitra. Sinclair consigna el desmantelamiento del templo de Mitra de Walbrook y la reconversión del espacio en un restaurante: el Mithras. A pesar de la destrucción, Sinclair como historiador benjaminiano, recupera algunas de las ocultaciones de la City, restos que han sido realineados de Norte a Sur rompiendo con las corrientes de energía oculta de su emplazamiento original. La memoria histórica y cultural deviene simulacro y olvido, rutas autorizadas, barreras de plástico y una mercantilización de los espacios de memoria de la ciudad.

El movimiento de Sinclair se reorienta hacia el Este, convoca la memoria del asesino de la carretera de Ratcliffe y, sincrónicamente, el momento de revelación junto al vicario y a los parroquianos de San Jorge del Este de su visión de la ciudad desde lo alto de la torre de la iglesia en el profético Día de la Ascensión, el 25 de mayo de 1995. Sinclair lee la ciudad como un palimpsesto, desde una escritura anterior, desde la arquitectura alternativa de la luz solar revelada en unas alineaciones que han sido borradas pero que, sin embargo, permanecen inscritas en la piedra: «Canary Wharf, el río,

la City, el punzón blanco de Christ Church, Spitalfields. Hacia el oeste estábamos alineados con el reloj de la torre del Parlamento, cuya campana, el Big Ben, se forjó en la fundición de campanas de Whitechapel [...]» (Sinclair, 2015: 124). Dos ciudades aparecen vislumbradas desde las alturas, dos poderes inextricablemente conectados: el gobierno en Whitehall y el capital de la City, dos poderes que someten la ciudad a la dictadura del tiempo, con un punto de fuga en la catedral de San Pablo de Wren y el poder de la iglesia convertido en retórica nacional: «Siempre fieles a la bandera de turno del libre mercado bajo la cual la vieja San Pablo ha navegado siempre [...] San Pablo era el templo thatcherista [...] La operación patrimonial suprema [...]» (Sinclair, 2015: 134). Sinclair desenmascara un espacio urbano que presencializa como borrado, un espacio que se articula a partir de la sedimentación arqueológica de un tiempo plural de acontecimientos simultáneos: desde los antiguos cultos mitraicos y la Edad Media hasta el Gran Incendio de Londres del 1666, año en que el fuego ritual y purificador arrasó la City y devastó la cripta de San Pablo que había sido convertida en una biblioteca segura donde almacenar todo el saber que se quería conservar.

El nuevo paisaje tecnológico ha desplazado el paseo urbano del interior de la ciudad hacia el suburbio, hacia lo periférico y lo anacrónico como posibilidad de vivir una ficción. En su registro urbano con grabadora y entrevistas por Hackney en el año 2009, Sinclair intenta épicamente consignar un territorio del que intrínsecamente forma parte y, retomando los relatos de Ballard, ha popularizado estos distritos que habían sido pasto del descuido y del anonimato. Sinclair reivindica la cotidianidad de Hackney y su práctica diaria de paseo y escritura como posibilidad de reencontrar la estructura de la vida urbana moderna que se oculta tras el héroe común de Certeau: «Es un hábito que no puedo romper, el hábito de Hackney: escribir y caminar, treinta años en la misma casa. Treinta años de malinterpretar las señales, de construir ficciones [...]» (Sinclair, 2015: 207). Sinclair habita la calle desde una perspectiva urbana teorizada por Certeau. Esta reivindicación de la calle como perspectiva más democrática, que anula el distanciamiento y la visión de la ciudad como un todo del voyeur, conecta con lo individual y con lo local transformando el acto de caminar en una práctica subversiva contra el poder establecido. Es en la calle: «[...]», donde se escribe la historia de la ciudad» (Coverley, 2014: 84). Certeau y Sinclair reivindican esas historias individuales que se dan en los vecindarios y barrios periféricos, esos nombres propios como David Rodinsky o Sidney Kirsh de Gore Road, que permiten a Sinclair, mediante la recuperación de la oralidad y de sus historias individuales, interrogar a la ciudad para conocer su identidad. Sinclair se propone registrar la calle, las historias particulares de un barrio que ha degenerado en una simple identidad de marca, un barrio del que han emigrado muchas personas afines como Rachel Lichtenstein, quien «Estaba recopilando una historia oral de Brick Lane» (Sinclair, 2015: 216). Lichtenstein recupera una memoria individual que aparece unida a una memoria colectiva del Whitechapel judío. El territorio, la memoria desaparecida y la propia identidad se constituyen en fragmentos de un organismo vivo que no se pueden separar.

El paseo, como inestable autobiografía, aparece sujeto en Sinclair a una práctica poética que revela lo que permanece sedimentado bajo las capas del olvido oficial y fundamenta, a ritmo de caminata, una resistente *comunidad poética* de carácter colaborativo: Chris Petit, Brian Catling, Andrew Kötting, Grant Gee...la geografía se personaliza en registros variados y la poesía urbaniza con ritmos visuales nuevos mapas de las desapariciones vinculados a su propia autobiografía.

Bibliografía

- ALBA, Santiago (2007). *Capitalismo y nihilismo*. Madrid: Akal.
- ASSMANN, Aleida (2011). *Cultural memory and Western Civilization. Arts of memory*. New York: Cambridge University Press.
- AUGÉ, Marc (2013). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- (2017). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2021). *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Madrid: Alianza editorial.
- CERTEAU, Michel de (2007). *La invención de lo cotidiano*. México D.F: Universidad Iberoamericana.
- COVERLEY, Merlin (2014). *Psicogeografía*. Madrid: Carpe Noctem.
- DE QUINCEY, Tomas (2021). *Confesiones de un inglés, comedor de opio*. Cádiz: Firmamento.
- DEFOE, Daniel (2020). *Diario del año de la peste*. Barcelona: Alba editorial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y del anacronismo de las imágenes*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2018.
- (2015). *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Santander: Shangrila ediciones.
- FISHER, Mark (2018). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- FRISBY, David (1992). *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- HUYSEN, Andreas (2009). «Nostalgia por las ruinas». Navarro, Miguel Ángel Hernández. *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, pp. 35-56.
- LICHTENSTEIN, Rachel y Iain Sinclair (1999). *Rodinsky's Whitechapel*. London: Artangel.
- LÖWY, Michael (2020). *Walter Benjamin. Avis d'incendi*. Barcelona: Flâneur.
- MATE, Reyes (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de Historia"*. Madrid: Trotta.
- MONTULL, Lluís (2023). *L'experiència com a resistència. Lectures de Walter Benjamin*. Sabadell: Edicions Enoanda.
- ONCINA, Faustino (2021). «Las metáforas de Reinhart Koselleck». En Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN y Faustino ONCINA COVES. *Metafóricas espacio-temporales para la Historia. Enfoques teóricos*. Valencia: Pre-Textos, pp. 25-52.
- PERNIOLA, Mario (2018). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- (2012). *El trabajo de las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Madrid: Casus Belli.
- (2010). *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- SINCLAIR, Iain (2015). *La ciudad de las desapariciones*. Barcelona: Alpha Decay.
- (2017). *The Last London*. London: One World Publications.
- (2023). *Vivir con edificios y caminar con fantasmas*. Salamanca: La Felguera.

SPERANZA, Graciela (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

——— (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Barcelona: Anagrama.

SUSKIN, Mariano (2019). «Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world.» Müller, Gesine y Mariano Suskin. *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*. Berlín: De Gruyter, pp. 205-235.