

La balsa de la Medusa

Número 26-27

1993



LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 26-27, 1993

Australia San Diego	3	<i>El estilo, S.I.</i>
Juan Antonio Ramírez	9	<i>¡Ay! De la Expo al pudridero</i>
Dionisio Cañas	27	<i>Fenomenología de los bares de pueblo</i>
Luis Martínez de Merlo	39	<i>Las «Aleluyas del vino de Jerez»</i>
Orlando Mora y Umberto Valverde	57	<i>Boleros. Entrevista con Carlos Monsi- vais</i>
Shuhei Hosokawa	63	<i>Introducción a la estética del balompié: caminar, correr, chutar</i>
José Miguel Marinas	77	<i>La grafía del porno</i>
J. A. Conderana Cerrillo	81	<i>La presencia de Artaud y de los códigos de la espectacularidad en la Fura dels Baus</i>
Fca. Pérez Carreño	93	<i>¿Por qué Sherman y no más bien Madonna?</i>
Ramón Esparza	99	<i>Fotografía: manual de uso y disfrute</i>
Carol Bernstein	115	<i>Walter Benjamin y la crisis de lo subli- me</i>

NOTAS

K. Marotta	130	<i>Tatuaje</i>
José Pérez Cuyás	134	<i>Esto no es una crítica de arte</i>

LIBROS

Charo Crego	138	<i>Pierre Bourdieu, Les règles de l'art</i>
Nuria Valverde	145	<i>American Psycho: Crítica de la máscara incrustada</i>

DOCUMENTOS

154	<i>[Una forma de insumisión]</i>
-----	----------------------------------

SUPLEMENTO

I. Asevero, M. Siropo, L.
Córradi, Miguel de León, M.
del Ejido y Profesor Tenebro

Boleros

Consejo de Redacción, Gonzalo Abril, Celia Amorós,
Javier Arnaldo (secretario de redacción), Valeriano Bozal, Estrella de Diego,
José M. Marinas, Cristina Peña Marín, Francisca Pérez Carreño,
Carlos Piera y Carlos Thiebaut (director).

Diseño, *La balsa de la Medusa*.

Portada, Juan Ugalde, *Samoa*, 1992. TM / lienzo, 200 × 100.

Cortesía de la Galería Buades, Madrid.



Esta revista es miembro de
ARCE. Asociación de Revistas
Culturales de España.

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones,
Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 11 02.

Precio de este número doble, 1.400 pesetas. Suscripción anual (cuatro números), España, 2.500 pesetas. Europa, 3.500 pesetas. América, 4.000 pesetas.

Depósito legal: M. 5.125-1989.

I.S.S.N.: 0214-9982.

Impreso en España por Gráficas Rógar,
Fuenlabrada (Madrid).

EL ESTILO, S.I.

Australia San Diego

«En el exterior del ICA, el día de la presentación privada de los Situacionistas, había otros Situacionistas, protestando contra la incorporación y la asimilación de los Situacionistas. Tal vez, después de todo, es posible crear una situación que da la vuelta a la situación.»

De esta forma termina Hewison su libro *Future Tense*, que, emblemáticamente, comienza citando a Malcom McLaren, dueño de sucesivas boutiques y, entre otras, promotor del punk, inventor además de una fórmula que en una sociedad como la nuestra parecería venir al pelo: *Cash from caos*. O, dicho de otro modo, dinero del caos pero, no un dinero cualquiera, sino dinerito contante y sonante. Ese dinerito que se sacaba de las carteras afortunadas cuando llevar tarjetas oro era «cosa de americanos».

Sin duda, la fórmula del promotor McLaren fue, si no otra cosa, premonitoria, porque dinerito contante y sonante del caos es lo que sacan los dueños de los nuevos bares de *strip-tease* en la Europa del Este y los políticos de la Europa del Sur —según dice la prensa las veces que la leo—. McLaren era, de hecho, igual que estos grupos sociales, un buen vendedor de imagen, e incluso de cultura a secas, un hombre de negocios con halo de rebelde que de la boutique ha pasado a engrosar las listas de la alta cultura, igual que Cicciolina, auratizada por persona interpuesta.

El caso de McLaren resulta, no obstante, mucho más triste porque los amoríos de la pornodiputada y el artista nunca llegaron a ser, de verdad, baja cultura, por mucho que Koons se empeñara con sus muñecotes rosados y sus osetes hinchables que tan bonito hacían en la exposición *High*

and Low del MOMA neoyorquino. McLaren hubiera merecido una suerte mejor, como la de Sid Vicious —quiero decir morir en acto de servicio.

En todo caso, 1988 había sido ya un año negro, el final de muchas cosas, de tantos sueños bajoculturales. Ese año se exponía en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York una muestra comisariada por Paul Taylor, *Impresario: Maloom McLaren & the British New Wave*, y ya se sabe que en esta civilización cuando las cosas se exponen quiere decir que han muerto. Luego, McLaren, después del éxito neoyorquino, era invitado a dar una conferencia a la Royal Academy de Londres donde antes había sido rechazado, y al ver a todos esos estudiantes ansiosos de oírle les dijo con ese tono tan suyo: «¿Qué queréis saber? No tengo respuestas.» Y Hewison explica en el mencionado libro cómo lo que esos estudiantes de los 80 querían saber eran cosas sobre el *estilo*, tema al que él dedica su libro.

El problema del término «estilo» es que incluso como palabra resulta suficientemente ambigua y embarazosa, con significados múltiples y contradictorios. Estilo es lo que define a una persona —cómo se viste, cómo come, cómo se retoca la cresta de mohicano... no sé—. «Tiene mucho estilo», se dice a veces. Pero estilos son también los estilos artísticos que usamos, como explica Gombrich, para ahorrar palabras.

Quizás esa complejidad léxica fue lo que hizo fracasar la exposición del 91 *High and Low* presentada en el MOMA de Nueva York —fracaso sobre el que escribió la crítica americana siempre que le dieron ocasión—. Lo que la muestra trataba de mostrar era la baja cultura implícita en la alta cultura, y viceversa, eso que también se han dado en llamar las poluciones, contaminaciones e hibridizaciones a lo largo del siglo xx, cuando esa generación, hija espúrea de Baudelaire, dijo al unísono: «el arte horrible es arte y el arte *otro* es arte». Y desde entonces casi todo es ya arte, para qué nos vamos a engañar. Así, en el cuadro de Greimas que recoge James Clifford en el artículo *Coleccionar arte y cultura* los objetos —auténticos y menos, artísticos y etnográficos— se mueven en una carrera loca por llegar a ser «una verdadera obra de arte» expuesta en un museo: «aquí yace la historia».

A lo mejor todos estos asuntos son parte del motivo por el cual en la llamada «alta cultura» se reconocen hoy muchos de esos tics más propios del *estilo*, en la acepción a la que alude Hewison. En pocas palabras, en las formas consensuadas de arte aparecen replanteamientos de diferente especie que irremediablemente nos llevan, una vez más y de forma atroz, a esa redefinición imposible sobre la idea de CULTURA, todas mayúsculas, y con ella a revisar conceptos como vanguardia, cultura de masas, contracultura y ese mismo término del que habla *Future Tense*.

Y digo CULTURA —todas mayúsculas— porque me refiero a una CULTURA que se relaciona con la alta cultura, esos artefactos culturales que son vistos como el *buen gusto*, el lugar mágico que establece el canon, la verdadera obra de arte.

Llevarse a casa una obra de arte, visitar en un museo una obra de arte, crear una obra de arte. La obra de arte salida de la mano del genio, única, y por tanto aurática, definitiva del buen gusto, para minorías aunque, paradójicamente, patrimonio de la humanidad entera. Más patrimonio que un *soap opera*, porque ya sabe que en términos aristotélicos la belleza se iguala a la bondad. Esa obra de arte que en última instancia todos aceptamos como EL BUEN ARTE, EL BUEN GUSTO y LA ALTA CULTURA nos pertenece a todos por narices.

Pero la alta cultura nace como proceso de minorías —que desea ser de minorías— y potencia ese territorio en la práctica restringido a las personas «dentro del grupo», en palabras de Martha Rosler, si bien se disfraza de cultura patrimonial en un intento de convertirse en dominante. De hecho, para ser dominante toda cultura debe imponerse como mayoritaria, aunque se trate de alta cultura sofisticada y, por tanto, de difícil comprensión para las personas fuera del grupo que posee las claves de lectura. Esa alta cultura (para minorías), que por su misma esencia patrimonial acaba por convertirse en cultura para mayorías, aun cuando esas mayorías no lleguen a desentrañar el misterio —o precisamente por eso—, define lo culturalmente válido. En cualquier caso, la alta cultura (dominante) no lo define sola, sino con una fortísima apoyatura en aquello que, nacido sin aura, institucionaliza, en ese intercambio de paradojas, la redefinición del aura: los medios de masas. La alta cultura —o una parte de la misma— termina de este modo por instalarse en la franja que Bourdieu llama *Un Art Moyen* —arte medio, arte para las clases medias, arte sometido a las medias sociológicas.

El cuerpo social sin cuerpo, el segmento de lo dominante, deglute por tanto cualquier manifestación que para sobrevivir debe a su vez institucionalizarse. En otras palabras: para llegar a un mayor número de personas —entiendan o no el significado último del mensaje— la vanguardia, un hecho artístico de y para las minorías, debe dejar de ser vanguardia, debe integrarse, profesionalizarse, institucionalizarse y debe hacerlo para ser, para seguir siendo. El dramático final de toda subversión es convertirse en corriente dominante si quiere, sencillamente, *convertirse*.

¿Qué pasa, pues, con los culebrones? ¿En qué área se coloca a la deteriorada imagen de la envejecida Madonna? Se podría, tal vez, decir que hay dos culturas dominantes —la alta cultura dominante y la baja cultura dominante— que no son sino dos caras de la misma moneda, aquello que se presenta y se re-presenta como el discurso del poder y, por tanto, de eso en cuyas manos está lo necesario para imponerse o para asimilar incluso lo que ha nacido contra el discurso mismo.

Y hablo del discurso de la cultura dominante. Pero, ¿cuál es, en primer lugar, nuestra noción de cultura? Tradicionalmente se podría decir que hay dos trayectorias históricas esenciales en la especificación del término «cultura» que recoge Hebdidge: una más conservadora que representa la cultura como *standard* de excelencia y que se centraría en la apreciación del ballet, la ópera, el arte, la literatura..., todos los asuntos tradicionalmente considerados

como ALTA CULTURA, y otra más abierta, más antropológica y que no mira hacia el pasado sino que es mucho más dinámica, en pocas palabras, que no está asociada al saber sino a la conducta.

Esta última, que seguramente se reconocerá como la más extendida, es un tipo de aproximación que se inserta en la famosa definición de T. S. Eliot cuando ya en 1948 hablaba de «todas las actividades y características de un pueblo» y, curiosamente, comparaba —o situaba en el mismo plano— la música de Elgar, el gótico con una carrera de galgos o repollo cocido y cortado en trozos.

Después de Eliot, todo es cultura: la pornografía, el aceite o el vino insertos dentro de la comida como cultura, por no hablar de la música rock o cine y las fotonovelas. Pero se trata de una noción ampliada de cultura que en lugar de liberar condena, como parece apuntar Barthes: «Toda Francia está sumida en una idéntica ideología anónima.» De hecho, en las *Mitologías* explica cómo todas las formas de aparente espontaneidad de la vida cotidiana dependen de las representaciones que la burguesía *tiene y nos hace tener* de las relaciones entre los hombres y el mundo. Se constata de este modo la existencia de una cultura hegemónica, dominante —la ideología anónima de la que habla Barthes—, que no sólo impone sus ideas sino que las hace aparecer como normales, legítimas y naturales. Esta cultura dominante tiene además mecanismos de apropiación y legitimización de los fenómenos que nacen contra ella, los fenómenos que se suelen llamar contractuales, o cualquier otro tipo de disidencia, elevando todo aquello pensado en contra del poder hegemónico a la categoría de aceptable dentro del poder mismo.

Es sólo cuestión de símbolos, dirían los estudiosos de asuntos contraculturales. Todo se cifra en esos símbolos que no tienen un significado único, sino que cambian dependiendo de las *situaciones*, que se reactivan y se desactivan, para volver a reactivarse con otro significado, dentro de otro grupo. Tal sería el caso de un imperdible punk, que de artefacto para sujetar la falda pasa a símbolo sadomasoquista y luego, bañado en oro, a relectura burguesa con un tercer significado. El proceso es siempre el mismo: integrarse.

Los Situacionistas americanos definían el proceso en 1969 de forma muy precisa:

«Este mundo trata de acoger bajo su ala a los gestos más radicales: la vanguardia y su subcultura sirve para hacer que el S.I. parezca estar en competencia y, por tanto, equipararse a Regis Debray, quien es igual a las Pathers, quienes son iguales al Partido de la paz y la libertad, quien se iguala a los Yippies, quienes se igualan a la liga para la Libertad sexual, que es igual a los anuncios en la espalda, que son iguales a los precios en la portada. The Barb, la Rata, Good Times, etc... —no importa nada. El mismo espectáculo de siempre, nuevos mercados.»

P. S.: Me parece que hablar de alta y baja, de cultura hegemónica y, peor aún, de contracultura nos convierte en parte del mismo mercado y del mismo espectáculo al que aluden los situacionistas americanos. Al verbalizar la transgresión, deja de ser tal, eso no es nada nuevo. Sólo consuela que siempre hay algún situacionista dispuesto a montar una situación que dejará ser una situación, y a la que por fin contestará otro grupo situacionista que a su vez se institucionalizará, y el siguiente ... (podría continuar aún varias páginas).

Hoy que *las autoridades* vuelven los ojos hacia lo contraculturizante como otra moda más, hablamos, tan dolorosamente pertinentes, de todo menos de lo realmente bajo y contracultural. Eso, afortunadamente, aún no se sabe nombrar.

Lecturas recomendadas

- Barthes, R., *Mitologías*, Madrid, 1972.
Bourdieu, P., *Un Art Moyen*, París, 1965.
Burgin, B., *The End of Art Theory*, Londres, 1987.
Clifford, J., «Coleccionar arte y cultura», *Revista de Occidente*, febrero 1993.
Cook, D., y Kroker, A., *The Postmodern Soene*, Nueva York, 1986.
Ewen, S., *All Consuming Images*, Nueva York, 1988.
Foster, H., *Recordings*, 1985.
Gómez de Liaño, I., *La mentira social*, Madrid, 1989.
Greenberg, C., «Avant-Garde and Kitsch», *Art and Culture*, Boston, 1965.
Hebdige, D., *Subculture*, Londres, 1987.
Hewison, R., *Too Much*, Nueva York, 1987.
High and Low (Cat. Exp.) MOMA, N. Y.
Huysen, A., *After the Great Divide*, Bloomington (Indiana), 1986.
Image World. Art and Media Culture (Cat. Exp.), Whitney Museum, Nueva York, 1989.
Kaplan, E. A., *Rocking Around the Clock*, Nueva York, 1987.
McLuhan, M., *El medio es el mensaje*, Buenos Aires, 1969.
Orwell, M., *The Real Thing*, Londres, 1989.
Popular Culture in America, Minneapolis, 1987.
Ramírez, J. A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, 1981.
Readings in High and Low (ed. K. Varnedoe), Nueva York, 1990.
Ross, A., *No Respect*, Nueva York, 1989.
Twitchell, J., *Carnival Culture. The Trashing of Taste in America*, Nueva York, 1992.



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james
buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio
çaro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar
• gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel •
georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan
sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas
• a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur
• mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel
maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean
baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques
derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

¡AY! DE LA EXPO AL PUDRIDERO

Juan Antonio Ramírez

Tambores y fajines

Semana Santa de 1993. Mientras se anuncia la primavera en las tiernas hojas de los árboles, dos acontecimientos oficiales mantienen en vilo al país: las exequias fúnebres de Don Juan de Borbón, y la reunión de la ejecutiva del PSOE convocada para sacar las consecuencias políticas derivadas del «caso Filesa». Sé que la memoria es frágil y que pocos hechos mantienen la misma intensidad emocional con la que fueron vividos por primera vez. ¡Ay, tiempo inmisericorde! Poco importa su espesor, en esta era del olvido programado, del eterno presente, que alientan los mass media; no me extrañaría que algunas de mis lectoras o lectores se estuvieran ya preguntando: ¿Quién era ese Don Juan? ¿De qué iba el «caso» que tanto inquietaba al Partido Socialista Obrero Español?

Estos días, Fabio («ay dolor que ves ahora...»), tienen un aire de tragedia. Jugando con los canales y con los programas de televisión, como es de rigor, mezclando las noticias y los artículos de prensa, le parece a uno que los tambores de Calanda truenan por la muerte del Conde de Barcelona, padre del rey de España Juan Carlos I, o tal vez es al revés, y resulta que el armón con el ilustre cadáver desfila entre los nazarenos de Sevilla o Valladolid. Hay clarines y salvas de honor. Tropas, fajines, sables, marchas fúnebres. Uniformes plagados de medallas. Báculos episcopales.

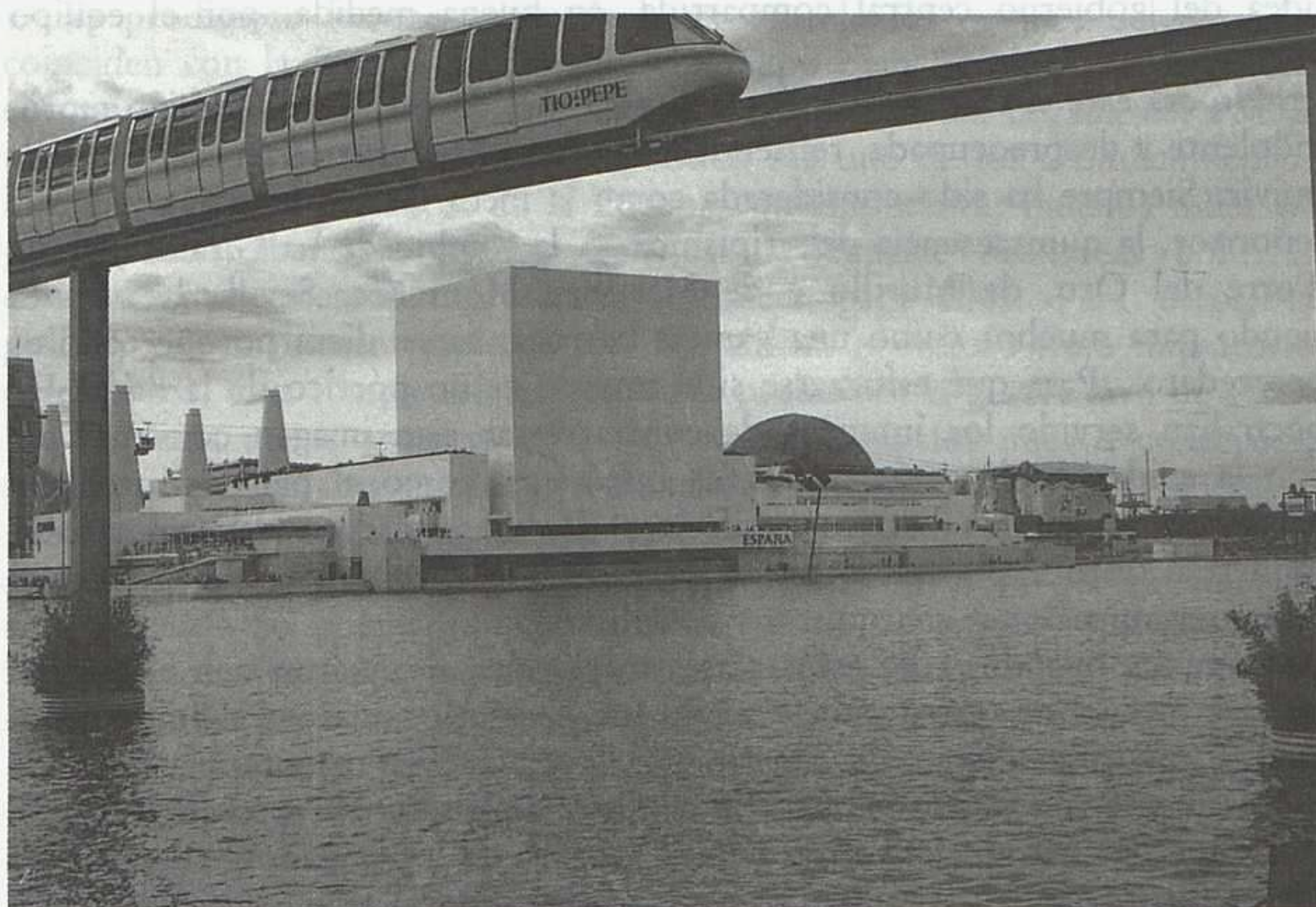
La balsa de la Medusa, 26-27, 1993.

Incienso. Grandes de España. La Macarena. Cruces, saetas, nazarenos encapuchados. Costaleros sudorosos. Hagiografía televisada: la muerte del Padre y la resurrección de (en) su Hijo («*Tiii, ti, taatarii, ti, pororom, pom, pororom, pom...*») es un gran misterio que se resuelve en la autoevidencia de todas las transmisiones en directo. El progenitor del rey ha muerto, viva el rey («a rey muerto, rey puesto», decía otrora el vulgo). Domingo de Resurrección.

Por encima de todos los gestos, de toda la oratoria, destaca una palabra que casi nadie recordaba: *pueridero*. Se trata de una sepultura provisional donde ha de permanecer el augusto cuerpo de su católica majestad (le han llamado Juan III) hasta que éste sea solamente polvo y huesos calcinados. Unos veintitantos años, creo haber oído. Luego será trasladado a la rotonda de El Escorial, junto a los otros reyes y reinas de la monarquía española. Este raro privilegio para el que solamente ha sido Conde de Barcelona, tiene el significado de una coronación post mortem. Y si ello es así, la barroca pompa mortuoria de esta Semana Santa debe interpretarse, en realidad, como el verdadero relevo por parte del heredero. El mensaje parece claro: durante unos años, gracias a la caprichosa convergencia entre la voluntad de un dictador y la de los compromisarios democráticos que redactaron la Constitución, hemos tenido a un monarca interino, una especie de regente de sí mismo; ahora, «por la gracia de Dios», poseemos a un rey de cuerpo entero. Del *pueridero* al Salón del Trono.

¿Por quién doblan las campanas? Si los asesores reales han decidido repiquetear la exaltación de la monarquía como una esencia secular incorruptible, columna vertebral de la españolidad, por encima de la voluntad voluble del populacho y de sus politicastros, estos últimos parecen ahora más sensibles al tañido del funeral. No les puede sonar a gloria el bronce sonoro de El Escorial. Hay algo de *fatum* griego, un tufillo, una cierta humareda, un tono wagneriano de «caída de los dioses». Se me antoja esto como una pervivencia secreta del *funus imperatorum*, con sus luchas de gladiadores y hecatombes colectivas. A los viejos reyes de ciertas civilizaciones arcaicas se les enterraba con sus mujeres y con sus mejores guerreros, con espléndidos ajuares y alimentos para una larga travesía por el país de las sombras. El caso Filesa es la pira propiciatoria, la sangre ritual ofrecida a los sedientos dioses con ocasión del óbito (y consiguiente resurrección) imperial. Sabemos por la prensa que las víctimas no se consideran a sí mismas culpables de nada, y de ahí su comprensible resistencia al sacrificio individual. Afirman en privado que no es posible gobernar sin un cierto «engaño», y lo saben bien ellos que llevan ya más de diez años codeándose con todos los poderes militares, políticos y económicos del planeta tierra. ¿Se puede sostener esta clase de democracia sin la financiación *extraordinaria* de los partidos contendientes?

No me interesa mucho responder a las preguntas suplicantes de las reses sacrificiales. Sólo soy un espectador y mi opinión es del todo irrelevante. Pero sí quiero (ay, Fabio) regodearme con la magnitud y el significado de



Pabellón de España visto desde el «arco autonómico» (Foto del autor).

este drama presentándote los escenarios yermos de la grandeza. Ya sabes: *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*; o bien, si lo prefieres: «triste soledad, mustio collado, fueron un día Itálica famosa...».

Sevilla: «ni contigo ni sin ti...»

Medio milenio después de que las naves de Castilla arribaran a tierras americanas, se iba a proclamar «el año de España». La dictadura franquista se había extinguido ya, y una monarquía parlamentaria se asentaba en el antiguo solar de Isabel y Fernando, los Reyes Católicos que propiciaron la aventura del descubrimiento. Dos ciudades emblemáticas: Barcelona para los juegos olímpicos y Sevilla para la Exposición Universal conmemorativa del quinto centenario. No es necesario repetir lo mucho que ya se ha dicho sobre las importantes transformaciones urbanísticas experimentadas por la capital catalana con ocasión de su festival deportivo. Gran metrópolis moderna, Barcelona ha reforzado su imagen de ciudad abierta, culta, progresista, eficaz y creativa. Gracias a ciertos encargos especiales, sus nuevos edificios han aparecido en todas las revistas de arquitectura, aterrizando incluso en las páginas de la prensa popular, al mismo nivel, casi, que los avatares sentimentales de Lady Di. Debe decirse que los cambios de la Barcelona olímpica no pretendían modificar estereotipos sino reforzarlos y catapultarlos hacia todo el mundo como emblemas de la pujante Cataluña (visión de la Generalitat), o como avanzadillas peculiares de la nueva España

(idea del gobierno central compartida, en buena medida, por el equipo municipal).

No era este el caso de Sevilla, la ciudad meridional, la del hechizo moro, indolente y despreocupada, refiriéndose eternamente en la sartén del Guadalquivir. Siempre ha sido considerada como la meca de las cofradías y de los señoritos, la quintaesencia del «tipismo». A la sombra de La Giralda y de la Torre del Oro, de Murillo y de Martínez Montañés, Sevilla ha venido siendo para muchos como una vanitas barroca: carpe diem porque todo es perecedero. ¿Para qué esforzarse si el mundo es un pórtico de la nada? De poco han servido los intentos de contrarrestar esta imagen convencional con la evidencia de otras realidades históricas, como el paro agrario y la existencia en los barrios periféricos de un verdadero subproletariado industrial (esto explicaría el crecimiento de la Mano Negra, y más tarde el de las organizaciones anarquistas y socialistas).

Algunos miembros de estas clases marginales alcanzaron con el tiempo un cierto nivel de instrucción y ya no fue necesario, durante el franquismo tardío, que ascendieran de estatus por la audaz vía matrimonial: aliados políticamente con ciertos vástagos inteligentes de la vieja burguesía dominante, consiguieron introducirse en la cúpula rectora de los partidos izquierdistas de ámbito nacional. Paradigmático y sorprendente ha sido, en este sentido, el semimonopolio de los sevillanos en el aparato del PSOE.

En 1982, diez años antes del fastuoso centenario, estos jóvenes políticos accedieron al poder central por la vía electoral. Felipe González y Alfonso Guerra (entre otros) llevaban consigo una cultura política socialdemócrata, de corte europeo, pero ésta era algo así como un transatlántico de importación flotando (¿empantanado?) en las marismas antropológicas del Guadalquivir. La «Bodeguiya», construida con azulejos andaluces en un sótano de los jardines del Palacio de la Moncloa, parecía una fantasía trianera hecha realidad, un desideratum del inconsciente popular de la Baja Andalucía: «si yo fuera rico...». Y los mítines y declaraciones de Alfonso Guerra, también: «si tuviera el poder se iban a enterar estos señoritos prepotentes...». Los papeles estaban muy bien repartidos, y no creo que muchos, al sur de Despeñaperros, hayan visto contradictorias las posiciones políticas y personales de ambos dirigentes. Pensemos en el caso de Juan Guerra, hermano y secretario del vicepresidente del Gobierno, y ocupante, en cuanto tal, de un despacho oficial en la Delegación del Gobierno en Sevilla. Fue acusado, con gran revuelo, de hacer negocios privados desde ese lugar público, pero nadie ha recurrido a las razones étnicas para explicar la escasa incidencia de dicho escándalo en el voto popular: ¿No ha sido siempre el poder —se pregunta la plebe andaluza— una cosa manejada por y para los ricos? ¿Por qué tanto follón cuando se beneficia algo uno de «los nuestros»? Y en cuanto a Alfonso, miembro entonces del gobierno y factótum del partido, ¿no ha demostrado acaso ser un buen hermano al permitirle al otro prosperar? No debe olvidarse que la familia, para el gitano y el bajo pueblo de los payos, es la única institución que merece respeto y credibilidad.

Es prodigioso lo que se puede hacer cuando las razones del corazón coinciden con la Razón del Estado. ¡La Expo para Sevilla! Y la decisión, encima, la había ya tomado el gobierno de la UCD. La llegada del PSOE a las distintas instancias del poder político fue uno de los acontecimientos históricos más interesantes de la Europa contemporánea: muchos miles de profesionales abandonaron sus trabajos al ocuparse de tareas políticas completamente desconocidas hasta entonces para ellos. Para otros, la política era su primer empleo serio. He ahí un grandioso flujo migratorio de cerebros, sólo comparable al que había producido la guerra civil de 1936-39. En unos meses apareció otra *clase social*, la de los nuevos concejales, alcaldes, diputados nacionales o regionales, consejeros, directores generales, gobernadores, ministros, y un sin fin de cargos difícilmente inventariables. ¿Quién no tenía un amigo, un familiar, o algún conocido, que no hubiese sido afectado (o infectado) por aquel repentino sarampión? Ese conjunto humano constituía una masa de aluvión bastante interclasista, cuyo único cemento ideológico era la cultura «progre» del universitario medio de los años sesenta-setenta. Europeístas y racionalistas, con todas sus limitaciones, ellos fueron la primera generación ilustrada de toda la historia de España que ocupó, de la noche a la mañana, todos los resortes del poder político.

En sus primeros intentos de transformar el Estado descubrieron la cultura postmoderna. Lo de «la arruga es bella» tuvo sus consecuencias en el uniforme reglamentario del cargo socialista. La movida (un fenómeno que no se redujo al escenario madrileño) fue como un gran baile de máscaras, los filósofos hablaban del simulacro, Marx estaba muerto, los sindicatos hibernados, y *la derecha* vivía tallando hachas de piedra en su sueño magdalenense particular. Los años ochenta resultaron ser una época dorada para los arquitectos exquisitos y los diseñadores hedonistas. Muchos intelectuales cortesanos ayudaron entonces a legitimar un fenomenal ejercicio de prestidigitación que se podría resumir en el siguiente mandamiento: si no puedes (o no quieres) cambiar la obstinada realidad, altera su imagen. Todo es publicidad. El Estado (el partido, la diputación provincial, cualquier cosa) es como el logotipo de una empresa. No importa lo que haya detrás pues, como confirmaban a diario los hijos adolescentes de aquellos políticos, sólo molaban las ropas y las zapatillas con marca. Es decir, sólo se vendía la marca.

«Ea, mejoremos, pues, nuestra imagen de marca», se dijeron aquellos chicos y chicas con sabia deducción racionalista. Y cada uno se aplicó a la tarea con una tenacidad ejemplar: el que mandaba en un ayuntamiento se empeñó en lo de la imagen local, y otro tanto hicieron con la provincia quienes creían controlar la tal circunscripción territorial. Lo mismo los de las comunidades autónomas. Al gobierno central le tocó cargar con la imagen global, y así es como se echó sobre sus espaldas la pesada carga emblemática de España.

Debo manifestar sin ambages mi admiración por el trabajo desarrollado en esta dirección, y puede que no haya otro caso equiparable en la historia

contemporánea universal: el afán propagandístico para sustituir los viejos estereotipos ibéricos por otros radicalmente diferentes ha sido verdaderamente épico. Lo más notable es que nuestros dirigentes han contado, en tal tarea, con la entusiasta colaboración de muchos ciudadanos particulares. Eran muchos los españoles deseosos de «europeizarse» y de mostrar ante los de fuera la cara más moderna y avanzada de la vieja piel de toro. Nunca en toda nuestra historia han sido enviados tantos niños a educarse en el extranjero (Europa Occidental y Estados Unidos, sobre todo) como ha ocurrido durante la pasada década. Y habría que remontarse a las guerras del Siglo de Oro para encontrar un momento en el que tanta gente viajara fuera con la misma sensación de poderío experimentada por los nuevos turistas españoles. En fin, nadie en los últimos años ha querido vivir en un país diferente o inferior a los otros de «nuestro entorno». La pelea intelectual y material por estar a la última ha sido tan encarnizada que ha llegado a adquirir algunos tintes tragicómicos. Su expresión artística ha sido la feria ARCO, la cinematográfica se detecta en los personajes de Almodóvar, y la arquitectónica culminó, sin duda, en la Expo de Sevilla.

Hablemos ya de esta última. Se trataba de conmemorar el quinto centenario del descubrimiento de América. O del «encuentro» entre los dos mundos, como se ha dicho con afectada elegancia multiculturalista. Lo más importante es que fuera Sevilla la ciudad elegida para el magno acontecimiento, pues si bien había algunas tenues justificaciones históricas para ello, también es verdad que nunca una ciudad tan pequeña había sido la sede de una exposición universal. Por otra parte, la Expo se concibió como un escaparate edulcorado para exhibir la imagen de una España renovada, lejos del tópico añejo de la tragedia guerracivilista y la indolencia. ¿Y cómo iba a digerir esa consigna la bimilenaria ciudad andaluza cuyo emblema más característico era, precisamente, una torre musulmana? Esta pregunta tenía dos sutiles conjugaciones, igualmente peligrosas: de una parte era arriesgada la posible contaminación de la Expo por el tipismo tradicional sevillano, y de otro lado tampoco era deseable que el espejismo tecnológico y archieuropeo de la nueva España se viese empeñado por el hipotético deleite del visitante ante la vieja capital del Guadalquivir. Grave dilema: cómo vender la Expo utilizando el supuesto gancho de Sevilla pero sin Sevilla.

Para resolver este insólito caso de esquizofrenia político-cultural se recurrió, creo, a dos expedientes contradictorios pero convergentes: los muchos puentes de hormigón, autopistas, edificios inteligentes y nuevos emblemas (como el puente-falo-faro con «el arpa» de Calatrava), tenían la secreta finalidad de hacer sucumbir a la vieja Sevilla en la hecatombe purificadora del progreso. Era la primera vez que se hacía algo así con una ciudad.

Pero al mismo tiempo, y por si acaso esta operación no tenía el éxito apetecido, se dispuso todo lo necesario para que la Expo se desarrollara en una mítica tierra de nadie, completamente al margen de la urbe cercana. Por eso, tal vez, se eligió una isla. El territorio de La Cartuja no está muy

lejos de la tierra firme, ciertamente, pero bastaba el gesto simbólico de cruzar el río para que el visitante accediera al escenario legendario de la utopía. Aquí había algo de Amauroto, y bastante de aquella «isla de los juegos» que se veía en el Pinocho de Walt Disney. Más de uno pensará que, en realidad, era sólo la sanchopancesca ínsula Barataria, a la cual se llegaba cruzando un modesto riachuelo. ¿O era un atolón de los mares del sur? No olvidemos que tenía en el centro su propia laguna, como las islas de coral que el inconsciente colectivo puebla con palmeras y hawaianas.

Este corazón acuático de la isla era también un teatro. Allí se desplegaba, entrada la noche, el famoso «espectáculo del lago», una fantasía de luz y sonido, con rayos láser y proyecciones sobre pantalla de agua; en él se resumía, para el vulgo vulgaris, el sentido global del magno evento. Fuegos artificiales.

Y allí estaba, en la ribera, el «arco autonómico», con todos los pabellones de las comunidades autónomas, a cuál menos típico, compitiendo en su apariencia de *modelnidad*. Frente a ellos se situó el de España, cúbico y blanco, rotundo (con su rotonda), pero separado de la representación de las regiones por el vacío acuático del lago. ¿Jugaban ya las comunidades autónomas respecto a la entidad metafísica española el mismo papel atribuido antaño a las «repúblicas hermanas» latinoamericanas con relación a la «madre patria»? ¿Era esto un nuevo océano simbólico? ¿Unía o separaba el lago en cuestión?

Tampoco se sabe bien cómo podía articularse lo que acabamos de mencionar con la preeminente posición otorgada a la Comunidad Económica Europea, o de qué modo se expresaba el cacareado «encuentro» entre los dos mundos. Respecto a esto último debe reconocerse que, si se exceptúan los pabellones de Chile y México, la presencia americana fue bastante ridícula (no hablemos del patético pabellón de Estados Unidos, fiel expresión simbólica del reaganbushismo). Pero todas las incongruencias acabaron sepultadas bajo el peso abrumador de algunos factores objetivos. El tren de Alta Velocidad, por ejemplo, hizo que la Expo se situara mentalmente en un suburbio de Madrid. No hubo mecánico, empleada de hogar, profesor de secundaria o ejecutivo de postín que no afrontara la experiencia inevitable: ida y vuelta a la Expo en ese túnel del espacio y el tiempo que era el AVE. Sevilla fue convertida en un decorado, visible desde la torre del Pabellón de la Navegación. Desapareció.

Pero, ay, la venganza de la ciudad fue de una crueldad insuperable. Gracias a los pases de temporada, la muchedumbre de los barrios y no pocos señoritos, en extraña coalición (¿solidaridad antropológica?), invadieron a diario el recinto de la Expo e impusieron, por encima de tanto delirio hipertecnológico, la invariante estilística denominada «caseta de feria de feria de Abril». La Exposición Universal, *voilà*, convertida en el tablao más grande del mundo (o el mundo como tablao), por unos meses. La «Bodeguiya» elevada a la enésima dimensión.

No es éste un asunto insignificante sino el nudo gordiano de la nueva España democrática. La gran contradicción interna de la Expo me parece la misma que está desgarrando al PSOE en esta primavera de 1993. Aún no sabemos cómo responder a ciertas preguntas apremiantes: ¿Qué sacaron de su visita a la Expo los millones y millones de ciudadanos que se desplazaron hasta allí? Quizá se sintieron inflados por un nuevo viento patriótico y salieron convencidos de que España no era ya un atrasado país aflamencado y semiafricano. Velocidad, al fin, democracia, internacionalismo y progreso. ¿O percibieron todo eso como una representación inconsistente, otro efímero telón en la reconocida tradición festiva de la ciudad? ¿Cartón piedra, con sus emblemas y sus textos convencionalmente laudatorios? ¿Fue todo aquello otra entrada triunfal, tan hueca y vacía como cualquier otra a lo largo de la historia? Estas y otras cuestiones se resumen, en el mismo dilema inicial: ¿Quién ha ganado la batalla de la Expo, Sevilla o la isla de Utopía?

Por traslación viene lo demás: ¿Se impondrá en el PSOE la cultura política civil heredada de la Revolución Francesa o persistirá el fondo antropológico de la Baja Andalucía? ¿Se consolidará en España una verdadera monarquía parlamentaria, sobria e igualitarista, o volverán las pompas y vanidades, el imperio de «los grandes» y el resplandor de los fajines?

La casita de papel (cuché)

¡Hola!, parece decir Isabel Preysler, sonriente, agarrando por el hombro, tiernamente, a sus dos hijas. El recuadro rojo con las letras blancas del saludo es el nombre de la revista más difundida en lengua española, ya lo sabemos, pero la esquina inferior derecha apunta directamente a la cabeza de esa célebre personalidad femenina, como si fuera el globo o fumetto de una fotonovela: «¡Hola! Núm. 2.517. 5 de noviembre de 1992. 210 ptas. Canarias 225 ptas. (IVA incluido)». Mientras nos está diciendo todo eso, la vemos ya en el interior de su mansión, con un espléndido florero (a la izquierda), muebles de estilo, inmensa alfombra oriental y, sobre todo, un hogar. Me refiero a la chimenea encendida, con troncos crepitantes, que constituye el punto de fuga inexcusable de la foto. Estamos en noviembre, tal vez haga frío, y puede que la feliz familia necesite recogerse alrededor de una buena hoguera natural. Sobre sus llamas flotan las grandes letras del titular principal: «Fotografiada por primera vez LA CASA DE ISABEL PREYSLER Y MIGUEL BOYER, HABITACIÓN POR HABITACIÓN».

¡Qué bomba! Nadie dudó el susodicho 5 de noviembre de que ese fuego de papel brillantado estaba quemando muchas cosas más. Aquella semana, precisamente, se conmemoraba el décimo aniversario de la llegada del PSOE al poder, y todos los medios de comunicación se explayaron largamente sobre los hipotéticos logros y fracasos de la «década socialista». No debe extrañarnos que este número de la célebre revista del corazón fuese

¡HOLA!

NUM. 2.517 • 5 DE NOVIEMBRE DE 1992 • 210 PTAS.
Canarias: 225 ptas. (IVA incluido)

Fotografiada por primera vez LA CASA DE ISABEL PREYSLER Y MIGUEL BOYER, HABITACION POR HABITACION



**LAIN DELON, FOTOGRAFIADO JUNTO A SUS DOS
MORES: SU MUJER, ROSALIE, Y SU HIJA, ANOUCHKA**
**SEGUNDA PARTE DE LA EXCEPCIONAL ENTREVISTA CON MIA
ARROW TRAS SU SEPARACION DE WOODY ALLEN: «VOY A
DOPTAR UN NIÑO VIETNAMITA CIEGO DE ONCE AÑOS»**
**IZANNE KELLY NOS DESCUBRE EN EL ULTIMO CAPITULO DE
SUS MEMORIAS LAS CIRCUNSTANCIAS, DESCONOCIDAS HASTA
AHORA, DE LA MUELTE DE SU HERMANA, LA PRINCESA GRACIA**



considerado por muchos comentaristas como una contribución tan salvaje como inocente al asunto de mayor actualidad. Se agotó rápidamente y dicen que fue reeditado una o varias veces, no sé. En cualquier caso, desató más reacciones apasionadas desde todas las instancias del poder político que ningún otro asunto artístico-cultural.

Porque es preciso recordar que la revista publicaba una casa, es decir, un proyecto arquitectónico materializado, y que tal cosa se hacía de un modo espectacular: además de la portada se le dedicaban ¡treinta y dos páginas! A todo color, naturalmente. Dada la enorme difusión de *¡Hola!* creo poder asegurar que ningún otro edificio en la historia reciente de España ha sido publicitado de un modo equivalente. Habría que retroceder hasta las célebres láminas de El Escorial que mandó grabar Juan de Herrera (o las del Templo de Salomón trazadas casi al mismo tiempo por Juan Bautista Villalpando) para encontrar un despliegue similar. Ay, pobres arquitectos de la Expo, creadores de puentes o de estadios olímpicos, fautores de refinados edificios públicos de la España postdictatorial, ¿quién se acuerda de vosotros? En cambio, he ahí a Carlos Boyer (primo hermano del comitente), a Jaime Parladé y a Mario Connio, inmortalizados para siempre por haber ayudado «a materializar y mejorar [las] ideas iniciales» de la casa de Isabel Preysler y Miguel Boyer.

No me cabe ninguna duda: El Escorial y la reconstrucción del Templo de Villalpando son a Felipe II lo que la mansión de los Boyer al imperio socialista. Me diréis que el famoso monasterio es también un panteón, pero ¿de verdad no se ha enterrado a nada ni a nadie bajo esas 33 páginas (treinta y tres) de papel cuché? Y si este símil de grandezas arquitectónicas debe ser mantenido habrá que corregir mucho la celebérrima sentencia de Karl Marx (¿se acuerdan?) en *El 18 brumario de Luis Bonaparte*: lo que una vez fuera tragedia no se repite como comedia sino como parodia de su sainete...

Pero ya es hora de mirar las fotos que dieron tanto revuelo. La casa, vista desde fuera, a la media luz del atardecer (página 82), es cuadrada o rectangular, vagamente reminiscente de los palacetes menores de los Reales Sitios. Algo clásica, de estilo *estilo*, ustedes me entienden. A la izquierda de la foto está el ala acristalada que alberga a la piscina cubierta (págs. 114-115). La puerta, con dos columnas toscanas de piedra blanca de Colmenar, o de escayola (pág. 82), da paso al gran vestíbulo o patio cubierto, con iluminación cenital y chimenea de mármol presidida por un óleo de Sotomayor (herencia familiar del señor de la casa). Esta parte del palacete, al ser la más noble y representativa, aparece una y otra vez, como un leit motiv, a lo largo del reportaje (págs. 83, 84-85, 88, 90 y 99). La biblioteca ocupa las páginas 92-93 y 94. El llamado comedor principal se ve en las páginas 96-97 y 98, y el tálamo nupcial en las páginas 100-101 y 102-103. El resto son salas de estar (numerosas), concebidas de un modo similar a las de los anuncios de tresillos que se proyectan en algunos cines. También están los varios dormitorios de los niños y de los invitados, el despacho de Isabel Preysler y, cómo no, su cuarto de baño. Este lugar culminante para el

imaginario popular está en la página 105. Hay más cosas, como un detalle de la escalera, otro del pasillo de arriba, el comedor de los niños (donde desayunan todos), la salita de estar junto al dormitorio principal, etc. Y por encima de todo destacan dos cosas: la espléndida vista con la piscina cubierta (págs. 114-115), y la caseta del perro (pág. 112). Frente a esta última, con la puerta abierta (¿la cerrará empleando su hocico el diestro animal?) y su cortinilla, posa inmóvil el inquilino (canino), sentado sobre el felpudo, como si fuera uno de esos animalejos hiperrealistas de porcelana que se veían antaño en algunos pisos burgueses.

Otra cosa interesante: la imagen de Isabel Preysler con sus hijas Ana y Tamara, siempre sonrientes, se repite hasta cuatro veces, apareciendo como un recordatorio o ritornello temático en la portada y en las páginas segunda, decimosexta y vigesimosexta del reportaje. También se ve a la señora en un gran retrato al óleo sobre la chimenea de la biblioteca (pág. 93 de la revista y décima del reportaje). Así pues, este hogar, se nos afirma reiteradamente, tiene sus propios habitantes. Parece que Miguel Boyer, el esposo, no está en ese momento (tal vez se halle reunido), pero sí nos enseñan las huellas de su existencia: un busto de Benlliure que representa a un ilustre antepasado (sobre una columna, debajo de la escalera), cuadros familiares, el dormitorio común, y también un escritorio más bien diminuto, regalo de Isabel, de estilo «Luis XVI» (dice la revista), calificado en el pie de foto como «mesa de trabajo».

Aparto de mi vista este número de *¡Hola!* y trato de recordar. Me vienen a la mente los tresillos y butacas, muchas butacas, mesitas bajas, camas, cortinas estampadas de flores, y numerosos visillos. Si la «Bodeguiya» era una fantasía trianera, esta casa me parece un anuncio de la señorita Pepis. Las habitaciones de cada niño tienen siempre otra cama, para un-a amigo-a, es decir, para el-la «testigo». Uno no se hace un palacete como éste para que nadie lo vea. Pocas obras de arte dignas de mención: un Tàpies, dicen, un grabado de Chillida, y un sin fin de cuadros indignos de mención... Ni vanguardia ni retaguardia. Psé. Los libros están en vitrinas, muy ordenaditos. También aparecen impecables los sillones y las camas. ¿Qué guardará esa especie de caja acolchada con inmensos florones estampados (como de porcelana china azul) que se encuentra a los pies de la enorme cama matrimonial (*King size*)?

Cuando este precioso testimonio de la cultura estética de la jet socialista salió a la luz, hubo ingenuos que clamaron contra el lujo desaforado de tamaña casa (cosa). Rosa Conde, la ministra portavoz del gobierno, dijo que la mayoría de los miembros de su partido vivían «bastante, bastante» (ni poco ni mucho, dos veces bastante) de acuerdo con sus ideas. Y Felipe González terció afirmando más o menos que su antiguo ministro se merecía aquel confort, por listo y trabajador (lectura subliminal: «tú, desgraciao currante, o eres tonto, o vago, o ambas cosas a la vez»). No hace falta ser un lince para entender por qué se frotaban las manos los políticos del Partido Popular.

Pero había dos cosas en aquella casa que revestían, para mí, una especial gravedad: la primera (y es extraño que nadie parezca haberlo percibido) es el escamoteo del trabajo; la segunda (debo insistir) era su lamentable mediocridad. Según el dichoso reportaje de *¡Hola!* no hay cocina, ni tampoco despensa, ni sirvientes o jardineros. Esta no es la «máquina de habitar» de Le Corbusier, sino la epidermis de una mansión, una especie de catálogo de muebles, visto desde la óptica edulcorada de una ideología de *parvenu*. De lo visto se deduce que los señores se sientan a charlar, a tomar una copa con otros señores, o a leer una revista (que bien podría ser el *¡Hola!*); comen en el comedor de gala rodeados por vitrinas con porcelanas orientales e iluminados por candelabros de plata y por remedos colgantes de las regias arañas de La Granja; como no existe la cocina ni hay personal al efecto, tal vez sirvan la mesa los ángeles celestiales; suponemos que se mantienen en forma nadando en la enorme piscina cubierta (por cierto, dicen no haber plantado aún el césped del jardín debido a las restricciones de agua, pero ¿con qué se llenaba esa «bañera»?); corren y recorren cortinas y visillos innumerables; duermen en camas immaculadas cubiertas de colchas floreadas, y vigila su sueño feliz el fiel «Sultán» (o como se llame el perro), de centinela él en su regia caseta con aire acondicionado.

Aquí tenemos todo un ideal de vida, transmitido insidiosamente al pueblo inocente a través de un edificio de medio pelo, «bastante» normalito, después de todo, para quien tiene tanto poderío. Podrían haber intentado expresar lo mismo recurriendo a ciertos estilemas de vanguardia: imaginemos ese palacete diseñado a todo lujo por Mariscal, o por alguno de los bravos arquitectos ilustrados que estrellaron su talento en los solares de la Expo. No habría sido igual. No puedo desterrar mi sospecha de que la abyección estética revela la pequeñez moral. No se reconoce al mediocre por la pobreza de sus actos sino por el raquitismo de sus fantasías. Si éste es el sueño hecho realidad del que sentó las bases de la política económica socialista, es para ponerse a llorar. ¿Cómo puede ser su autor-propietario el mítico antagonista de Ruiz Mateos? ¿Cómo se le va a otorgar credibilidad y solvencia intelectual al personaje cuya sombra ausente vive feliz en este lamentable ejemplo de estulticia y de falsedad?

Aquí empezó, de verdad, la caída de los dioses. Con el «*¡Hola!*» trivial de Isabel Preysler. Me diréis que sólo los protagonistas (y los morbosos-envidiosos lectores de la revista) son reponsables de sus actos, y que Miguel Boyer llevaba ya varios años alejado de la política activa. Pero la gente no cambia sus sentimientos tras juzgar ponderadamente, con los mismos criterios que emplearía un hipotético tribunal de justicia. Las ruinas de la Expo y el vago recuerdo de los Juegos Olímpicos exigían una amarga resaca, ¿y qué mayor zurriagazo antiheroico que la apertura pública de este santuario «familiar»? Se diría que la grandeza de miras y todas las pomposas realizaciones de la década anterior tenían su contrapartida secreta, su retrato putrefacto escondido en el desván (tras una tapia, digamos), el cual se iba haciendo lentamente, con multitud de habitaciones y cuartos de baño

(hasta diecisiete, según la murmuración del pueblo). Al desvelarse causó estupor: no por su hedor o su monstruosidad sino por su ridiculez. No era exactamente lo de Dorian Grey. La montaña parió un ratón.

Y sin embargo... No puedo resistir la tentación de mirar el asunto de otro modo. Este Miguel Boyer, intelectual, brillante ideólogo de izquierdas, según he oído decir, ¿cómo ha podido hacerse públicamente un hara kiri semejante? Supongamos que todo lo visto fuera obra de Isabel Preysler, desde la caseta del can hasta el dosel en la cama de la niña. También podría haber sido ella la empeñada en mostrar la mansión acabada a los lectores de la revista. Imaginemos las conversaciones familiares: argumentos, rechazos por parte de Miguel, vuelta a empezar, algún enfado, promesas... En fin, hagamos trabajar todos los resortes de la suposición dramática. Él cede, finalmente, y lo hace por amor, a sabiendas de que así destruye su propia imagen pública, hiere duramente al partido socialista, y se enajena el afecto de sus viejos camaradas. Sería como mancillar los ideales de la juventud y el aire fresco de todas las nostalgias. Una gran autopunición gratuitamente masoquista.

Me gusta fantasearlo así, como una verdadera pasión. Ella lo poseería al fin en exclusiva, plenamente, tras haberle arrancado con violencia de los brazos amorosos del pasado. No más coartadas complacientes. Después del «¡Hola!» de marras, ya no sería necesario compartirle con su fidelidad al partido, con el deseo de transformación social, ni con el mundo incomprendible de las ideas. Hay algo ahí del mito de Venus y Marte, el amor desarmado a la guerra. Isabel Preysler como *femme fatale*, como mantis religiosa: apariencia linda y suave, como de porcelana oriental, pero con una naturaleza terrible y devoradora. Todo un personaje.

Es bonito pensar que la resaca de la Expo, su gárgola ridícula (su Quasimodo) ha sido sólo una debilidad amorosa. No sé si esta mujer puede equipararse a Helena ni si el ex-ministro del PSOE es tan hermoso como Paris, ni quién es Agamenón. Sí creo que al hacerse pública tamaña casa, la casta política española ha mostrado ostentadamente su propio talón de Aquiles. ¿Y quién iba a pensar que una horterada (otra más) de nuevo rico iba a ser el caballo de Troya?

Las Torres de Babel

Por la *Puerta de Europa* («ya viene el cortejo»), ¿qué otra cosa podría entrar sino el torrente renovador del desarrollo económico y de la «modernidad»? Estamos en Madrid, of course, y la tal puerta es como un gigantesco arco de triunfo que desafía a la lógica constructiva: una torre colosal de acero y cristal se inclina hacia el centro de la ancha avenida; la otra, simétrica, le sale al encuentro, como si ambas cimas estuvieran atraídas por un imán. No se tocan, sin embargo, y forman entre las dos un precioso trapecio de cielo azul («ya se oyen los claros clarines»). No hay nubes que



Las Torres de Kio en la Plaza de Castilla de Madrid. Foto de Raúl Cancio aparecida en *El País* el 9 de mayo de 1993.

cubran sus remates en estos años de sequía pertinaz, de modo que la nitidez metálica de esos volúmenes geométricos se alza sobre la ciudad como si un par de sables desenvainados («la espada se anuncia con vivo reflejo») se fueran a cruzar. Salutación militar: «Salve, Europa». O tal vez los cadetes, con traje de gala, cruzan sus espadas, como en un viejo musical de Hollywood, mientras pasa debajo la pareja nupcial. Estas bodas tienen un precedente mítico: Júpiter, disfrazado de toro (ibérico), se está llevando al huerto a la bella Europa...

Y todo esto con relucientes petrodólares de origen kuwaití. La cosa venía de lejos, como todo el mundo sabe. Estabilizada la democracia, reconvertida la industria nacional, homologada la socialdemocracia española, llegaron muchas inversiones extranjeras. Las de KIO tuvieron una miga especial. Qué borrachera triunfal, cielos, cuando aún no se hablaba de Filesa y el tal Sadam Hussein era en el oriente sarraceno un centinela de Occidente. No me preguntéis por el pulpo monstruoso del capital de Kuwait, ni cómo se invirtió, ni cuántas empresas más o menos fantasmales se crearon gracias a su intervención en el estado español. Preguntádselo a los economistas y a los políticos que impulsaron con vehemencia la Guerra del Golfo haciéndonos creer que ellos sabían de buena tinta lo mucho que nos jugábamos en el conflicto. Nos dijeron más o menos lo siguiente: «O participamos en la guerra para liberar a la tiranía kuwaití de la tiranía irakí, o los jeques retirarán sus capitales y nosotros, sumidos en la pobreza, no podremos celebrar nuestros prometidos esponsales con los países de nuestro entorno». Allá fueron, pues, nuestras corbetas, y de ahí partieron los arsenales volantes norteamericanos que con tanto heroísmo derrotaron al ahora perverso Sat(d)án.

Dirigía por entonces la satrapía española del imperio económico kuwaití un tal Javier de la Rosa. El azar se muestra generoso, o simplemente no

existe: es como si el capullo del PSOE hubiera ya florecido, porque, francamente, no puedo imaginar un nombre más próximo al emblema del partido. Supongo que sus empresas y capitales debieron contribuir algo a la mucha información que recibimos hace un par de años sobre los horrores de Irak: parece ser que el tal Sad(t)am Hussein estaba reconstruyendo Babilonia, con sus jardines colgantes, tal vez, pero también, es de suponer, con la Torre de Babel; se hacía rendir culto personal y era cruel cual un emperador asirio; como la historia se mordía la cola, volvió el pasado mítico, y este enemigo de Israel, nuevo Nabucodonosor, estaba dispuesto a destruir otra vez, con sus misiles, el mismísimo Templo de Salomón; también vimos las fotos de un curioso monumento que consistía en dos grandes sables cruzados sobre una de las avenidas más importantes de Bagdad.

La «madre de todas las batallas» fue una guerra inexistente, de opereta. Masacraron a los iraquíes desde muy lejos, con alta tecnología, practicando videojuegos, y se habló mucho más de los desastres económicos y ecológicos (pozos de petróleo incendiados, vertidos de crudo al mar...) que de los miles de inocentes despanzurrados por la metralla liberadora en aquel desierto inclemente.

Tormenta política en un vaso de agua (o guerra naval con barquitos de papel): algunos altos cargos del Ministerio de Cultura español escribieron una carta pidiendo al gobierno una actitud ante el conflicto menos beligerante, y el ministro Semprún («Semprún se fue a la guerra / mire usted, mire usted qué pena»), como si le fuese en ello la vida (es decir, el cargo, que sí que le fue poco después), los cesó a todos de modo fulminante. Esta decisiva contribución de la cultura española a la victoria de Occidente tuvo algunas consecuencias de cierto valor emblemático: el Museo del Prado se quedó sin director durante un tiempo prolongado (ninguno quería sustituir a quien había sido cesado de un modo tan ignominioso), pero no ocurrió lo mismo con la Dirección General de Bellas Artes que fue ocupada inmediatamente por el arqueólogo José María Luzón. Éste mostró de inmediato un celo particular por eliminar los proyectos de su antecesor Jaime Brihuega, incluida la exposición *Dios, arquitecto: Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*. Debo decir que el eje y centro de la misma (y lo sé bien porque yo era el comisario), iba a ser una gran maqueta del Templo de Jerusalén según la magnífica reconstrucción gráfica y literaria de Villalpando, el arquitecto y jesuita discípulo de Juan de Herrera. Fueron, pues, las tropas aliadas (Semprún-Luzón en la Guerra del Golfo), y no los misiles de Nabucodonosor, los que hirieron de muerte al corazón de Israel e impidieron la reconstrucción (a escala) del famoso Templo...

Las otras paradojas nos devuelven a las torres KIO. Ese aspecto que tienen, como de espadas cruzadas, ¿no parece inspirarse secretamente en el monumento de Bagdad? ¿No serán un homenaje inconsciente al enemigo derrotado? Curioso: con supuesto capital kuwaití, y con el apoyo logístico del señor de la Rosa, para una empresa que se llama Torras, un estudio

norteamericano diseña dos torres gemelas que imitan al símbolo bélico más querido del Gran Sad(t)am. Independientemente de esto, a mí me parece un proyecto estupendo, y no estoy de acuerdo con las observaciones reticentes de algunos críticos locales. Johnson y Burgee demostraron una vez más un notable talento, audacia plástica y conceptual, cosas éstas infrecuentes en la arquitectura española contemporánea, demasiado acostumbrada a disfrazar su timidez bajo la coartada de la sobriedad.

Bien, la puerta trapezoidal avanzaba a buen ritmo, y todo indicaba que aquello sería algo así como la coronación apoteósica de la Expo, justo en el lugar donde el AVE se transformaba en la ancha autovía de ese norte que nos conduce a Europa. Madrid-La Défense-Manhattan, monumento reduplicado a la más grande ambición. Pero ¡ay!, de nuevo la comedieta de la tragedia, y esta vez a partir del *Génesis*: «Ea, edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue al cielo y así nos crearemos un nombre.» No le gustó al Dios de Israel tamaña pretensión y por eso mandó la confusión de lenguas: «Luego los dispersó Yaveh de allí por la superficie de la tierra y cesaron de construir la ciudad.» (En algunos grabados antiguos, un Dios justiciero destruye con sus rayos la Torre de Babel.)

Así que estaba escrito. *Maktúb*, en la lengua del Gran Sad(t)am: cayó del cielo la feroz crisis económica; un juez Barbero surgió en el horizonte con la cuchilla o guadaña del caso Filesa; se desencadenó en el PSOE la guerra de-y-contra Guerra (la madre de todas las batallas); flaqueó el proceso de unidad europea propugnado en Maastrich; aumentó desmesuradamente el monto de los harapientos y los parados... Y por si esto fuera poco, se desveló la filfa de la rosa, cayeron los pétalos del otrora capullo vigoroso, y las empresas de Javier de la Rosa revelaron un déficit económico tan monumental, que se ha podido hablar de la estafa más grande de nuestra historia: un timo faraónico (o mejor babilónico). ¿Qué se hizo del capital kuwaití? ¿No nos iba a salvar de pertenecer al continente afrilatinoamericano? ¿Dónde se fueron los trofeos bélicos de la escuadra española con el apoyo logístico de Semprún-Luzón?

Se pararon las grúas cuando las torres de Torras estaban *casi* acabadas. Ahora ascendemos hacia Europa, suavemente, por el castizo Paseo de la Castellana, y allí está, recortándose en el cielo, el gran trapecio nacional. Me veo y te veo en él (nos vemos todos), haciendo piruetas sin saber por qué. Ignoramos si nos han quitado la red. Qué circo, qué confusión. Me parece que, como botín de guerra, hemos arrebatado a Sad(t)am la Torre de Babel. Duplicada. La una se inclina sobre la otra, y ahora las veo humanizadas, como si quisieran abrazarse, recíprocamente desconsoladas. Estábamos a punto de lograrlo, ¡ay!

Aleluyas

Al terminar este texto
ya han disuelto el Parlamento.

Anticipo de elecciones,
vivan los camaleones.

Los gusanos comen rey
y otros se zampan la ley.

Mi final es chapucero:
vigila bien tu trasero.

Madrid, abril de 1993

un co
ofrezo
frecuent
pueda da
bares irlan
en Madrid
mismo tipo
mencionar p
importante t
que ver con e
de rigor me
por mí aqu

Aislar una «
en el tiempo, un
ensayo. El bar de pueblo es
laborable (tempo) y el de la casa
uno de estos lugares es muy diferente: el primero, el del hogar, es cotidiano


Diseno: M. J. J.

Exposición Información
Ventas y suscripciones:
Hortaleza 75
28004 Madrid
Teléfono: (91) 319 22 66
Fax: (91) 319 22 67

Asociación de
Revistas Culturales de España
1991, 72-92, 2000



La cultura pasa por aquí



A&V
Ajoblanco
Album
Alfoz
Anthropos
Archipiélago
Arquitectura Viva
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
El Ciervo
Cinevídeo 20
Claridad
Claves
Creación
El Croquis
Los Cuadernos del Norte
Cuadernos Noventa
Delibros
Derechos Humanos
Dirigido
Documentos A
Ecología Política
ER
El Europeo
Fotovideo
Grial
Guadalimar
Hora de Poesía
Insula
Lápiz
Leer
Letra Internacional
Leviatán
Lletra de Canvi
Revista de Occidente
La Página
El Paseante
Pensamiento Iberoamericano
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces
Scherzo
Síntesis
Sistema
El Socialismo del Futuro
Suplementos Anthropos
A Trabe de Ouro
El Urogallo
Zona Abierta

Diseño:  Tau



Asociación de
Revistas Culturales de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

FENOMENOLOGÍA DE LOS BARES DE PUEBLO

Dionisio Cañas

«El bar de pueblo» es una realidad local e inmediata pero, a su vez, es un concepto de alcance mucho más amplio. Si bien los ejemplos que ofrezco en este artículo se refieren a ciertos bares que conozco por haberlos frecuentado, no quiere eso decir que el «ambiente» que describo no se pueda dar, y de hecho se da, en otros países y otros lugares. En algunos bares irlandeses de Nueva York o Dublín, en los de camioneros de Legazpi en Madrid y en los bares de cualquier isla del Caribe, he encontrado el mismo tipo, en lo esencial, de ambiente; y me limito, claro está, a mencionar países donde he estado durante algún tiempo. Por lo tanto, es importante tener en cuenta que estoy hablando de cuestiones que tienen que ver con esta aldea universal que es nuestro planeta, aunque por razones de rigor metodológico me refiero exclusivamente a unos espacios vividos por mí aquí y ahora.

Aislar una «mirada» en el ver, un «espacio» en el espacio, un «tiempo» en el tiempo, una jerga en el habla, es lo que me propongo hacer en este ensayo. El bar de pueblo es un tercer espacio que se sitúa entre el espacio laborable (campo) y el de la casa habitable. El ritmo en que se vive en cada uno de estos lugares es muy diferente: el primero, el del hogar, es cotidiano

Fotos de *Estrujenbank*.

La balsa de la Medusa, 26-27, 1993.

e íntimo; el segundo, el del trabajo, es igualmente rutinario; el tercer espacio, el del bar, puede ser íntimo y rutinario pero al ser público la sorpresa es siempre posible. El obrero o el campesino vive en el bar algunos momentos de la poca libertad que disfruta, fuera de la mirada autoritaria de la familia o del patrón: los impulsos lúdicos, la broma, las llamadas malas palabras, la conversación obscena, son en el bar los síntomas de una liberación cuyo único precio puede ser el de unos cuantos vinos.

Una mirada sobre lo banal

Desde que a principios de este siglo Husserl diera la voz de alarma con la frase «¡A las cosas mismas!», la filosofía legitimaba un acercamiento a lo más banal y cotidiano como objeto de análisis y observación para el pensamiento occidental. El mismo Ortega y Gasset buscaba la «intimidad de las cosas», despreocupándose de si esas cosas eran dignas de la filosofía. Maurice Merleau-Ponty, refiriéndose a la obra de Rimbaud, decía que éste había «reconstruido una metafísica de lo concreto; él ha *visto* las cosas en sí». Y el poeta norteamericano Wallace Stevens escribiría: «No las Ideas sobre la Cosa sino la Cosa Misma».

En este ámbito de las cosas, en su mismidad, se encuentra sin duda el decorado y el ambiente de los bares de pueblo; descubrir el ser de uno de estos bares es una tarea para la cual hace falta una gran humildad intelectual, o más bien estar convencidos de que hay que «mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que uno no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino «culturas dominantes que nos exilan de nosotros mismos y de los otros» (Paul Virilio).

El decorado de un bar de pueblo es bastante arbitrario pero no depende de paradigmas ni de modelos de belleza remotos e ideales, sino que posee su propia estética. Los objetos se acumulan en las paredes sin que aparentemente haya una relación de volúmenes ni de colores: calendarios, cuadros baratos, estanterías con botellas, objetos personales de los dueños o de los camareros, escritos de tipo humorístico, baldosines con frases, relojes regalados por compañías de cerveza o de refrescos, fotografías de platos combinados, listas de precios de bocadillos y raciones, y un largo etcétera cuya única relación es la del gusto azaroso del que las ha colocado en su lugar.

La dinámica de este tipo de decorado se genera a sí misma, es una negación, una resistencia frente al escenario aséptico de las cafeterías y de los nuevos bares. Estos últimos espacios se rigen por una estética cuyo denominador común es el orden, la limpieza, la intencionalidad comercial



exclusivamente y, en última instancia, se estructuran alrededor de unos modelos vistos en las capitales y cuyo denominador común es el supuesto «buen gusto» de la clase alta y media. El aparente caso de la decoración de un bar de pueblo está directamente relacionado con la vida de sus dueños y camareros, con el ser del bar y con nuestra propia existencia: se mezcla lo azaroso con lo premeditado, dentro del ámbito de lo que se conoce como el «mal gusto» popular.

Miro la oreja peluda de un albañil, penetro en su oído, viajo por sus entrañas hasta llegar al corazón de un bar, y en él veo un bosque de botellas, un espejo rodeado de enredaderas de plástico, manos espesas, sucias, agrietadas, uñas negras que juegan al dominó. Un carpintero con unos cuantos dedos cortados tose y fuma. Un campesino de ojos azules (pelo blanco, rostro tostado y surcado por el clima) me echa una mirada rápida. Obreros que se funden y se confunden en el espejo, que se pasan la mano por la bragueta, entre cuadritos de paisajes imposibles. Un televisor apagado y rodeado de trofeos. Escudos de equipos de fútbol que adornan las paredes. El brillo de las gambas, el conejo frito, las almendras, los riñones al ajillo, los callos, las cortezas de cerdo fritas, las anchoas, la ensaladilla rusa que no es de Rusia, la tortilla de patatas encima de la barra. El olor a cerveza y a vino, a aceite de oliva, el olor cálido y acre de la orina cuando se abre la puerta de los servicios. El humo, las palabras, los dientes manchados por la nicotina, las miradas... Una respiración, un latido humano, un corazón de bar.

El «Bar de los Sevillas» se encuentra en una de las calles cercanas ya a los límites de un pueblo manchego. Su clientela habitual es de trabajadores, parados, campesinos o pequeños propietarios rurales. La pared de brillantes baldosas color marrón, que está detrás de la barra, es como un telón de fondo que adorna todo el bar. En ella se puede ver una gran foto en blanco y negro del joven dueño que llevó este bar, el cual murió a los diecinueve años en un trágico accidente de automóvil. Colgados en esta pared hay objetos de todo tipo, organizados sin ninguna jerarquía de orden estético: un cartón con mecheros de plástico, dos espadas grandes, una cantimplora que perteneció al muchacho muerto, pegatinas en las que se puede leer «Prohibido cantar» y «Perros no», una repisa con chicles, un calendario, un reloj de plástico blanco, un cuadro de espejo de la cerveza Mahou donde se ve la escena de un bar burgués sólo para hombres, algunos con corbata y pajarita (un mundo entre inglés e irlandés que nada tiene que ver con el bar en que está el cuadro), un cartel de plástico en relieve anunciando helados multicolores, la imitación de una vieja chapa del brandy Torres en la cual se puede leer «Coñac Español». Este último y paradójico asunto, el de que en ninguna de las botellas de coñac español aparezca la palabra coñac (lo cual está racionalmente explicado) no deja de crear una cierta situación fantasmal: la de que se puede una cosa, «coñac», y esa palabra nunca aparece en ninguna de las botellas que contiene dicho licor; sería extrañísimo encontrar en uno de estos bares de pueblo una verdadera botella de coñac francés, con su nombre y todo, lo cual sí suele ocurrir en las cafeterías y nuevos bares «yuppies».

En el mostrador que hay delante de esta pared se acumulan igualmente todo tipo de objetos: una enorme cantidad de botellas que aparece un deslumbrante bosque de etiquetas, un sistema de estéreo, una caja registradora, cartones con frutos secos, cajas de puros «King Edward Imperial», un horno microondas, una jarra de barro con escenas de una corrida de toros.

En las otras paredes del bar hay unos cuadritos de paisajes idílicos puestos cada uno de ellos a una altura diferente del suelo, un cartel calendario del tabaco Fortuna con fotografía de jóvenes pijos, de alguna capital, divirtiéndose, con las bocas abiertas para que se les vean bien los blancos dientes, vestidos con unos modelitos provocativos, y aquéllos con un aire arrogante parecen decirnos: «somos guapos, vitales, nos divertimos y fumamos sin temor al cáncer de pulmón». Es llamativo el contraste de estos jóvenes con los hombres de rostro arrugado y quemado por el aire y el sol, vestidos muchos de ellos con monos azules.

Por lo demás, en el bar se encuentran varias máquinas tragaperras, una diana electrónica para jugar a los dardos, un televisor sobre una repisa en el rincón del fondo, una máquina de tabaco y una mesa de billar. Los bares de pueblo, sin perder ese aura de intimidad que los caracteriza, han ido



al árbitro. De nuevo el aspecto comunicativo es aquí casi más importante que el espectáculo en sí. El vídeo, que aún no se usa excesivamente, pero

incorporando, con una simplicidad asombrosa, todo tipo de artefactos de la tecnología utilitaria y lúdica.

Lo único serio de la vida es el juego

Un golpe de dados, en una barra del bar, no puede abolir el azar pero nos ayuda a entendernos dentro del devenir humano. Se asocia la madurez de las personas con su abandono de los juegos, pero si se observa bien es precisamente a través del juego y del humor como se consigue penetrar en la esfera de lo más hondo y trascendental de la existencia, y se puede disfrutar así de la poca libertad que nos deja el destino y el poder de todo orden. Para Schiller «el hombre sólo juega cuando es verdaderamente humano, y sólo es verdaderamente humano cuando juega». Lo más deslumbrante de las vanguardias de principios del siglo xx fue posible gracias a que los artistas y los escritores decidieron, con toda seriedad, manipular el lenguaje y el arte en general con una actitud lúdica. La poeta rusa Marina Tsvietáieva escribiría en uno de sus ensayos: «Con frecuencia se ha comparado al poeta con el niño tan sólo por su inocencia. Yo los compararía por su irresponsabilidad. Irresponsabilidad en todo menos en el juego. Lo que para ustedes es un “juego”, es para nosotros lo único serio. Ni en el momento de morir seremos más serios». En los bares de pueblo el juego ocupa un papel fundamental: el hombre productor (trabajo) y el

hombre reproductor (familia) se libera de sus tareas para hacerse un hombre lúdico.

De igual modo que una cierta dinámica azarosa parece regir la decoración de estos bares, el juego es uno de los elementos que hace más íntimo este espacio. Se juega en las mesas, en la barra, y hasta en alguna habitación más oculta y privada cuando se trata de apostar sumas de dinero más altas.

En estos bares la rutina es un juego, lo cual hace que el tiempo y el espacio se diferencien de los momentos vividos en el trabajo (producción) y el hogar (obligación). En el bar se juega a las cartas, al dominó, a los dados, a los «chinos», al billar, a las máquinas tragaperras, a los dardos electrónicos y también a los juegos de la mirada. Pero difícilmente se deja jugar a los intrusos (en los juegos entre personas, claro está, no así en los juegos con las máquinas) hasta que no han pasado un cierto período de iniciación y aceptación dentro del grupo de los «habituales» del bar.

Mas la gran intrusa es la televisión; ésta sirve como objeto decorativo y es también la protagonista de algunos momentos de la vida del bar. En realidad, la conversación entre los clientes habituales del bar todavía se impone a la fría pantalla, pero cuando hay un partido de fútbol importante la televisión es la reina: las miradas se desplazan y se centran en el balón, todo el mundo da su opinión, se discute, se comentan las jugadas, se insulta al árbitro. De nuevo el aspecto comunitario es aquí casi más importante que el espectáculo en sí. El vídeo, que aún no se usa excesivamente, pero que tiende a ser un complemento de la televisión, se emplea en algunos bares para ver cintas que tienen un valor documental o puramente lúdico, como es el caso de los vídeos pornográficos.

Los juegos de la mirada también ocupan un lugar importante en los bares de pueblo. Hay una cierta complicidad entre todos los habituales. Con los ojos se registran algunos cambios que pueden siempre surgir en la vida de los demás clientes conocidos del bar. Desde una mirada rápida y discreta, «como el que no quiere la cosa», hasta una larga mirada insinuante a través de la cual se comunica algún secreto mensaje, son muchos los matices del mirar; en verdad son «otro» lenguaje del bar que sería interminable, por su diversidad, analizarlo.

Con la mirada se detecta la aparición de un desconocido, un forastero, que puede ser sólo un «hombre de paso» o un nuevo cliente, prófugo de algún otro bar, el cual posiblemente se va a sumar al clan. En silencio de especula sobre el intruso: «¿qué hace éste aquí?», «¿de dónde es éste?», «¿a qué vendrá aquí si el va siempre a tal bar?». Si con frecuencia el intruso vuelve al bar se iniciará el proceso de asimilación del nuevo cliente, hasta que con el tiempo haga parte integral de la dinámica del bar.

Los bares de pueblo son bares de hombres; pocas mujeres suelen frecuentarlos, pero cuando aparece una mujer ésta es vista como intrusa o como «objeto» deseable. Su presencia deshace el horizonte de la costumbre, crea otra dinámica tanto en el lenguaje como en el comportamiento del cuerpo. Si uno desea se puede hacer también objeto deseable, pero no hay



que olvidar que los que son nuestros cómplices se pueden convertir en nuestros enemigos íntimos y, por lo tanto, hay que calcular bien el terreno que pisamos, el que queremos abandonar por hacernos notar ante la presencia de una mujer. Entramos aquí en el reino del juego calculado, de la libertad coartada por el recinto de los hábitos, por los habitantes del bar, no obstante seguimos en el ámbito de lo lúdico.

Ante la casi total indiferencia, que es lo que predomina entre los clientes de las cafeterías y de los bares más refinados, el poder de las miradas inquisitivas de los habituales de un bar de pueblo puede resultar agobiante para el recién llegado. Pero si el que llega es uno pronto se da cuenta de que hay amor y miedo en esas miradas: amor, porque el cuerpo propio adquiere repentinamente una presencia inusitada, una sensación de estar intensamente vivo en toda su carnalidad; miedo, porque el que llega siente que no está en su sitio y los parroquianos del bar temen que el nuevo cliente puede traer algún cambio o conflicto dentro de las costumbres de la tribu.

Las palabras de la tribu

El discurso informativo que padecemos en la sociedad posmoderna ha paralizado la capacidad de generar imágenes que posee el habla dejada en libertad. En los bares de pueblo existen dos tipos de dialectos: el que

proviene de la complicidad implícita entre los miembros del clan del bar, y el que intenta superar esas limitaciones tribales a través del humor y de la ironía.

El primero, el dialecto de la complicidad, posee unos códigos que sólo los clientes del bar pueden comprender. Esto no ocurre porque lo que se dice pertenezca a un mundo o a un vocabulario herméticos, sino porque cuando se habla se arrastran años de acumulación de anécdotas, cuentos, acontecimientos, que frecuentemente el intruso desconoce, o que puede conocer parcialmente. Un ejemplo concreto podría ser el siguiente: si en el «Bar de los Sevillas» alguien dice ante cierta situación, «¡Si estuviera aquí Ovidio!», el recién llegado no puede entender nada porque se trata del joven dueño muerto en un accidente y de una reacción que él hubiera tenido en esta situación específica; los habituales del bar comprenden el alcance de esta frase, el forastero no.

El segundo, el dialecto lúdico, se genera en el momento de ser pronunciado, aunque posee ciertas connotaciones que la tribu del bar puede entender pero que, de nuevo, para el forastero, por estar desfamiliarizado con los códigos de la tribu, es posible que no entienda su significado pleno. Sin embargo, los chistes sí están a su alcance y éstos hacen parte integral de la dinámica del bar.

Por último, se da en estos lugares otro lenguaje: el de la conversación. En los bares se habla y se comenta todo: los acontecimientos políticos, las noticias, los deportes. Más complicado es cuando se habla de algo ocurrido en el mismo pueblo: en estos casos, de nuevo, el recién llegado se encuentra perdido en un mar de connotaciones que difícilmente están a su alcance. La conversación posee también un poder liberador: se usan malas palabras, se blasfema, se habla de sexo y de mujeres, se cuentan aventuras sin temor a que nadie se erija en juez.

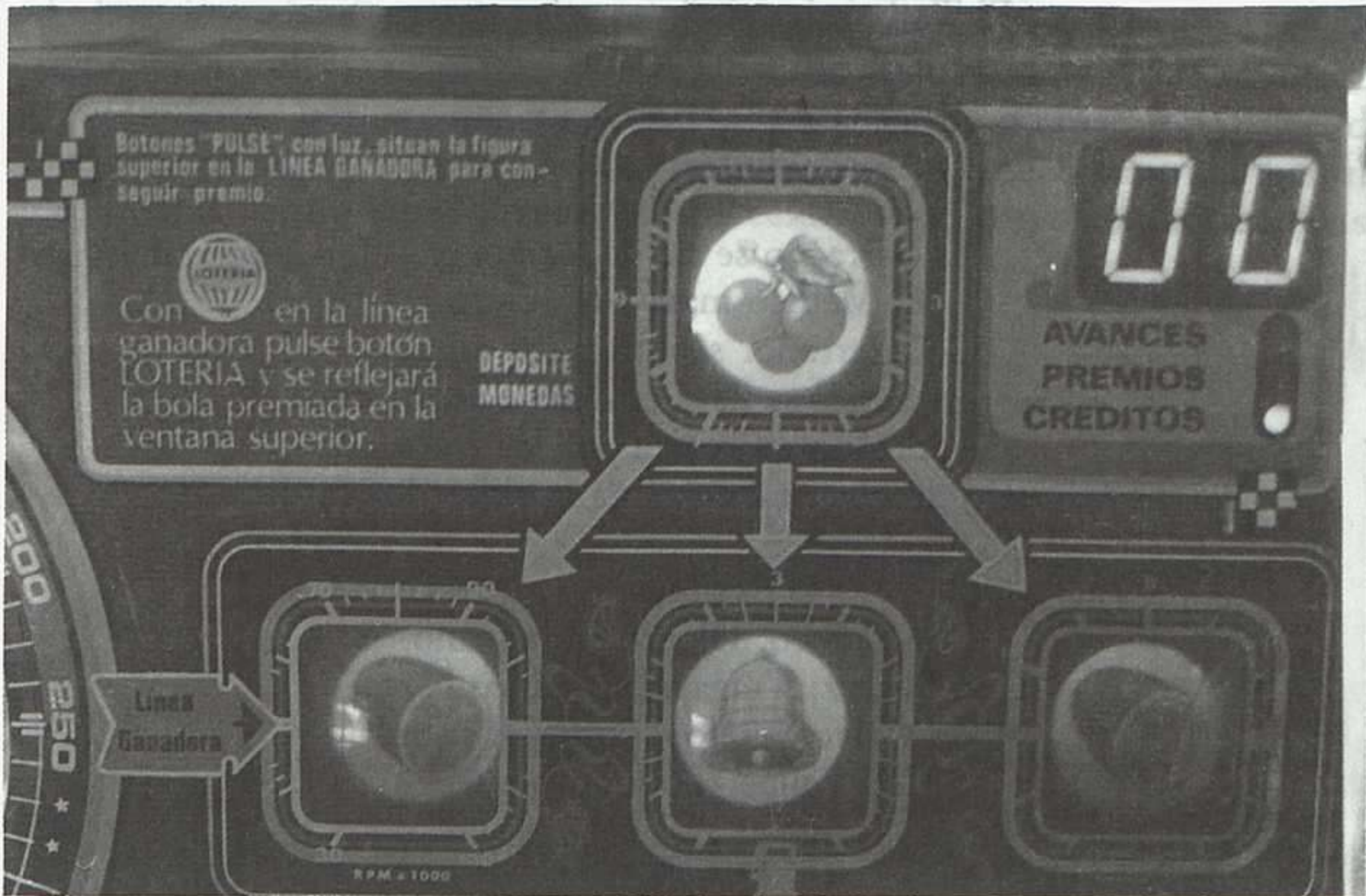
El espíritu de tribu, la jerga y la complicidad que predominan en estos bares pueden ser tan fascinantes y enriquecedores como un poema de Mallarmé. No obstante, los intelectuales parecen estar convencidos de que es en las bibliotecas (de la alta cultura) donde se encuentran sus fuentes principales. No han aprendido, estos intelectuales, la lección de James Joyce, el cual estaba convencido de que era en esa «epifanía» o chispazo del habla cotidiana donde se podía encontrar el arranque y motor para hacer una obra verdaderamente moderna.

«¿Qué vendrá aquí si él va siempre a tal bar?». Si con frecuencia el intruso vuelve al bar se iniciará el proceso de asimilación del nuevo cliente, hasta que se convierta en miembro de la tribu.

El bar como origen de la obra de arte

Los bares de pueblo son bares de hombres.

«Nuestra tarea no consiste en ver lo que está borrosamente en la distancia —decía Carlyle—, sino en hacer lo que está claramente a nuestro alcance». Para un escritor actual el bar de pueblo puede ser una fuente inagotable de inspiración y un tonificador para la obra que está realizando.



Un artista plástico también encontrará en estos bares una cantidad de materiales que puede reciclar fácilmente en sus trabajos.

El escritor que sea verdaderamente ambicioso se dará cuenta de que la «obra» que menos perdura es quizás la que más circula. Si observamos los materiales que se encuentran en un bar, veremos pronto las enormes posibilidades que le ofrecen a un escritor. Las servilletas de papel podrían estar impresas con algún poema corto, una greguería, una frase; los mecheros que hacen los dueños de algunos bares podrían contener un breve escrito de alguno de nuestros letrados; se pueden utilizar como superficies para la letra impresa las cajas de cerillas o los pequeños calendarios de bolsillo. Pero el escritor medianamente bueno quiere plasmar su obra en un libro, espera el aplauso de la crítica y la aceptación admirativa del público; en última instancia, aspira a que su obra vaya a parar al gran frigorífico de la creación que son las bibliotecas.

En los bares se encuentran otros medios modernos para el escritor, como son los mensajes electrónicos que aparecen en las máquinas de tabaco. ¡Qué decir de esas voces anónimas que en algunas de las nuevas máquinas de tabaco se oyen!; un escritor con un poco de imaginación, manipulando estos medios, podría hacer maravillas. Otro género que circula por estos bares, y que es ya antiquísimo, es el de los papelitos fotocopiados con comentarios irónicos de orden político o social en general. Uno de estos papeles, al cual he tenido acceso últimamente, dice lo siguiente:

El Rico y el Pobre son dos personas.

El Soldado defiende a los dos.

El Contribuyente paga a los tres.
El Trabajador rinde para los cuatro.
El Vago come de los cinco.
El Banquero estafa a los seis.
El Abogado defiende a los siete.
El Confesor absuelve a los ocho.
El borracho se ríe de los nueve.
El Médico mata a los diez.
El Enterrador sepulta a los once.
El Seguro Social se lleva el dinero de los doce.
El Autónomo cotiza por los trece.
El Ministro de Hacienda amarga la vida a los catorce.

Resumen:

Con Franco: Dinero en la mano.
Con Suárez: Tragaperras en los bares.
Con Calvo Sotelo: ¡Todos al suelo!
Con Felipe: Todos a pique.

Moraleja:

Si quieres volver a lo de antes, vota al de los tirantes.

Este papel lo recogí en un bar de camioneros de Legazpi (Madrid) y unos días después me enseñaban el mismo texto en un bar de Tomelloso (Ciudad Real); me imagino que ya está pasando de mano en mano por toda España. ¿Cuándo un escritor podrá jactarse de que su obra circula con tanta rapidez y eficacia entre el público?

El artista puede con la fotografía insertar fragmentos de la realidad de los bares de pueblo en sus cuadros. Pero de nuevo nos encontramos aquí entre los prejuicios estéticos de la supuesta alta cultura. El artista español se avergüenza de lo que considera típicamente español, busca en la abstracción, o en las imágenes de prestigio cosmopolita, los elementos que cree le abrirán las puertas del mercado internacional. Olvida, este artista, que lo local es lo universal abarcable.

Del mismo modo que hay especies de animales y plantas en vía de extinción, los bares de pueblo tienden a desaparecer lentamente. Urge, pues, un trabajo de documentación gráfica y escrita, que recoja estos ambientes amenazados. Mas nuestro afán por ser cosmopolitas, nuestro deseo de parecernos a la clase media europea o norteamericana, nuestra obsesión con la higiene, terminarán por convertirnos en las copias mediocres de otras formas de vida, las cuales posiblemente sean mejores que las nuestras, pero que en ningún caso son más humanas.

En el azar del mundo existe un orden, un orden caprichoso, momentáneo y hermoso en su arbitrariedad. No se trata del orden que nos ha querido imponer el poder, no es la estúpida jerarquía de la estética y de la filosofía,

no es la ley de los números ni la dictadura de la lógica gramatical, es el azar de la existencia. Como la vida misma son los bares de pueblo: poseen su respiración propia, su propio corazón. Yo no he querido asistir indiferente a su muerte, por eso he escrito este documento, porque son parte de nuestra cultura y de nuestra vida, porque cuando desaparezcan una parcela de nuestra forma de ser habrá desaparecido, y yo los recordaré como se recuerda a un familiar muerto.

El diseño de los libros en Larrain y Schillat

Luis Martín de Merlo



Tomamos como objeto de estudio las «ALELUYAS DEL VINO DE JEREZ» compuestas por Julián Parnato, e ilustradas por Teodoro Miciano, que debieron publicarse en la década posterior a la guerra civil española. En la presente obra, un código desprestigiado cultural y estéticamente, tanto por sus propias escasas extensiones, como por el público que se supone su consumidor, y redimido únicamente mediante el recurso de la ironía, intenta decididamente, y cedido por razones de toda índole el género ha dejado ya de ser un festivo vivo, para convertirse en una antigüalla, un proceso de estatuización, de refinamiento artístico, patente tanto en el subcódigo textual, que busca adquirir el rango de «poético», y

no solamente de acervo paratextual, como en el prólogo, sino también en el código principal, que busca adquirir el rango de «poético», y no solamente de acervo paratextual, como en el prólogo, sino también en el código principal, que busca adquirir el rango de «poético», y no solamente de acervo paratextual, como en el prólogo, sino también en el código principal, que busca adquirir el rango de «poético», y

José L. Villacañas Berlanga

Tragedia y teodicea de la historia

El destino de los ideales en Lessing y Schiller



José L. Villacañas Berlanga, *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller.*

368 págs., I.S.B.N.: 84-7774-555-2.

Índice: Introducción. I. Géneros literarios y teoría de la modernidad. II. Tres variaciones sobre la teoría del teatro de Lessing y el proyecto burgués. A. Tragedia y Carácter: Lessing entre Aristóteles y Leibniz.—B. La construcción del sujeto burgués.—C. Lessing y Diderot. III. Mal y providencia: Tres variaciones sobre la ilustración en la escena. A. Valores nobles y sujetos burgueses.—B. La representación del drama en Alemania: La comedia de Minna.—C. ¿La tragedia estoica de Lessing? Emilia Gallotti.—D. Conclusión. El nuevo rumbo de la Ontología y de la idea de arte. IV. *Los bandidos* de Schiller y la genealogía del mal universal. A. Las claves de *Los bandidos*.—B. El carácter cainita de la sociedad civil.—C. Karl Moor.—D. Nostalgia y experiencia del amor. V. Tragedia y Teodicea: El final de la cultura del idilio. A. Schiller en el horizonte de Kant y de la Historia.—B. Historia y drama en las primeras obras.—C. Libertad y Europa.—D. Reflexión sobre *D. Carlos, Príncipe de España*.—E. La centralidad de la Estética en la Filosofía de la Historia.—F. De la estética a la Filosofía de la Historia.—G. *Wallenstein* y el final de la Teodicea de la Historia.—H. *Guillermo Tell* y el idilio como gran elegía del origen burgués.—I. Conclusión. Índice de nombres.

LAS «ALELUYAS DEL VINO DE JEREZ» (Ensayo de un análisis semio-retórico)

Luis Martínez de Merlo

Tomamos como objeto de estudio las «ALELUYAS DEL VINO DE JEREZ» compuestas por Julián Pemartín¹, e ilustradas por Teodoro Miciano, que debieron publicarse en la década posterior a la guerra civil española. En la presente obra, un código desprestigiado cultural y estéticamente, tanto por sus propias escasas pretensiones, como por el público que se supone su consumidor, y redimido únicamente mediante el recurso de la ironía, intenta decididamente, y cuando por razones de toda índole el género ha dejado ya de ser un fenómeno vivo, para convertirse en una antigualla, un proceso de estilización, de refinamiento artístico, patente tanto en el subcódigo textual, que busca adquirir el rango de «poético», y no solamente de texto versificado, como en el icónico, que acentúa su plasticidad con una calidad inusual en el género, y una gran variedad de recursos expresivos.

El discurso autoencomiástico del vino de Jerez —condicionado por la extensión del espacio asignado: el «pliego», y por la necesidad de una clara visualización y una fácil lectura— se atomiza en diecinueve unidades de discurso, que llamaremos «casillas», desdobladas, a su vez, en las dos caras

¹ Julián Pemartín (1901-1966), diletante y político del Movimiento, fue director general del Libro, procurador en Cortes y presidente del sindicato del Papel y Artes Gráficas. Es autor, entre otras obras, de un diccionario del Vino de Jerez.

Aleluyas del Vino de Jerez

por
JULIAN PEMARTIN



I Por ambos progenitores buena estirpe me respalda: yo nací de los amores del Sol con una esmeralda.



II Mas mi cuna fué un lagar en donde noche tras noche un duende me hizo llorar lágrimas a troche y moche.



III Me levantan de la cuna para llevarme a la escuela, ¡y otro cambio de fortuna me aguarda tras la cancela!

LIT. JEREZ INDUSTRIAL



IV Fresca penumbra olorosa calor y luz amortigua y recata toda cosa con velos de gasa antigua.



V Anchas naves de altos techos que apoyan ricas maderas; y cien pilares derechos abiertos como palmeras.



VI Y párvulas promociones en los roblicos escaños aprendiendo las lecciones de las Horas y los Años.



VII Ellas nos daban la ciencia —que su mirar infundía— de la risa, la elocuencia, el rumbo y la valentía.



VIII Y ellos—acritud o mieles de corrección o consejo— nos iban haciendo fieles y nobles como oro viejo.



IX Y revestidos de aroma en las últimas escalas, recibimos por diploma, en vez de espuelas, dos alas.



X Y ¡ya volar toda la tierra no llevando otro equipaje que un topacio en que se encierra el más gozoso mensaje!



XI Si tuve en regios manteles liza en que ostenté mis galas y en donde alcé mis cuarteles sobre Oportos y Marsalas...



XII Descendí a los hospitales, vestido de franciscano, para ir aliviando males con paciente y dulce mano.



XIII Si la guitarra es mi amante, y por ferias y bureos llevé un cortejo de cante de palmas y taconeos...



XIV Por callejuelas y esquinas busqué con pasos contritos, y al Señor de las espinas dije mi dolor a gritos.



XV Si saltando de puntillas entre la afición torera fui cortejando mantillas desde el palco a la barrera...



XVI Amigo fui de furrieles y en trincheras y chabolas vi cubrirse de laureles las banderas españolas.



XVII Y en las tierras más distantes y en ocasos de alta mar a nostalgias de emigrantes di aroma del patrio hogar.



XVIII Y por el Poder inmenso del que es infinito Amor, a veces fui más que incienso: fui sangre del Redentor...



XIX Y ya ves, con mi hablar vano se nos ha muerto la tarde; amigo, aquí está mi mano: tómala y que Dios te guarde.

OBSEQUIO DE JEREZ INDUSTRIAL

inseparables características del «súper-código» de la aleluya, la unidad icónico-visual: la «viñeta», constreñida por el cuadrado que le sirve de marco; y la unidad textual, que se pretende «aural»: la «copla», en el presente caso, en el que existe una clara voluntad artística en la elaboración del discurso, ceñida a la disciplina de la cuarteta octosilábica consonantada.

La presente cadena discursiva se articula, a su vez, en dos subsecuencias claramente diferenciadas, la primera centrada en el origen, nacimiento y crianza del vino, representada ésta, como veremos, a través de la alegoría sostenida de la educación escolar; y la segunda, donde el propio vino da cuenta de sus múltiples propiedades y méritos, estructurada en torno a los valores antitéticos de su presencia en situaciones festivas o patéticas, teniendo en la casilla X su claro punto de inflexión, y en la XIX su epílogo, donde el vino apela al narratario, incluyendo a éste en el propio discurso, que se nos revelará ahora como el resultado de una amistosa charla, estimulada tal vez por la facundia jovial que el propio vino proporciona a sus consumidores.

Según Bachelard, al que cita R. Barthes en su artículo «Le vin et la lait», incluido en su obra «Mythologies», y al que hemos de volver en más de una ocasión², el vino es jugo del Sol y de la Tierra y su estado de base no es lo húmedo sino lo seco, teniendo en el agua su elemento más contradictorio. Las aleluyas de Julián Pemartín, siguiendo esta misma idea, se abren con la genealogía mítica del vino de Jerez:

Por ambos progenitores
buena estirpe me respalda:
yo nací de los amores
del Sol con una esmeralda.

A modo de «obertura» en esta primera casilla, iconicidad y textualidad anticipan algunas de las ideas que se irán desarrollando a lo largo del discurso, como temas recurrentes que componen su «tejido semiótico». La apelación a lo «ancestral» y «aristocratizante» (estirpe), la introducción en una atmósfera sentimental («Nací de los amores» y no sólo del «matrimonio» o la mera conjunción de elementos), las ideas de calor y transparencia, y la condición de objeto de precio y prestigio de la joya, conferida al vino.


El pictograma, explicita el mensaje verbal, disponiendo un árbol genealógico, mediante el expediente metafórico, privativo del icono, de una inventiva «cepa genealógica» (que remite, a su vez, a las expresiones lexicalizadas del tipo «ser de buena o de vieja cepa», con que se sanciona un «pedigree» antiguo y no adulterado) y que hunde sus sólidas raíces en la tierra.

² Barthes Roland, «Le vin et le lait», recogido en *Mythologies*, París, Editions du Seuil, 1957.

Un sol con rasgos faciales antropomórficos —habituales, ya desde los dibujos infantiles, para representar dicho astro— y una esmeralda profusamente tallada, que alude metafóricamente al grano de uva, o tal vez mejor a la «uva arquetípica», desprovista, por el contrario de dichos rasgos, explícita, de igual manera la mención verbal de los progenitores.

Verdosidad, redondez y transparencia, más la ya citada y fundamental caracterización como «joya», son los nexos que unen el término real de la metáfora: «uva», con el imaginario «esmeralda». De igual manera la redondez y la luminosidad, expresada en un halo compartido, aproximan al sol y a la esmeralda, de cuya amorosa unión se escinden diferentes ramas, coronadas por racimos, a los que se asigna un rótulo de cada una de las variantes —los «hijos»— del vino jerezano: fino, amontillado, oloroso, palma y palo cortado; única ocasión en que tales variedades son citadas en el discurso (y a las que la copla no hace ninguna mención: «yo nací» y en la que la grafía (excluida la X emblemática de XEREZ que aparecerá en algunas ocasiones sobre las diferentes hipóstasis metonímicas del vino, a modo de identificación inequívoca, y que se haya en gran medida desprovista de carácter lingüístico) invade el espacio mudo de la viñeta.

La idea de «nacimiento» se desarrolla en la siguiente casilla, pero en esta ocasión con características bastante diferentes:



Mas mi cuna fue un lagar,
en donde noche tras noche
un duende me hizo llorar
lágrimas a troche y moche.

En esta unidad la complejidad de la viñeta excede a la retórica de la copla que se deleita en un juego de rimas poco significativo. Si la primera unidad aludía antes al racimo de vid que al mosto de ella extraído, ésta se centra en la extracción de dicho mosto, a través de la pisada —dolorosa— del grano en el lagar-cuna. Texto e icono juegan con este equívoco sin decidirse a resolverlo plenamente. El grano de uva (primera imagen hipostática del vino) se identifica, en un primer plano «hiperbolizado», con el recién nacido, antropomorfización para la que el pictograma ha de valerse de dos granos para cada «infante», aprovechando las formas redondeadas de la uva, una de las cuales soportará los rasgos faciales, en expresión de lloro; y la otra, los corporales, con la adición de unos bracitos y la superposición sobre el «vientre» de la más visible de ellas de la X emblemática ya aludida. Las figuras del fondo representan la acción real de la pisada de la uva en el lagar por parte de los jornaleros, mientras que en el primer plano, la ampliación de unos dedos del pie en la esquina superior derecha, amenazantes sobre las uvas, explican la razón del «llanto» de estas uvas-niños. De esta manera el mosto es identificado, no con una supuesta sangre, resultado lógico del aplastamiento, en congruencia con la metáfora habitual y vino-sangre, sino por las lágrimas producidas por el dolor de esta acción.

Si en la primera casilla el concebir al vino como resultado del amor nos introducía en la atmósfera de la dicha y el regocijo, el llanto nos anticipa las conexiones de dicho producto con situaciones de carácter dramático y patético, que se desarrollaran, al igual que las que reflejan el primer aspecto, en la segunda parte del discurso.

En la tercera casilla da comienzo la alegoría de la crianza del vino como «escolarización» anteriormente aludida:

Me levantan de la cuna
para llevarme a la escuela.
¡Y otro cambio de fortuna
me espera tras la cancela!

Sólo los dos primeros versos son operativos para el desarrollo del discurso. El trasiego del mosto está alegorizado por un «me levantan de la cuna» que remite a la anterior casilla. Y la marcha a la bodega, correlativamente, por un «ir a la escuela» que funda las bases del discurso posterior.

La viñeta nos ofrece una información que excede en mucho a la de la copla. Un jornalero, con gesto protector, convertido en «niñero» o «pedagogo», acompaña una barrica (segunda hipóstasis del vino) dotada de expresivos rasgos antropomórficos infantiles del escolar: las piernecillas, los brazos, la pizarra que lleva bajo uno de ellos³. Ambos se encaminan hacia un imponente edificio en cuya fachada se abre un gran portón (la «escuela-bodega»). La silueta de una ciudad majestuosamente torreada, fácilmente identificable con la propia ciudad de Jerez, a través de sus monumentos más característicos, se recorta sobre un cielo luminoso.

Las casillas IV y V nos introducen en el interior de ese espacio privilegiado: la bodega, donde ha de producirse el laborioso, misterioso y ancestral rito de la crianza del vino. Copla y viñeta se esmeran en la descripción de este espacio de la casi milagrosa transformación del mosto-niño en vino-adulto.

Fresca penumbra olorosa
calor y luz amortigua,
y recata toda cosa
con velos de gasa antigua.

Si en casilla I se enfatizaba en la idea de luminosidad y calor («no agua», por tanto) en el origen, el espacio de la maduración está caracterizado por la humedad y la sombra («frescura penumbra»), el retiro, el reposo, la

³ Este recurso antropomórfico es muy utilizado tanto en el dibujo humorístico como en las técnicas publicitarias. Compárese con la lata de judías antropomórfica que ofrecemos en la figura 2.

quietud, casi la muerte, previa a la triunfante resurrección. La bodega antes que «escuela» es «cripta».

La viñeta, de gran valor plástico, explicita claramente la metáfora verbal

velos de gasa antigua = telas de araña

que ennoblece doblemente («seda», «antigua») la realidad empírica, insistiendo en la idea de recogimiento («recatar», «velos»). Tanto esta viñeta como la siguiente se caracterizan por su solemnidad: las grandes cubas están desprovistas de los rasgos antropomórficos un tanto humorísticos que veremos más adelante. La casilla V insiste en estos rasgos:

Anchas naves de altos techos,
que apoyan ricas maderas,
y cien pilares derechos
abiertos como palmeras.

La magnificencia es la nota dominante que evoca ahora el espacio («Anchas naves», «altos techos», «cien pilares»). La vista frontal que nos ofrece la viñeta acentúa estas características. Las cubas aparecen empequeñecidas por la grandiosidad del espacio que nos recuerda de inmediato un templo, un espacio espiritualizado —como en la anterior viñeta por medio de la luz que penetra por los ventanales tamizada por los «velos de gasa»— por medio de la vacía amplitud desprovista de elementos humanos, o que aludan a ningún tipo de faena real en la elaboración del vino; Esta insistencia en un «imaginario» marcadamente espiritual, sienta las bases semióticas que facilitarán la explosión religiosa de la casilla XVIII, punto culminante del discurso apologético.

Una vez descrito el espacio, las aleluyas retoman la alegoría pedagógica iniciada en la III.

Y párvulas promociones
en los roblizos escaños
aprendiendo las lecciones
de las Horas y los Años.

Copla y viñeta divergen y coinciden en el traslado de los conceptos. La viñeta desatiende la sugerencia del texto y no desarrolla la metáfora que éste propone:

bancos escolares = toneles
(de madera) (de roble)

que nos apuntaría a otra identificación implícita, ya descrita en c. III:

mosto = colegial



En lugar de ello crea su propia metáfora, y los toneles se convierten en la tercera hipóstasis del vino, dotando a éstos, colocados en posición horizontal, de rasgos antropomórficos sobre sus témpanos, unos con gesto risueño y otros con rictus de seriedad. Ante ellas un viejo maestro —en el que al punto reconocemos la tradicional personificación alegórica del Tiempo— con la caña de los castigos en una mano, y extendida la otra con gesto admonitorio aparece impartiendo sus severas lecciones.

Junto a él, en el ángulo inferior derecho, se encuentra un reloj de arena, alegoría típica de las «horas».

Ambas alegorías del Tiempo (Saturno y el reloj) explicitan el desdoblamiento que del mismo se opera en la copla: los Años y las Horas, de una manera sólo en apariencia gratuita. En efecto el Tiempo aparece desdoblado en dos movimientos: uno, el de una tradición inmemorial de la elaboración: «los años»; y otro, «las horas», el de la duración de la crianza de cada añada («párvulas porciones»).

Esta dualidad del concepto de temporalidad se pone igualmente de manifiesto en las dos siguientes casillas, que desarrollan las ideas aquí insinuadas y que encuentran en c. VI su punto de origen.

Así la casilla VII, parece referirse a las propiedades adquiridas por los distintos caldos tras su lento proceso de elaboración, marcado por el paso de las horas que señala el reloj:

Ellas nos daban la ciencia
—que su mirar infundía—
de la risa, la elocuencia
el rumbo y la valentía.

Anticipa esta copla el canto de los benéficos efectos que produce la ingestión de los vinos jerezanos, que parecen llevar en sí mismos el espíritu de las cualidades que despierta en los bebedores. La viñeta visualiza, mediante figuras arrancadas de un «imaginario» convencional, dichas cualidades. La risa aparece aquí visualizada mediante la figura de un Baco gordinflón y risueño, coronado de pámpanos y apoyado en una barrica, identificada con la X. La elocuencia se representa mediante la imagen de un orador romano, que alza la mano con ademán enfático y solemne, que nos remite al pasado latino de la Bética, y a los grandes rétores y oradores «que España dio a Roma», según la terminología de los antiguos libros escolares (Séneca o Quintiliano). Un espadachín del «Siglo de Oro» con ademán de pelea, la espada desenvainada y la capa sirviéndole de protección, evoca la figura del valor, aunque sea difícil identificarle con un soldado bravucón, o con la más noble estampa de un don Juan —andaluz, no se olvide— en su aspecto de buscador de pependencias. Por último, la imagen de un majo dieciochesco, envuelto en su gran capa y tocado con redecilla y castoreño, alzando en señal de brindis su copa de Jerez (nueva hipóstasis metonímica, que identifica al vino mediante el recipiente característico para su ingestión) se nos muestra como perfecta visualización del «rumbo», la amistosa generosidad que como las tres cualidades anteriormente citadas, parecen caracterizar «el alma» del varón andaluz, y por extensión, del español. Valor, elocuencia, jovialidad y largueza se convierten así en virtudes nacionales propiciadas por esta bebida-tótem (como caracteriza R. Barthes al vino en la sociedad francesa) que es el vino de Jerez.

Y Ellos —acritud y mieles
de corrección o consejo—
nos iban haciendo fieles
y nobles como oro viejo.

La casilla VIII es un canto a la tradición del proceso de crianza del vino, insistiendo en los valores de una «pedagogía» no menos tradicional. La copla insiste en este «imaginario». Los años (el Tiempo-Saturno) son de nuevo el maestro severo y amable a un tiempo, «acritud y mieles» —lo que ahora explica la doble actitud de los rostros- toneles de c. VI— utilizando términos («corrección», «consejo») sólo inteligibles en este ámbito imaginario. El objetivo de esta pedagogía es la fidelidad —a la tradición— y la nobleza —que confirma la estirpe—. El «oro viejo», aparte de señalar al color de algunas de las variedades del Jerez (del fino) pero no de otras (el oloroso), insiste en la idea de «ranciedad» considerada como un valor netamente positivo, y en la de su condición de tesoro postulado en la «esmeralda» inicial.

La viñeta, por el contrario, nos ofrece la imagen del viejo y experto catador-examinador, que observa minuciosamente la transparencia del vino obtenido, en la copa característica ya antes citada, y parece reflexionar sobre la pureza del producto, antes de dar su «aprobado» ante la mirada recelosa de una cara figurada en el témpano de un tonel, en espera del resultado del «examen». Vela, antiparras, alzacuello, la propia edad avanzada del catador, todo nos ofrece una sensación de vetustez, plenamente coherente con el entramado semiótico del discurso: el catador adquiere el semblante de un viejo «dómine» exigente e inflexible, pero al mismo tiempo sabio y bondadoso.

La casilla IX representa el final del proceso de elaboración, o más bien su resultado. Aprobado el examen al que ha sido rigurosamente sometido en la casilla anterior:

Y revestidos de aromas
en las últimas escalas
recibimos por diplomas,
en vez de espuelas, dos alas.

Poco valor discursivo nos aportan los dos versos iniciales de la cuarteta —únicamente la mención del «aroma», característica tan importante en un vino una de cuyas variedades se denomina, precisamente, «oloroso»—. Los dos versos últimos, por el contrario, dan remate a la escala educativa («diploma») y encamina el discurso hacia su punto de inflexión, con la mención de las alas que, más aún que las espuelas, como símbolo de ligereza, le harán difundirse en gozosa bandada por el mundo entero; alas éstas que se convertirán en un leit-motiv iconográfico a partir de este momento.

La viñeta correspondiente, además de explicitar la ceremonia de entrega de diplomas, ofrece, en efecto, unas novedades iconográficas de enorme trascendencia para el discurso visual, y que sólo en él puede encontrar todas las posibilidades de su desarrollo: la botella, antropomórfica, que actúa como la última hipóstasis metonímica del vino, y que en la segunda parte de las aleluyas se convertirá en protagonista visual de las mismas y de sus metamorfosis. En efecto, la botella misma, como recipiente, se encuentra ya dotada «a priori» de grandes posibilidades como metáfora antropomórfica, lexicalizadas algunas de ellas, como en «cuello de la botella»; y más aún la botella de vidrio negro, característica, al igual que la copa, como recipiente para los caldos jerezanos, se convertirá, a partir de este momento, en portadora de rasgos personificadores, tanto anatómicos —pies y brazos articulados en posiciones de gran expresividad— ya anticipados en el cañete de c. III— como faciales —al igual que la uva o los toneles— naturalmente siempre masculinos. Pero además adquirirá una enorme capacidad para soportar una amplísima caracterización indumentaria, propicia a las sucesivas metamorfosis anteriormente aludidas⁴.

En el caso de la presente viñeta, una botella-doctor tocada de birrete, y provista de unas enormes alas, se inclina a recoger su título académico, en presencia de una hilera de botellas hermanas, etiquetadas con la ya conocida X de Xerez, mientras se lleva la mano al pecho en actitud convenientemente respetuosa.

Las alas conferidas al mérito del producto, le otorgan la posibilidad de sobrevolar el mundo entero y extender por todo él su fama y sus cualidades, aunque, como veremos más adelante, sus más auténticos beneficios parecen recaer únicamente en la casta nacional española, hasta identificarse absolutamente con los valores y los mitos colectivos⁵.

Y a volar toda la tierra
no llevando otro equipaje
que un topacio en que se encierra
el más gozoso mensaje.

La viñeta visualiza el gozo y la diseminación de tal mensaje mediante las botellas aladas que como una bandada de pájaros circunscriben el globo terráqueo —«dan la vuelta al mundo»— pero se desentiende de la otra metáfora que brinda la cuarteta

⁴ Recuérdese, a este respecto, una de las más famosas y logradas imágenes publicitarias del vino jerezano: la botella de «Tío Pepe», que responde a los mismos recursos de antropomorfización indumentaria de las presentes aleluyas.

⁵ La cultura popular de la Restauración hizo especial hincapié en esta identificación entre el vino y los valores nacionales. Recuérdese a este respecto, el famoso pasodoble de «Las Corsarias», en que el vino de Jerez —amarillo— y el Rioja —rojo— componen los colores de la bandera nacional, o la alabanza al vino español con que se abre «La Viejecita».

vino = topacio

metáfora ésta donde resuena la idea de transparencia y tesoro, evidenciadas ya en la esmeralda —c. I— el brillo de la copa examinada al trasluz —c. VIII—, esta vez a través del color amarillo pálido que presenta la variedad de «fino».

Como ya hemos anticipado, con la casilla XI se inicia la segunda parte del autoencomio, la loa de las benéficas y múltiples propiedades del vino y los efectos, positivos siempre, de los que la embriaguez, no ya el mareo o la resaca, por supuesto, se encuentran totalmente excluidos.

«A vrai dire, comme tout totem vivace, le vin supporte une mythologie variée qui ne s'embarrasse pas des contradictions», apunta R. Barthes en su artículo ya mencionado. Julián Pemartín, mucho antes de que el semiólogo francés formulara semejante diagnóstico, ya había dado pruebas más que suficientes para documentar tal aserto.

«Etant par essence une fonction, dont les termes peuvent changer, le vin detient des pouvoirs en apparence plastiques: il peut servir d'alibi aussi bien au rêve qu'à la réalité, cela depend des usages du mythe»⁶.

Si cambiamos los términos «sueño» y «realidad» por los de «orden de lo festivo» y «el orden de lo patético», nuestras aleluyas nos pueden dar un buen ejemplo de ello.

En las seis casillas siguientes el discurso se articula mediante el recurso retórico de tres series de antítesis correlativas, entre estos dos tipos de órdenes, organizadas según una construcción sintáctica: «Si X ... Y» de carácter adversativo, que releeremos: «X, pero Y», representando «X» los valores del gozo y la diversión, e «Y» los del padecimiento; unos y otros acompañados del vino, ya sea como estímulo, ya como alivio, y sirviendo la penitencia de los unos de correctivo a los posibles excesos de los otros.

Si tuve en regios manteles
liza en que ostente mis galas
y en donde alcé mis cuarteles
sobre oportos y marsalas (...)

El vino de Jerez se presenta en esta quarteta como el preferido (el vencedor en una liza) de entre los otros vinos de su clase, el Oporto portugués y el Marsala siciliano, por el gusto de las clases aristocráticas («regios manteles»). Ambas sugerencias del texto: el público de alto rango social, y la hegemonía sobre sus más inmediatos competidores en los paladares exquisitos, son recogidas en la viñeta a través de una imagen donde ambos se unifican: la del torneo. La botella de Jerez, metonimia del

⁶ Roland Barthes, art. cit.

propio vino, antropomorfizada en forma de caballero tardomedieval, mediante la adición de un gran yelmo coronado de plumas y diversas piezas de armadura, coloca su pie sobre la botella caída de vino derrotado, mientras endereza su pesada lanza con gesto altanero, ante la presencia de entusiastas damas ataviadas a la usanza del siglo xv, que le arrojan coronas y ramos de flores. Una gran X destaca en el centro de su etiqueta-coraza. El triunfador militar, aunque sea en un torneo, sobre contrincantes de otras naciones vecinas, subraya, sin duda, el carácter «chauvinista» del discurso encomiástico.

(...) descendí a los hospitales
vestido de franciscano,
para ir aliviando males,
con paciente y dulce mano.

Para completar la rama adversativa de esta microsecuencia, el discurso nos lleva de lo alto de los palacios a lo bajo de los hospitales, desde el gozo y el lujo, al dolor y a la miseria. La exaltación de la caridad es una de las notas más características de la religiosidad católica, postridentina, y alcanza en la Andalucía del Jerez su más alta expresión (Hospital de la Caridad, en Sevilla; la obra de san Juan de Dios, en Granada; la exaltación de las obras de misericordia en la pintura de Murillo, serían sólo algunos ejemplos de ello; al igual que la insistencia en las tareas piadosas y en las prácticas caritativas como redención de una vida licenciosa, que llega hasta las últimas manifestaciones en el melodrama de la época franquista). La alternancia entre arriba y abajo nos recuerda el panerotismo del don Juan de Zorrilla: «Yo a los palacios subí / yo a las cabañas bajé.» La viñeta saca todo el partido posible a esta sugerencia de la copla, creando una escena de gran plasticidad. En la vasta nave de un hospital, que por la disposición en diagonal de las ventanas nos recuerda la nave de la bodega representada en c. IV se recorta el dramático perfil, dibujado con fuertes contrastes de luz y sombra que delatan la demacración de la agonía y recuerdan los rostros de la imaginería barroca, de un hombre enfermo. Sobre su lecho vuela la figura de la botella, ofreciéndole, sonriente, una copa que el enfermo no puede ver. Sobre esta figura se ha construido una doble metamorfosis. En primer lugar, las alas que le habían sido otorgadas en c. IX, más que antropomorfizar a la botella, la angelomorfizan; por otro lado, la botella aparece revestida —como la copla apunta— con el hábito y el capuchón del franciscano, con lo cual se crea una compleja gradación ternaria:

vino (botella) = franciscano = ángel

La botella, si por un lado metonimiza al vino, por otro hace lo propio con el enfermero que atiende con vino al agonizante, y metafóricamente, convierte en ángel tanto al uno como al otro por sus propiedades salutíferas y caritativas.



La casilla XIII nos devuelve, como por rebote, al mundo del regocijo, e inicia una nueva antítesis correlativa, evocándonos la máxima expresión de la alegría popular: la feria.

Si la guitarra es mi amante
y por ferias y bureos
lleve un cortejo de cantes
de palmas y taconeos (...)

La música, la canción, el bullicio y el baile son las notas predominantes de esta copla, tras el silencio solemne que presidía la anterior. La botella aparece ahora caracterizada en la viñeta como un joven andaluz que con ademán jacarandoso apoya su brazo en el hombro de una guitarra, metáfora ginomorfa ya convencional, incluso en el folklore, propiciada por su diseño curvilíneo y por el «abrazo» de su tañer, acentuada en esta ocasión mediante los rasgos faciales en su pala, que convierte su mástil en «cuello» desmesurado; y los indumentarios del abanico, y de una falda de volantes y una mantilla, audazmente resueltas en un grafismo sumamente libre, casi «moderno». La pareja se recorta sobre un fondo oscuro iluminado por farolillos, en el que destaca una bailarina bolera, acompañada por las palmas de un majo dieciochesco.

La botella (masculinizada) y la guitarra (femenina) no sólo representan metonímicamente a la música y al vino, componentes insoslayables de la

fiesta popular, sino a los propios hombres y mujeres que en ella participan y con una y otro se recrean.

(...) por callejuelas y esquinas
busqué con pasos contritos,
y al Señor de las espinas
dije mi dolor a gritos.

Aquí no es el vino el que habla, sino, metonímicamente, y a través de él, el propio bebedor, que es capaz a un tiempo mismo de regocijo y de penitencia. Una botella antropomórfica, en primer plano, se arrodilla destocándose con reverencia y aflicción en la oscuridad de una calleja, probablemente sevillana, mientras el Cristo procesional, el que una mujer dirige desde un balcón una saeta, se recorta nítidamente en la luz de un arco, sobre la oblicuidad de los capuchones de los penitentes. La caracterización de Cristo como «Señor de las espinas» acentúa la idea de sufrimiento y de sangre, y anticipa la c. XVIII.

Si saltando de puntillas
entre la afición torera
fui cortejando mantillas
desde el palco a la barrera (...)

Feria, caridad, semana santa y, finalmente, el mundo de la tauromaquia recomponen los pilares básicos del «imaginario» de lo castizo andaluz. («Vino, sentimiento, guitarra y poesía / hacen los cantares de la patria mía», escribía Manuel Machado, cuyo espíritu más fácil y superficial se encuentra tan en consonancia con este mismo discurso nacional-casticista, y al que Julián Pemartín parece tan cercano.)

Es esta, por demás, la única viñeta que nos presenta al vino-tótem típicamente masculino, asociado a la mujer, plasmado en esta bella joven que visualiza la metonimia verbal: «mantillas = mujeres». Por la indumentaria de la muchacha, y la del torero que cita al toro apenas insinuado en el ángulo superior izquierdo, la ambientación de la viñeta también nos acerca al mundo rondeño dieciochesco. La botella alada sobrevuela con su copa en la mano una multitud de brazos que alzan también sus botellas y sus copas con el júbilo del festejo. El «Desde el palco a la barrera» de la copla, bien pudiera hacer referencia a la variedad social del público femenino asistente. El verbo «cortejar», por el contrario, asimilaría el vino a los mozos cortejadores de público tan diverso.

La viñeta de la casilla XVI, al explicitar el mensaje más abstracto formulado en la quarteta, nos traslada, por el contrario, a un mundo casi contemporáneo a la invención de estas aleluyas, y pone en evidencia, sutilmente, toda la tendenciosidad conservadora subyacente en las mismas:

(...) amigo fui de furrieles,
y en trincheras y chabolas
vi cubrirse de laureles
las banderas españolas.

La mención a un mundo no sólo cuartelero («furrieles», elección de un término tan característico en parte forzada por la rima consonante, pero que nos evoca el mundo de la tropa y de los reclutas) sino claramente bélico y de carácter glorioso («laureles») es de carácter genérico y atemporal. El ilustrador, por el contrario, de acuerdo con el espíritu de la obra, nos presenta una escena bélica claramente contemporánea, en contradicción con el soldado de c. VIII: los capotes, los cascos, las alambradas, los fusiles, que en un contexto español sólo puede identificarse con una escena de la guerra civil. Nada hay que señale, si es este el caso, a qué bando pertenecen los combatientes aquí representados. Sin embargo, la presencia de la botella-ángel sobrevolando la trinchera (Botella angelomorfa que se encuentra en directa relación paradigmática con la de c. XII y XIV, y la ausencia de cualquier símbolo que pudiera referirse al bando republicano, a diferencia de la gran bandera nacional que preside la viñeta XVII, nos hace asegurar que se trata de una tropa del bando franquista, a través del cual visualiza el ilustrador la idea de «las banderas españolas», excluyendo del concepto de «español» a sus contrincantes. El vino se identifica con la nación, con la casta, y la nación con un bando vencedor en una guerra civil.

Este carácter abiertamente conservador del discurso llega a su máxima expresión en la visualización aportada por la viñeta siguiente. Dice la copla:

Y en las tierras más distantes
y en ocasos de altamar,
a nostalgias de emigrantes
di aroma de patrio hogar.

Si la mención de las «nostalgias» de los emigrantes mitigadas por el vino español nos evoca la famosa tonadilla popularizada por Concha Piquer, «En tierra extraña» —una fiesta de nochebuena en el Nueva York de la ley seca, burlada mediante una receta farmacéutica para la adquisición de vino español—, la imagen que la viñeta nos ofrece no es la de la «saudade», o la «morriña» de tantos emigrantes en «las Américas», sino la ociosa y autosatisfecha del colono reclinado, la amenazadora del soldado colonial en pie de guerra, y la imperialista, y por demás anacrónica, del galeón, enmarcadas todas ellas por una ambientación de un claro exotismo caribeño —las palmeras, el loro, la barrica de ron— y todo ello presidido por la enseña nacional de un país, que algunas décadas antes había perdido sus últimas colonias americanas, en un desastre que quedaría grabado en la mente de toda una generación.

Como ya hemos anunciado reiteradamente, este discurso de autoalabanza del vino —tótem nacional, llega a su culminación en la casilla XVIII, en la que el vino de Jerez, que comenzó siendo lágrimas de dolor, alcanza su última y más sublime metamorfosis:

Y por el poder inmenso
del que es infinito Amor,
a veces fui más que incienso,
fui sangre del Redentor.

Muy difundida es, en efecto, en la iconografía pasional del barroco, la imagen del «Lagar místico» en la que el madero de la cruz adquiere la figura de una prensa, y la sangre que mana del costado de Cristo es recogido en un cáliz por un ángel⁷. La sangre del Salvador es el zumo exprimido de su costado abierto. Es ésta la iconografía que inspira —en una fácil equivalencia que ya existe en el dogma de la transustanciación y el correspondiente momento litúrgico de la consagración eucarística —a despecho de que la coloración de los caldos jerezanos— translúcidos, amarillo pálido o ambarino— no deje de contradecir el rojo sangre que se demandaría para la correcta comprensión de la metáfora, y que con mayor propiedad cumpliría, consecuentemente, los tintos riojanos o manchegos. La coherencia semántica del discurso exige, sin embargo, esta pequeña inconsecuencia metafórica, para llevarlo hasta su culminación⁸. Una idea de catolicidad preside y remata el conjunto todo, identificada con los ideales patrióticos.

El mosto exprimido del racimo del ángulo superior izquierdo se nos muestra convertido en densos chorreones de sangre que se vierten no en una copa, sino en un cáliz que sostiene una mano, ante un fondo de cirios y unas veladuras que sugieren el humo del incienso ritual aludido en la copla, todo ello en presencia del impresionante perfil de un doloroso Cristo, donde parece desvanecerse su condición de pieza de imaginería para convertirse en una alusión del Cristo mismo.

Finalmente, después de este clímax «místico» donde se han impuesto las ideas de sacralidad y padecimiento sobre las profanas y de regocijo, la casilla XIX actúa de marcado anticlímax y de epílogo y conclusión del discurso, resonando en él, por última vez, algunos de los temas que lo han marcado desde su comienzo:

Y ya ves, con mi hablar vano
se nos ha muerto la tarde,

⁷ Jiménez Barrientos, Gómez Lara, «La Semana Santa, Fiesta Mayor en Sevilla», Sevilla, 1990, Alfar.

⁸ No olvidemos, sin embargo, que el vino «de misa» utilizado por el sacerdote en la consagración suele ser un vino dulce, tipo moscatel, o la existencia de un vino dulce de Málaga denominado «Lachrima Cristi».

amigo, aquí está mi mano,
tómala, y que Dios te guarde.

Con la suspensiva apelación al «narratario», el discurso se nos desvela ahora como el producto de una facunda y elocuente parrafada en medio de una conversación amistosa, tal vez regada «rumbosamente» con el propio vino cuyas alabanzas aquí se cantan (cf. c. VII), lo que parece subrayar la caracterización de caballeroso majo dieciochesco que adquiere ahora la propia botella, recubierta de capa española, adornada con redecilla, cortésmente destocada y tendiendo la mano a la que alude la cuerteta, al imaginario interlocutor. Llaneza, cortesía, campechanía y nobleza son las cualidades que parecen transmitir, como resumen, esta última metamorfosis del vino jerezano. El fondo heráldico con las armas de León y Castilla y la Corona de Aragón, donde se integran todos los reinos peninsulares, que enmarca la figura, viene a poner un claro broche a todas las notas de tradicionalismo, aristocraticismo popularizante, nacionalismo y mitificación que han presidido todo el discurso.

Concluye R. Barthes su citado artículo con las siguientes palabras:

«Car il est vrai que le vin est une belle et bonne substance, mais il est non moins vrai que sa production participe lourdement du capitalisme français (...) Il y a ainsi des mythes fort aimables qui ne sont tout de même pas innocents. Et le propre de notre alienation présente, c'est précisément que le vin ne puisse être une substance tout à fait heureuse, sauf à oublier indubitablement qu'il est aussi le produit d'une expropriation.»



Albrecht Wellmer

Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad

La crítica de la razón después de Adorno



Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*

162 págs., I.S.B.N.: 84-7774-559-5.

Indice: Observación preliminar. Verdad, apariencia, reconciliación. De la dialéctica entre modernidad y postmodernidad: crítica de la razón después de Adorno. Arte y producción industrial: de la dialéctica entre modernidad y postmodernidad. Adorno, abogado de lo no idéntico.

BOLEROS

Entrevista con Carlos Monsivais¹

Orlando Mora
Umberto Valverde

Orlando Mora.—¿Tu interés por la cultura popular y específicamente por la música tiene algún origen en la infancia, está vinculado a un mundo, o en qué momento se define esa afición?

Carlos Monsivais.—Uno siempre tiene una gran escuela formativa que son los radios de los vecinos. Creo que la gran universidad sentimental son los radios de los vecinos y los radios de mis vecinos coincidían puntualmente en el bolero y en la canción ranchera, de manera que sustraerme a ese influjo era acústicamente imposible. Yo elegí trans-

formar esa fatalidad auditiva en una necesidad forzosa, como en los viejos tiempos del marxismo y a partir de lo que oía en mi casa y de lo que todos mis vecinos compulsivamente oían, logré después integrar una cultura bolerística propia, que ahora se ha renovado extraordinariamente gracias al compact disc, sobre todo por grabaciones que yo había pensado que eran imposibles de conseguir.

O. M.—¿Te interesa sólo el bolero, o tienes una actitud universal frente a la música popular?

C. M.—Trato de tener una actitud muy universal, pero de nuevo

¹ Publicada en *La Palabra*, periódico mensual de la Universidad del Valle, Cali (Colombia), n.º 6, mayo 1992.

aquí y en un sentido negativo interviene mis vecinos. Después de dos horas diarias de cumbia llego a tener una necesidad compulsiva de no oír cumbia, o después de cuatro horas de heavy metal, mi interés de por sí débil por el heavy metal se transforma en verdadero pavor, entonces el problema de vivir en un barrio popular es que tú no puedes huir ni de tus predilecciones ni de tus abominaciones y esto reduce mi campo universal en cuanto a la música se refiere. Pero en lo popular localizo básicamente mi interés en el bolero y en la canción ranchera sin mariachis. El mariachi se me ha convertido en muchos casos en un agobio, sobre todo en los años más recientes.

Umberto Valverde.—¿Cuál es tu relación con la música de Cuba, concretamente con el son? ¿Qué concepto tienes de orquesta como La Sonora Matancera?

C. M.—La Sonora Matancera es mi infancia y mi adolescencia. Yo llegué a la poesía de Nicolás Guillén perfectamente preparado, por Burundanga. Yo creo que el repertorio de Celia Cruz al comienzo de los años cincuenta, nos marca a todos. Una parte de La Matancera es especialmente importante en la creación de uno de los grandes mitos mejicanos que es el arrabal. En México el arrabal es esa zona mitológica en la que se mezclan la pobreza, el cabaret, el melodrama, el orgullo de ser pobre; las madrugadas generalmente fotografiadas por Gabriel Figueroa, la prostitución y las voces que rompían la ortodoxia del doctor Ortiz Tirado, o del tipo de tenores acaramelados que trataban de darle a la canción popular la respetabilidad que venía

de las voces bien timbradas y educadas.

El arrabal es en la perspectiva mejicana el gran mito y es latinoamericano. Voces como las de Daniel Santos, María Luisa Landín, Chelo Silva, Orlando Contreras, Carlos Argentino, Alberto Beltrán, Celio González, Bienvenido Granda, son las voces que vienen a crear la nueva respetabilidad que no deriva de estudiar con maestros de ópera, que no deriva de la adoración de Tito Schippa o de Tita Ruffo, que no deriva de la imitación que lo popular hace de lo culto, que busca en el golpeteo cabaretero, de pobreza, las fuentes de su propia respetabilidad.

O. M.—¿A estas alturas de tu trabajo de investigación y de análisis tendrías claro el por qué el gran auge del bolero, en los años 30 al 45 en América?

C. M.—Se impone por varias razones que no jerarquizo sino que te enumero tal como me vienen a la memoria: las migraciones a las grandes ciudades, que se dan en todas partes, obligan a una música de arraigo y de familiarización y en este aspecto no hay una música que te familiarice tanto con tu entorno, como el bolero. Un segundo elemento son las voces, son voces que rompen con la idea de decir el español, de cantar el español; la quebrantan y la rehacen. Daniel Santos es el entierro de todos los tenores que estudiaron minuciosamente a cualquiera de los wagnerianos o wertzianos. Un tercer elemento es la complicidad sentimental, sensorial y sensual que está muy presente a fines de los años treinta y todos los años cuarenta. la sensación de que el

bolero es el testigo y el cronista de una vida nocturna apasionadamente sexual, cada noche un amor, distinto amanecer, diferente dolor. Este quebrantamiento de la moral tradicional que las letras marcan claramente. Y un cuarto elemento es la calidad melódica, que viene de fusionar los estilos latinoamericanos con toda la educación voluntaria e involuntaria de las canciones norteamericanas. Los compositores se forman simultáneamente en sus países y en Los Ángeles, en Nueva York, en los sitios donde están los estudios de grabación. Muchos de los compositores mejicanos, por ejemplo, trabajaban en los Estados Unidos y hacían música para películas, o arreglos para orquestas latinas.

Estos elementos todos, aparte de una generación extraordinariamente talentosa dan por resultado el arte del bolero, que es por un lado la renovación de la moral social y por otro lado la renovación de la manera de vivir el idioma desde el arrabal. Además el gran elemento de complicidad directa en el faje y en el ligue, que no había sido.

U. V.—Después de los años sesenta, la cultura musical de Latinoamérica, luego de la Revolución Cubana y el traslado de la gran mayoría de orquestas a Nueva York, hay un viraje hacia Puerto Rico y hacia Nueva York. ¿Tú cómo has visto este proceso de los últimos veinte años musicales que produjo el fenómeno internacional de la salsa por muchos años de dominio y actualmente del merengue?

C. M.—A mí me parece muy notable lo que se ha logrado, pero de nuevo en la idea de este sincretismo

permanente que asume todos los ritmos y los combina, los funde. La salsa revitalizó a su Celia Cruz, le permitió a La Sonora Matancera ese status del gran clásico y mantuvo a diversos cantantes y dio origen a una generación muy notable de músicos. Y de pronto la salsa pasó de heraldo de un Caribe o de un trópico un tanto inventado a ser el elemento de tránsito de una América Latina aislada y de una América Latina intercomunicada, globalizada, también a través de la música. Yo creo que en primer lugar gracias a Celia Cruz todo lo de la salsa tiene elementos de enorme calidad, pero sin ella la salsa no hubiese logrado la entrada que tuvo.

O. M.—¿Carlos, el bolero argentino que lanzaba la Odeón desde Buenos Aires llegó a entrar fuerte a México, o qué presencia tiene ese grupo de Hugo Romani, de Leo Marini, de Fernando Torres?

C. M.—Muy escasa presencia, sólo dos o tres boleros y que vienen a través de Cuba.

O. M.—Tu visión de Agustín Lara en este momento, ¿cuál es? ¿Por qué, extrañamente ese período de gloria casi que va desde Imposible a Tu retrato, son como los años de Lara también, los años de oro del bolero?

C. M.—Yo creo que Lara es un personaje muy fechado, todas las características de Lara corresponden estrictamente a una época, es un bohemio tardío. Es un modernista tardío, es un prostibulario precoz. Es un hombre que a semejanza de la vida decide convertir su vida en obra de arte y por tanto usa la cursilería como su verdadera piel. Es

un abandonado por los dioses de la eficacia comercial. A Lara lo explotan inmisericordemente las disqueras y las compañías de música. Es una figura patética y magnífica, situada en un contexto cultural que no acaba de creer que Darío hubiese muerto. Ahora, la música de Lara tiene una perdurabilidad que va más allá de lo fechado del personaje. El personaje es extraordinario pero está muy determinado por una conciencia cultural de la improvisación, la fatalidad, el gesto. En cambio yo he visto que la música se ha recuperado perfectamente y que la grandeza melódica y la felicidad literaria de las letras de las canciones de Lara tiene relación básicamente con otra generación, no necesariamente a través de la nostalgia.

U. V.—¿Los mitos como Agustín Lara y Pedro Infante, cómo queda México y cómo se pueden ver esos mitos en relación con el presente, cuando no se pueden producir esa clase de mitos?

C. M.—Se ven como simples símbolos de las naciones en el período en que el nacionalismo se sentía posible y se creía indispensable. Desde el momento en que interviene la idea muy marcada por el neoliberalismo de que los nacionalismos están ya de salida, lo concomitante que serían los mitos de las naciones pierde mucho sentido y por otro lado son comunidades cada vez más normadas por la televisión. El gran mérito de estos mitos es que se daban en la relación de la calle y la industria, una relación muy viva. Pedro Infante es irrepetible, Lara, Lucha Reyes, son irrepetibles. Lo que se ve es que quedan como símbolos de la ambición de la originalidad nacional.

O. M.—¿Cuál es tu concepto sobre las intérpretes de boleros?

C. M.—Ellas se permitían una sensualidad que los hombres no podían permitirse. Los hombres estaban sujetos a una tiranía consciente y brutal de transmitir en cada momento la seguridad, las ambiciones, etc. Quitando la escuela de Daniel Santos, que es absolutamente extraordinaria, la mayor parte de los intérpretes masculinos de boleros, me parecen muy regidos por sensaciones culturales que se superponen a su interpretación del bolero, que no es sensual. Daniel Santos ha pervivido y la mayor parte de estos cantantes han desaparecido en el camino, pero cuando yo reviso la lista de las intérpretes encuentro que ahí hay un campo libre a una sensualidad, a un desgarramiento real y artificial y a una exhibición de los sentidos que los hombres difícilmente se podían permitir. Pienso en María Luisa Landín, en Ana María González, en Amparo Montes, en Chelo Silva y por otro lado en Olga Guillot que vendría a ser la impudicia, la falta de toda contención en exhibir lo que está viviendo. Entonces el elemento común es la falta de distancia entre lo que se está cantando y los sentimientos que se convocan. Para mi gusto lo más extraordinario es Elvira Ríos, porque en ese momento la cantante de cabaret refinado era inexistente en América Latina.

U. V.—En tu ensayo sobre el bolero tú planteas el esquema histórico del bolero, sus orígenes del bolero cubano, con las variantes del bolero mejicano. ¿Se plantean esos dos caminos?

C. M.—Sí, porque es inevitable.

La gran aportación cubana además de musical es la idea de que el trópico libera de inhibiciones y eso se transforma en el bolero en un raudal de posibilidades interpretativas. Cantar inhibidamente el bolero es destruir el género.

O. M.—El movimiento del «feeling» tuvo mucha acogida en México, porque veo que hasta el final José Antonio y César son hombres bien recibidos en México. ¿Hay un grupo de compositores como Garrido que te representan un sentimiento similar a los del feeling cubano, o tú cómo ves el feeling cubano en México?

C. M.—Hay muy pocos que te lo representen porque ya los muy importantes tenían una obra prácticamente cumplida: Lara, Gabriel Ruiz, Gonzalo Curiel, etc. De una manera propositiva sólo Mario Ruiz Armen-god que tiene canciones tan notables como Silenciosas. Y luego el feeling tiene repercusión enorme en Armando Manzanero. El feeling se vive en México más como mitología que como posibilidad musical.

O. M.—Manzanero marca un momento de transición en el bolero. ¿Cuál es tu visión de Manzanero?

C. M.—Él es un compositor cuya obra es cada vez más importante, efectivamente es un momento de transición cuando ya se piensa clausurada la herencia de Lara, cuando el rock avasalla. Sin embargo, un compositor de una voz muy discutible, sin una gran personalidad escénica, con base en la calidad de su repertorio domina el escenario y por un momento vuelve la atención general a la canción romántica. Lo que pasa es que Manzanero mezcla el feeling, otro tipo de música nortea-

mericana, la balada, la tradición del bolero y el resultado es muy notable. Todavía hoy sigue produciendo canciones con un éxito extraordinario.

O. M.—¿Y Álvaro Carrillo?

C. M.—Álvaro Carrillo creo que de los posteriores a la canción de Lara, Curiel, Ruiz, con Solito Velásquez, etc., es el más importante. Ahora en México se ha convertido en un culto, se identifica el bolero con Álvaro Carrillo, a la vivencia de lo romántico que es el último totem que muchos erigen como tímida e inútil defensa individual contra el neo-liberalismo. En el resurgimiento actual del bolero las canciones de Carrillo son muy, muy importantes. El disco de más éxito en los últimos tiempos en México es el de Luis Miguel, que ha vendido 1.400.000 copias, lo cual es verdaderamente vertiginoso, tiene canciones de Manzanero y de Álvaro Carrillo. La canción «Y un poco más», «Lo sabrá Dios» o «La Mentira», o «Sabor a mí», son canciones del repertorio que no se cantan menos, sino más.

O. M.—Voces cubanas como Elena Burcke o Mara Portuondo llegaron a tener en México después de la Revolución, una influencia, o no llegaban tampoco?

C. M.—Llegaron pero no tuvieron influencia por falta de grabaciones, no se transmitieron en la radio y sin eso no había posibilidades de que arraigaran, porque los discos cubanos llegaban tarde y muy mal y no tenían los compañeros cubanos la posibilidad económica de asumir las canciones en las estaciones de radio, entonces la Burcke o Mara Portuondo no exitieron, salvo para los que iban a Cuba.

U. V.—La vinculación del cine con la música popular de los años cincuenta, toda esa etapa del cine mejicano que se llamó el cine de rumberas, sirvió con el fin de convertir esto en mitología en todo el continente. Hubo una cultura referenciada a eso. Hoy en día eso no existe, queda como nostalgia, como búsqueda de los especialistas, ¿cómo ves este fenómeno?

C. M.—Sí, absolutamente queda como nostalgia y búsqueda de especialistas. En México la vida nocturna se ha transformado en algo temible, porque las vivencias se han ido del cabaret a la habitación.

U. V.—Con el cine pasa igual. El cine en México no volvió a tener una vinculación a ese tipo de mitología de cantantes...

C. M.—Son ya un paisaje acústico lejano, pero también encuentras películas mejicanas recientes, donde el bolero no esté. Está en la radio, oído lejanamente pero está.

O. M.—¿Tú crees Carlos, que el bolero a nivel de compositores, lo que estamos viviendo es lo que llamabas ahora descubrimiento y redescubrimiento?; ¿crees que es posible que el bolero vuelva a tener una vigencia de presente, a nivel de compositores, de intérpretes?

C. M.—Difícilmente, salvo casos como el de Armando Manzanero, que después de años de no tener un éxito, tiene ahora dos, uno gracias a Luis Miguel, otro gracias a Eugenia León, canciones recientes que han tenido una repercusión extraordinaria. Pero yo creo más que todo que el bolero se ha situado como el gran corpus que reta al intérprete, como el horizonte de oportunidades inter-

pretativas y eso permite poca intervención de los compositores recientes. Cada cantante ahora se está midiendo con *Usted* o *Noche de Ronda*, con *Cenizas* o con cualquiera de los clásicos del bolero. Se ha vuelto un repertorio en el sentido más clásico y exigente, aquel que le demuestra a cada cantante cuáles son sus límites y cuáles son sus grandes posibilidades.

O. M.—¿Cuáles son tus compositores preferidos en tanto que enamorado del género?

C. M.—Lara, Gabriel Ruiz, Gonzalo Curiel, Consuelito Velásquez, Emadelena Valdelamar, Álvaro Carrillo, Armando Manzanero, Rafael Hernández, Pedro Flórez, Juan Bruno Tarraza, Orlando De la Rosa.

U. V.—¿Y en intérpretes y temas especiales?

C. M.—Por encima de todos, Elvira Ríos. No he conocido a nadie que pueda cantar el bolero dándole esa transparencia, esa densidad, esa emotividad profunda y luego una serie de dioses mayores: Daniel Santos, Celio González cantando *Vendaval sin rumbo*, Olga Guillot, La Lupe, Celia Cruz como intérprete de bolero, María Luisa Landín, Ana María González.

O. M.—¿Por qué no se produce todavía un nivel de reflexión literaria-teórica alrededor del bolero?

C. M.—Fundamentalmente porque todavía no termina de extinguirse el paternalismo. Mientras se siga viendo el bolero como aquel humilde producto del riachuelo, del arrabal, que los historiadores más que estudiar adoptan, no se va a hacer la gran reflexión. Sin la extinción del paternalismo no se puede ver con claridad la riqueza del fenómeno.

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA DEL BALOMPIÉ: CAMINAR CORRER, CHUTAR¹

Shuhei Hosokawa

Das Ball ist rund

Zepp Herberger

1. Caminar

«Tocar el suelo con los pies, nos resulta difícil imaginar un medio más primitivo de producir sonido»². Esto sostiene el musicólogo André Schaeffner a propósito de la conexión primaria que subsiste entre el pie y el sonido que produce. También Canetti afirma, a propósito del ritmo surgido al caminar, que el pie es el más elemental instrumento de percusión. «El ritmo es originariamente el ritmo de los pies. Todo hombre camina y puesto que camina sobre dos piernas, tocando alternativamente el suelo con los pies y, ya que avanza sólo cuando golpea repetidamente el suelo, surge de aquí un sonido rítmico, al margen de que este hecho sea o no intencionado.» Pero el hombre no se oye a sí mismo al caminar, sino que también siente el rumor de los pasos circundantes. «El conocimiento de los animales que lo

¹ El texto original ha sido publicado en la revista «Gendai Shiso» (Pensamiento Contemporáneo), mayo 1986. Una versión modificada ha aparecido en un libro dedicado por entero a la estética del fútbol «Soccer Gurui» (Loco por el fútbol), Tetsugaku Shobo, Tokio, 1989.

² A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Payot, Paris, 1936.

rodeaban y que luego daba caza, era el saber más antiguo del hombre. Aprendía a distinguirlos por el ritmo de sus movimientos. La más antigua escritura que aprendió a leer fue la de sus *huellas*³. Para el hombre cazador que leía los rastros de los animales, los pies no eran un órgano para agarrarse a la tierra, sino un medio de locomoción para, al perseguir a su presa, abrirse camino a través de la espesura del bosque.

Al cambiar su centro de gravedad al campo cultivado, el tranquilo y roto paso, típico del pueblo agricultor —reflejo de un trabajo que se desarrolla en un minucioso paso a paso—, aquel extender las piernas y luego acurrucarse fueron fatales para el afamado hombre cazador, pues representaron el comportamiento derrumbado de quien ha perdido de vista a la presa y ha renunciado a cazar. Por ejemplo, si —como sostienen los antropólogos— el juego de pies que se puede observar en el arte y deporte japoneses —*mie* (paralizarse en una postura, típico del Kabuki), *shiko* (paralizarse en una posición, habitual en la lucha Sumo)— se entiende como una reserva del territorio (territorialización) en relación al retorno corporal del Universo primordial y en contacto con la Tierra Madre; de modo contrario, el paso del hombre cazador se neutraliza así mismo infiriendo el ritmo de la presa al saltar ágilmente y sin pausa de un lugar a otro.

El caminar, según Michel de Certeau, como *invention du quotidien* (tomado del título de un libro suyo) ha sido «un proceso de búsqueda inagotable de una individualidad en el ser de una ausencia»⁴. El cazador es el peón de la des-territorialización. El caminar amamantado de signo negativo, la caza discreta que va persiguiendo la presa-individualidad, el ritmo sincopado medido por los pies (o por las cuatro patas de los animales)... Pero ¿habría sido posible al hombre cazador, caminar tranquilamente apoyando los talones en el suelo? Evidentemente, mantenía como norma el ir con los talones levantados, de puntillas, presente siempre en su mente la disposición a golpear con esos talones el suelo, tan pronto como se cruzase por su pupila un animal, una presa.

Abandonado el territorio demarcado por sus huellas y dirigiéndose por rutas marinas hacia un lejano itinerario, en otras palabras, cuando la realidad se transformó en el itinerario del *savoir-vivre* nómada, el pie no se pudo sustraer a entrar en una ulterior fase de gestos y relaciones respecto a la acción de caminar.

2. Correr

Correr no es en absoluto una variación (aceleración del paso) del caminar; es un gesto distinto que abre su horizonte. O bien, como resulta

³ E. Canetti, *Masse und Macht*, Chassen Verlag, Hamburg, 1960. [Traducción: *Masa y Poder*, Barcelona, Muchnik, 1981.]

⁴ M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, 10/18, Paris, 1980.

claro a través de las fotografías en secuencia de Muybridge, tanto para los animales a cuatro patas como para los bípedos humanos, el cuerpo al correr queda suspendido por una fracción de segundo en el aire. Para aquel que corre, la tierra es un trampolín que imprime velocidad; quien corre no cree que la tierra esté quieta. La tierra es concebida por él, en primer lugar, no para asentarse, sino para poder elevarse desde ella. La teoría de la tierra desasentada expuesta en *Mille Plateaux*⁵ es, para el que corre, una cosa obvia.

Velocidad, agilidad, resolución; correr es para nosotros la imagen clave que comprende todo deporte. La figura del corredor que, instante tras instante, bota sobre la tierra como sobre un trampolín queda a menudo parangonada con la del antílope o el leopardo, y los productores de atuendos deportivos entremezclan con frecuencia las marcas y los nombres de sus mercancías con los de animales como el tigre, el ñandú o el canguro. El correr nos hace revivir el recuerdo de la era de la caza, cuando si no se corría rápido como la velocísima presa, no era posible conquistar alimento. Correr representa, pues, el «volver a ser animal» del hombre. Al igual que sucede a menudo en las fiestas rituales, las máscaras y las pieles de los atuendos no se usan para imitar, sino para reforzar los lazos con el animal, según los cánones de la agilidad y velocidad del movimiento. No se trata de un parecido fundado sobre el pensamiento totémico, sino de una homología con la vida del animal, de una relación que puede ser antagónica, esto es, en suma, de diferencia.

En definitiva, se puede decir que el hombre que corre es una máquina. El preciso movimiento de los brazos, la invariable posición en el momento de partir, el giro brusco de caderas para absorber la irregularidad del suelo, todo ello controla el ritmo de la respiración. El hombre que corre ha de aprender, antes de nada, a ser una máquina.

La insistencia en el récord, característica del deporte moderno es, según Benjamin, un aspecto de la lucha fascista y, según su contemporáneo Shoichi Nakai (primer esteta del deporte en el Japón), «una expresión de la esclavización humana a la morfología de la cultura capitalista»; simboliza, en el más pleno sentido común, la maquinización del hombre. Sin ningún tipo de dudas la competición es el momento más típico y esencial del deporte moderno, y no se puede dejar de reconocer en su fondo el ethos darwinista y capitalista de la sociedad inglesa posterior a la revolución industrial, en cuya competición el ejercicio del poder se perfecciona. Ciertamente no se puede olvidar, junto a esto, que el concepto de competición ha estimulado la creación de un cuerpo-máquina extraño al trabajo, distinto a la máquina como metáfora de la subdivisión planificada de lo humano en su totalidad. Es, sobre todo, lo que Nakai llama «el sentimiento de placer, de belleza de la competitividad». El deporte es «la ardiente dinámica» que suscita «la belleza de destruir el instante en la profunda sabiduría de la medida».

⁵ G. Deleuze y F. Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

¿Veneración de la libre competición? ¿Alegría del capitalismo? Lo único que se mide en el fútbol es el número de goles: está en la red = 1, no ha entrado en la red = 0, la simple lógica de 0/1. Fuera de esto, los records, ya sean individuales o colectivos, que enloquecen a algún forofo de la estadística, no son esenciales; lo contrario a lo que sucede en el fútbol americano, donde cada acción, cada movimiento, queda neuróticamente medido. El fútbol, para ser un deporte moderno, debería realizarse en función del principio de la competición. Pero en el fútbol, en un partido, no se fija ninguna medida. Nadie fija en cuántos segundos han de hacerse los cien o los treinta metros, es irrelevante para la habilidad del jugador. En la compleja situación del partido no existe ningún instrumento que mida su desarrollo. El instrumento es la intuición y las sugerencias vienen del olfato. Es evidente y claro el contraste entre el inmensurable 89º minuto 10 segundos y el simplemente mensurable instante del gol.

El correr en el fútbol nos trae el recuerdo del periodo del hombre cazador, en que lo único que contaba era el número de presas. El correr como inconmensurable, con la mediación del gesto de chutar, consiste en alcanzar, de hecho, el mensurable gol.

3. *Chutar*

La operación de chutar es el acto en el que apoyándose sobre una pierna se lanza hacia delante el balón con el otro pie. Dispuestos el pie sobre el que se apoya y el que vuela en el aire golpeando, la diferencia de movimiento de los dos pies concentra toda la fuerza en el punto de impacto del pie que golpea y comunica su ímpetu a la pelota. En este momento el cuerpo pone en movimiento todos los músculos de los que depende el impulso de semejante fuerza.

En Oriente, golpear es un reconocido comportamiento esencial al ataque en el arte de la lucha, pero como no hay allí producción de caucho como en América Central y además las comunidades cazadoras raramente se han manifestado —como en Inglaterra, al usar por ejemplo un cráneo o una vejiga de vaca o de cerdo para jugar— no ha florecido demasiado el artesanado de la pelota y por esto no se ha difundido el juego violento de emprenderla a patadas. En sí mismo el hecho de dirigir sobre la pelota el gesto agresivo de golpearla está íntimamente ligado al «volverse animal». No un animal salvaje que actúa en manada, sino un animal preventivamente individualizado, edipizado por la domesticación; no un animal que deba escapar a una muerte segura a mano del hombre, un animal que ataca saltando desde la selva, sino un animal de pastizal, que sólo espera ser ordeñado y sacrificado como alimento, que mientras el hombre usa su vejiga como contenedor, se convierte en una bestia que vuelve su embestida sobre sí. El chutador es como una bestia humana.

Si correr induce, según la velocidad, a la mutación animalesca, chutar abre la puerta, según la fuerza, al retorno a la animalidad. Y en el sistema

deportivo, si del primero nace el fetichismo de la marca, del segundo deriva el del tanteo. Resulta esencial, al golpear un balón precisamente en el marco preestablecido, el golpe exacto de la máquina. Aquí el jugador-cazador aprende a hacerse máquina. El animal-máquina que combina la velocidad con la precisión no está, sin embargo, en situación de dominar el tiempo y el espacio y, menos aún, de imitar la ferocidad y presteza del animal.

El jugador convertido así en bestia no territorializa las distancias espacio-temporales; más bien extiende en el espacio y en el tiempo una red de huellas animales y de insospechadas vías de escape; conoce los atajos apoyándose más en el olfato que en la vista; es un hombre con los ojos en la espada. Está confinado en el territorio, en otras palabras, no ocupa por la fuerza el territorio, sino que está atado a él; ama habitualmente *lo mucho*, más que *lo uno*, se aferra al fragmento más que al todo, se mueve basándose en la excepción, en la singularidad, más que en la sistematicidad.

La acción golpeadora del pie es, evidentemente, múltiple, ya provenga de la punta del pie, del exterior de la planta, del interior, del centro, del tobillo y su interior, del talón. Desde el simple vuelo recto del rugby al acto de chutar se pueden imprimir todos los posibles efectos a la pelota. El dibujar una bella curva no se da en otros juegos hermanos del fútbol.

Probablemente el fútbol sea el juego de pelota en el que más frecuentemente el balón cumple el movimiento de separarse del cuerpo del hombre.

4. Regatear

Cuando se combinan correr y mover la pelota con los pies surge el regateo. En este momento el cazador adquiere la máxima velocidad y, como el viento, se lanza sobre la presa. Cuando corre a la misma velocidad de la pelota su cuerpo se transforma como un arco tenso por la flecha. No corre a lo largo de un itinerario definido sobre una pista como en las pruebas atléticas; mientras evita los imprevistos movimientos de la defensa adversaria, decide la táctica para minimizar la distancia que lo separa del gol (lo que significa necesariamente avanzar directamente hacia la red).

Se puede sostener que en el fútbol el resultado se decide en los primeros diez metros, tal vez cinco, manteniendo el control de la pelota, lo que se alcanza en los tres primeros pasos, si se logra aumentar la velocidad.

Ya se ha dicho que en el fútbol se exige, más que la velocidad la aceleración. No se trata sólo de mantener la velocidad, sino de poseer la técnica de cambiarla a voluntad; no avanzar derecho, sino engañar al adversario, confundirlo; conseguir el arte de transformar la trayectoria en un ángulo agudo; la técnica del cuerpo a cuerpo que obstruya al adversario—incluso estando marcados— el obtener el balón. Regatear es el gesto más poético que es capaz de realizar un pie.

Si se valora en demasía el juego sistemático y el trabajo en equipo se corre el riesgo de minusvalorar el regateo como juego individual. Pero el

cazador en la acepción de Canetti no es masa, es *muta*, que desarrolla una actividad individual y descentralizada. Según los autores de *Mille plateaux*, la masa es mayoría, igualdad que puede diluir lo singular, sociabilidad generalizada, uniformidad de direcciones, asentamiento preciso; mientras que la *muta* es minoría, desigualdad del individuo, dispersión, libertad cualitativa, imposibilidad de generalizaciones, multiplicidad de direcciones, des-asentamiento preciso. Volviendo a Canetti: «en las múltiples configuraciones de la muta, en sus danzas y en sus expediciones el individuo terminará por encontrarse al *margen*. Estará en el centro de la muta y pronto habrá de situarse al margen, para luego volver al centro»⁶.

El regateo es, ciertamente, obra del solo hombre que lo hace, pero éste no está separado de la muta. «*Meute*», en francés antiguo significa alzamiento, rebelión, batida de caza y, según Canetti, se puede remontar etimológicamente al término del latín medieval *movita*, movimiento. El regateador respecto a sus diez compañeros de equipo es precisamente el jugador que pone en movimiento la muta. Para un buen regateador correr *solo* no es en absoluto una acción *solitaria*, es más bien la divergencia que lleva consigo la fuerza vectorial.

5. Formación

George Best, héroe de la generación de los Beatles, ha sido probablemente la mayor estrella en la historia del fútbol inglés. Incluso se podría llegar a pensar que no se ha superado jamás su clásico esquema de ataque desde la banda, pues su tarea consistía en, recibida la pelota, convertirla en gol directamente. El ataque desde la banda tampoco hoy ha perdido su validez, pero en el seno de una formación estructurada por especialidades ha sido raro que se demuestre eficaz. La formación es el material base del movimiento estratégico, es el plan paradigmático de la acción, el perfil dulcificado de la muta no definida. Pero una formación eficaz no es «formativa», es, por el contrario, «deformativa». Se trata del impulso que aparece escondiéndose, de la matriz susceptible de deformarse.

Según Hortleder, históricamente la formación de once como tipología ideal aparece por primera vez en el sistema W M, a partir de la revisión de las reglas del fuera de juego de 1925. El nacimiento de la formación está ciertamente ligado al proceso de profesionalización del fútbol: si la victoria se premia, conviene *formar* la táctica. En el 1954, en la final de la Copa del Mundo, en Suiza, Alemania Occidental infligió una amarga, inesperada y

⁶ E. Canetti, *Masse und Macht*, cit. p. 111. Un poco más arriba la muta queda definida así: «Cristales de masa y masa, en el sentido moderno de la palabra, derivan ambos de una unidad más antigua en la que aún coinciden; esta unidad más antigua es la *muta*. En hordas de reducido número que vagan en pequeñas jaurías de diez o veinte hombres, la muta es la forma de excitación conjunta que uno se topa por doquier».

teatral derrota a los húngaros —*los mágicos magiares*—; apareció con una formación puesta a punto según el sistema W M.

En la época de la revolución W M con la nueva formación 4-2-4 hizo su aparición internacional un joven de diecisiete años, Pelé, con ocasión de la Copa del Mundo, en Suecia, en el año 1958. Brasil, en la siguiente edición de la Copa, en Chile, dominó nuevamente el mundo, esta vez con un 4-3-3. «La peculiaridad del nuevo sistema del Brasil (...) no ha consistido en la creación de distintos bloques defensivos. Se trataba, por el contrario, de una *efectiva transformación general del sistema* (el subrayado es nuestro). Para los jugadores la nueva estrategia tuvo el significado de abolir las especializaciones y representó, por ende, un proceso de perfecta profesinización. Aparecieron en escena, en lugar de los especialistas, los jugadores todo-terreno»⁷.

En estos veinte años de la historia del fútbol, han aparecido dos jugadores que se puedan considerar con toda certeza como revolucionarios: Pelé y Johann Cruyff y, tal vez, no se pueda pensar en ningún otro. Ellos dos no pensaron sólo en hacer tantos, han revolucionado de principio a fin el papel de cada individuo de la muta. La *revolución molecular* en el fútbol consistió en:

1. Poner como principio base el jugador todo-terreno: todos los hombres al ataque y todos a la defensa, un flujo generalizado sobre todo el campo.
2. Abandonar las posibles limitaciones de la especialización funcional de los jugadores y de cada concreta posición.
3. Eliminar la contraposición existente entre los dos niveles de juego, individual y de equipo, creando así un sistema que haga que cada hombre use de forma eficiente al grupo y, al mismo tiempo, que el grupo facilite la acción espontánea de cada individuo; de este modo la pelota pasa de uno a otro a la vez que dibuja una inesperada línea discontinua.

Esta compleja estrategia de lo posible crea en el campo una multiplicidad de relaciones que el mismo tiempo se muestran y desaparecen.

Frente a la extensiva territorialidad del fútbol americano que es un juego de ocupación del campo por secciones, el fútbol aprende a arrancar el tanto siguiendo la línea trazada sin ocupar el campo. Esta línea es el conjunto de las posibles trayectorias de una línea: recta, curva, ondulada, en zig-zag, oval, radial, tangencial, corta, larga y larguísima. La línea en el fútbol no se refiere sólo al cambio de posición de los cuerpos en movimiento —balón y jugadores—, sino también a la morfogénesis ilimitada e incesante en el campo pero limitada en el tiempo. Incluso seccionando la línea en un instante a discreción, lo que parecería no sería el estatismo de un punto inmóvil.

⁷ G. Hortleder, *Die Faszination des Fussballspiels*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

6. Pelé

México, 1970: Pelé no fue sólo el jugador clave, no sólo se trató de haber fijado el esquema de ataque 4-3-3; lo que allí se estaba dando esencialmente era el *descubrimiento*, como materia de formación, del flujo, y el hecho de que en el interior de la formación de su muta todos se movieran a su misma velocidad; la cuestión fundamental consistía en insinuar en la mente de los demás jugadores la oportunidad y la inevitabilidad de convertirse en jugador todo-terreno. No se trata de discutir si esto dependía de la habilidad de Pelé o él hacía de *torre de control*. Para Pelé no se trataba en absoluto de voluntad arquitectónica o jerárquica. Todos entendieron y cada uno exhibió su particular habilidad.

«Ni arquitectura ni ruinas, sino nueva arquitectura en la destrucción; ni orden ni desorden, sino un orden a medias.» Esta definición que el estudioso de música contemporánea Susumu Shono propone respecto a John Cage, es la más adecuada para la revolución de Pelé. «El orden a medias y (...), el orden aparece roto, pero no porque la otra mitad esté oculta. Queda como posibilidad el que aparezcan otros distintos órdenes, que se entrecrucen en la superficie de un orden ya dado. La intersección de estos órdenes múltiples, encerrada en el interior de un marco dado, da forma a una superficie concreta, pero sobre esta superficie el entrecruzamiento de los múltiples órdenes es discontinuo, no constituye él mismo un orden.» Pelé, corriendo en el mágico ondear de un ritmo de samba, pluraliza el orden, produce como Cage una falla sobre la superficie y es suficiente esta falla, a la vez que su incesante correr arriba y abajo, para producir, a un macro nivel, una superficie pulida que se refracta como una onda, mientras que en el micro nivel continúa la vibración irregular. «La suavidad es la variación continua, el continuo evolucionar de la forma (...). En el espacio liso la línea es un vector, una dirección, y no una dimensión o una determinación numérica. Se trata de un espacio construido en función de operaciones con cambios en la dirección»⁸. La soltura es la característica determinante del fútbol brasileño. Un ritmo parangonable el de la samba caracteriza la suavidad brasileña en el momento de correr al ataque *sobre la cresta de la ola*.

Robert Da Matta, que ha analizado el fútbol de este pueblo a partir de una lógica de la inmanencia de lo social, refiriéndose a la expresión idiomática brasileña «jôgo de cintura», se pregunta de qué modo la *suavidad*, la soltura del vivir nacional han logrado consecuentemente influir en el fútbol. «Juego de caderas», respecto a una condición social, explica la trabazón sobre maleabilidad y sensibilidad. Por ejemplo, la expresión «una persona con juego de caderas» define a una persona que puede ceder dejando espacio para transformar una condición desventajosa en propicia. Como el que baila la samba, el jugador brasileño con su «jôgo de cintura»

⁸ G. Deleuze y F. Guattari, *Mille Plateaux*, cit.p. 597.

mantiene un milagroso equilibrio entre arte y picardía, entre astucia y versatilidad que nadie puede imitar, asombrando y provocando confusión en el adversario. En definitiva, según Da Matta, el fútbol en Brasil no es un deporte, un pasatiempo o una diversión; el modo brasileño de vivir no es sino vivir futbolísticamente. El fútbol está perfectamente integrado en la vida.

7. Quiebros

Otra expresión que ha dado en el clavo respecto al fútbol brasileño ha sido la de «arte de malandragem». Se trata de la capacidad para la simulación de quien está lleno de recursos: de poseer la técnica de robar con maña, de engatusar. Semejante arte define la naturaleza esencial para poder ser un hombre de éxito en la sociedad, en política, y también en el arte de la autodefensa para un jugador cuando lleva el balón. «La cosa (consiste) en evitar el ataque adversario con movimientos simples, pero seguros, quitándose al rival de encima», y, en la práctica, «en vez de tomar en serio el ataque frontal adversario, evitar, con un quiebro hábil, al contrario, y moverse con libertad cogiendo al enemigo por sorpresa y neutralizándolo antes de que este se recomponga y cambie su ataque»⁹.

Este es el principio básico del regateo, que resulta inseparable del ataque simulado —si no nos molestan las definiciones—. Estas dos expresiones corresponden al «arte de transformar el incidente en ocasión». Lo que resulta necesario al jugador brasileño y (al político avisado) es, reconocida de una ojeada una situación difícil, el refinado ocultamiento del arte de lograr desaparecer con extrema facilidad y sin vergüenza: el arte del *disimulo*.

El caso de choque hombre a hombre es en realidad un choque de once a once, y en el campo hay una constante interferencia entre estos dos planos de enfrentamiento. Un duelo que parece simple se convierte en doble, triple... múltiple. Un mínimo movimiento de un jugador o del balón genera una serie de relaciones lógicas e ilógicas. Situado el centro de gravedad a la derecha, se repliega a la izquierda; decidida la posición de chutar se torna amenazante, para luego lanzar el balón con el fondo del pie; o bien en una jugada a un nivel alto, guiñando y gesticulando de forma complicada, por un lado no actúa, pero, por otro, una serie de movimientos hace pensar que puede actuar. Es un desafío bifronte. Un contrato; tal vez diciéndolo así se pueda captar más fácilmente. En efecto, es evidente que se trata del sutil arte de la presunción, que hace brillar fuegos de artificio entre los dos conjuntos. El balón establece el punto límite del *intervalo* entre los dos equipos, y al mismo actúa. La pelota misma, sin pertenecer a ninguno de los dos, atravesando velozmente este *intervalo*, se convierte en línea.

⁹ Robert da Matta, «Notes sur le football brésilien», *Le Débat*, 19, 1982.

8. Golpe de castigo

Hay casos especiales de lucha que originan el castigo. La cosa es puramente individual. El protagonista de la novela de Peter Handke «El miedo del portero ante el penalti», el portero, viendo un encuentro local en un pueblo vecino, explica a un desconocido la técnica del castigo: «El portero se pregunta en qué ángulo tirará (...). Si el portero conoce al hombre que dispara sabe qué ángulo coge el adversario. Puede darse el caso de que incluso el ejecutante que está tirando el penalti se haga el mismo cálculo que el portero se está haciendo en ese momento. Por esto el portero termina por suponer que esta vez la pelota, tal vez, llegue por el otro ángulo. Pero ¿y si el jugador que está golpeando el balón continuase pensando a la par que el portero y decidiese tirar por el ángulo de siempre? Y así sucesivamente, sin límite»¹⁰.

Pero en esta respuesta sin límite de lectura recíproca crece la ventaja del jugador. Porque «cuando el jugador emprende la carrera el portero indica involuntariamente con el cuerpo, poco antes de que el balón sea golpeado, la dirección en que se lanzará y, por esto, el jugador puede tranquilamente mandar la pelota en «otra dirección». De lo contrario «el portero tendría otras tantas probabilidades de tapan la puerta con una nadería»¹¹, pero se arriesga a quedarse, cosa que, en realidad, no debería hacer.

De cualquier modo, no es que no tenga ese mínimo de fuerza para resistir. Según el inspector de aduanas, al que el protagonista encuentra casualmente poco antes de llegar al estadio: «Cuando uno se enfrenta a otro (...) es importante mirarle a los ojos. Antes de que inicie la huida los ojos indican la dirección que tomará. Pero al mismo tiempo conviene también observarle las piernas. ¿Sobre qué pierna se apoya? La dirección en que quiere escapar está indicada por la pierna en la que se apoya. Incluso en el caso en que quiera engañarte y no corra en esa dirección, deberá bascular el peso sobre la otra pierna y, al hacer esto, perderá tanto tiempo que te permitirá lanzarte sobre él.» Pero ¿de verdad esto funciona tan maravillosamente? También el inspector confiesa con reservas la debilidad de quedarse allí pasivo. «En realidad no hay reglas (...) siempre juegas con desventajas, porque el otro te observa a su vez y capta cómo te has de mover en este enfrentamiento. Tú no puedes dejar de actuar y cuando aquél emprende la huida, y tras los primeros pasos cambia de dirección, entonces tú ves que te encontrabas sobre el pie equivocado»¹².

¹⁰ P. Handke, *El miedo del portero ante el penalti*. [Hay traducción española.]

¹¹ P. Handke, *El miedo...*

¹² P. Handke, *El miedo...*

9. Lucha de hombre a hombre

También en la lucha normal de hombre a hombre el principio será el mismo. Leyendo en los gestos del enemigo se puede decidir, a partir de esto, su debilidad o fuerza. La lectura es recíproca. Aunque Handke sólo puede darnos una lectura unidireccional (debilidad de la literatura), la realidad no sucede siguiendo un orden secuencial. Un movimiento no sigue a otro como en el ajedrez. Todo sucede en un instante, en tromba, en *bloc*. La serie de historias, cuyas líneas se entrecruzan al mismo tiempo, se extienden como una red de telarañas. Naturalmente, no es que no exista «un horizonte de expectativas» en el fútbol, sino que este horizonte es inestable, incesantemente descentralizado. En el caso de un choque frontal el de una constitución más fuerte tiene, en general, más control, pero esto es siempre relativo. En el fútbol lo más raro es que la pelota sea controlada siempre por la fuerza. Todo depende de las múltiples y cambiables posibilidades. Y los cálculos no deben de realizarse con lentitud.

10. Brasil

Pelé, asumiendo instintivamente el ritmo del juego, lo interiorizaba como propio, y era capaz de transmitir la intuición de ese momento, repentinamente mudable, a los once. (Incluso cuando no tenía la pelota, corría haciendo quiebros.) Calculaba dónde caería la pelota, leía *la dirección indicada por la pierna en que se apoyaba el adversario*, conjeturaba momento a momento la preñada multiplicidad del «orden a medias» y sus transformaciones de *impromptu*, suavizaba las rígidas exhibiciones físicas. Y esto no se reducía al seguro «espacio suavizado» del propio equipo, sino que se conectaba furtivamente con un pase lateral a un corredor trazado en el espacio enemigo, y allí, como un parásito, actuaba neutralizando el movimiento. En los bellos tiempos en los que el Brasil era un equipo insuperable, a menudo la paz total quedaba rota por la samba de los espectadores que se convertían en animadores. Así al menos decían los perdedores. El equipo adversario veía que, cuando el Brasil cogía el ritmo, ellos terminaban por perder absolutamente el espíritu de superación. ¿La samba como música suavizadora? La samba, en su composición, construida usando instrumentos encontrados en los lugares más cercanos, evoca, tal vez, el eco del ritmo de los pasos animales sobre los que se concentraba antiguamente el oído del cazador en la selva.

No ha sido sólo Brasil el que ha desarrollado un fútbol ligero. No se quiere decir que, más allá de Pelé no haya habido algún otro que no pudiera, en calidad de jugador todo-terreno, transformar, del mismo modo escurridizo, el cuerpo entero del equipo. Por ejemplo, Hortleder dice que para que fuese posible Facchetti fue necesario Riva, al igual que para el alemán Breitner lo fueron Gert Müller y Littbarski, representativos, respec-

tivamente, en los papeles de ataque y extremo. No sólo para estos dos, también para otros dos jugadores, Platini y Rumenigge, los mejores de la generación siguiente, hubiese sido imposible llegar a la revolución del principio mismo de la formación, tal como la provocó Johann Cruyff.

Respecto a la del Brasil, la revolución de Cruyff, llevada hasta el papel considerado clásicamente no atacante del portero, fue el nacimiento del fútbol-rizoma en toda la escala, en el sentido literal de la expresión.

11. Cruyff

Fútbol total; es la palabra usada originariamente para el fútbol holandés, la encarnación en su forma más perfecta del fútbol sin papeles definidos, uniforme.

Admitamos que Cruyff fuese el centro del equipo, sin embargo, no tenía como Beckenbauer el papel de torre de control. Al igual que Pelé, en vez de guiar hacia la sistematicidad, guiaba hacia la confusión, realizaba la pluralidad y multiplicidad del juego. Cuando la pelota le llegaba, el juego se desarrollaba en dirección insospechada, creando situaciones que ninguno de los presentes había imaginado, estupefactos por la organización alcanzada en un instante. Construir un juego, ante todo, no consiste en imponerse por entero sobre la fuerza de voluntad de todos los jugadores presentes en el campo; ¿no consistirá, por el contrario, en poner en movimiento un mecanismo que produzca situaciones plurales? Un aspecto del trabajo de Cruyff como máquina para producir esa pluralidad, consistía en que, cortando bruscamente, se convertía en el interruptor que avivaba el relanzamiento del juego. Él, sin hacer otra cosa que ser la extremidad del movimiento de una materia privada de algún contorno-límite a la velocidad, se integraba en el punto de cada conexión maquinal (lo que se llama *fútbol-rotación*), ya que se presentaba exactamente como músculo tensor de la pluralidad sintetizada. Quieto, esperaba la oportunidad y calculaba el tiempo, estático; y en el instante que pensaba que en alguna parte se abría una salida, del pie en el que se apoyaba, salía disparado para abrir un hueco en la defensa; en una sola acción eliminaba a dos hombres para, al final, girando su cuerpo llegar hasta el gol. Cruyff, incluso parado, no relajaba la tensión del movimiento jamás. ¡Rápido, aun estando absolutamente quieto en su puesto!

Mostraba expresamente quedarse quieto para desencadenar una dinámica de velocidad irrefenable, como una avalancha imprevista. Fue uno de los pocos jugadores que no se agarraba a las reglas, captando con claridad que en el fútbol el punto decisivo no es tanto la simple velocidad, como el ser capaces de cambiarla.

El fútbol holandés está estrechamente ligado a Amsterdam —que es el *rizoma* de la definición de «ciudad que no echa raíces, ciudad-rizoma

construida de diques y canales»¹³—. Amsterdam, al convertir bien o mal los canales en caminos, en laberintos sin salidas (tal es su estructura), imagen ésta privada de un centro, puede llegar a transformarse, vuelta hacia el mar, en una playa abierta. El fútbol de Cruyff se adapta a esta imagen de confluencia circular de canales que dividen en una red el territorio.

Amsterdam no posee territorio; las conexiones se han construido con líneas tranviarias de superficie. El tranvía, cuando se aproxima a los puntos de ramificación, envía una señal a la central. También en el fútbol con los desplazamientos de la pelota se presentan nuevos posibles escenarios de perfil insospechado, y el jugador en esta situación realiza una elección que pretende ser eficaz. Entre las normas de la defensa existe la de crear un bloque que impida esta posibilidad. Dados tantos puntos de cambio no está en absoluto preestablecido cuántas ramificaciones se podrán derivar de aquí. Se trata de un lugar móvil en el que cada punto se convierte en un factor esencial, sin distinción entre causas y efectos.

Liberada de la casualidad, la materia no interrumpe el flujo ni, incluso, rota por sorpresa. No se trata, sin embargo, de zigzaguear sin rumbo: «La jauría que caza», que tiene, según Canetti «una fuerza de concentración hacia un objetivo, incluso en la movilidad continua», no dirige esta fuerza hacia la construcción de una jerarquía orgánica, sino que en la cambiante situación de la lucha, tiende hacia la única situación importante, lo *útil*; toma la dirección del gol, sin por ello interrumpir la libre y versátil rotación.

Lo que suscita una explosiva transformación en la muta es el momento de gol (la captura de la presa). Cualquiera que sea el autor del tiro, en este momento la muta muestra por primera vez el rostro de un Todo. Así como en la jauría de la caza la presa forma parte de la articulación del Todo —lo que según Canetti fue la ley en los tiempos más remotos— también en el fútbol el tanto es una bendición para todos los componentes. La totalidad reencontrada queda destruida por el riesgo siguiente, porque se reabre el combate de la próxima presa.

Traducción: Zósimo González

¹³ G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 24.

Estrella de Diego

EL ANDRÓGINO SEXUADO

Eternos ideales, nuevas estrategias de género



La Biblioteca de la Medusa
Visor

Estrella de Diego, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. 216 págs. 125 ilustraciones b/n. I.S.B.N.: 84-7774-553-6.

Índice: I. La melancolía de la separación y la desesperación del reencuentro. 1. Ser otro y divertirse. 2. Androginias. 3. El divino Hermafrodito, otra vez. 4. No se nace enseñado: revisando el género. II. Las estrategias representacionales. 1. El beso estéril de Lesbia Brandon y Dorian Gray. 2. Nuevas significaciones del poder. 3. El forzado placer (los hombres nos inventan frías, los hombres nos construyen sexuales). 4. Los supersexuales. III. El ideal impuesto: los años ochenta. 1. Lo paródico: siempre jóvenes. 2. Nuevas censuras, los mismos censores: los hermanos incestuosos. 3. La voz travestida. 4. La vuelta de los supersexuales: al final Madonna se viste de hombre.

LA GRAFÍA DEL PORNO

José Miguel Marinas

¿Es la pornografía un mundo aparte o se asemeja tanto a otros comportamientos sociales, que arrojamos sobre ella el mandato universal de silencio y clandestinidad? Hecho de historias y de personas, de escenarios previsibles, hemos guardado *el porno* en un género maldito. Sin aceptar que ese repertorio que sigue mudo y en lo oscuro, puede descifrar otros estigmas y otras trampas de hoy. La X de las salas no es una incógnita imposible de despejar, sino, más bien, parte de una ecuación sabida. Aunque no le demos palabra pública.

El porno escribe y recorta imágenes, trozos de cuerpo y miradas en una grafía que lo constituye y lo diferencia. Repertorio bien etiquetado, pasa entre el escándalo repulsivo de los pornógrafos de la santidad —que últimamente parecen estar en continua excitación militante— y la complacencia un poco boba de los que dicen interesarse por «las historias» más que por los resuellos de esta mecánica popular. Y ese es su primer éxito. Que se piensa que es un campo aparte, vedado, recluso en salones de dudosa higiene y cortinajes de triste bermellón.

La historia sagrada

Lo pornográfico se inscribe principalmente en nuestra cultura como lo que se compra y se esclaviza. La prostituta, que acompaña los viajes a los santuarios y se queda pro-fanum, delante de la ermita guarda en su nombre

La balsa de la Medusa, 26-27, 1993.

lo venal: *porné*, de *pérnemi*, vender y tratar a alguien como esclavo. Pero lo que se pone en venta no viene a ser principalmente carne o cuerpo sino un bulto mayor, posiblemente el alma misma de la relación amorosa, de toda relación. La *porné*, ha sido, como sujeto y como papel, mediadora con lo sagrado. Con lo que no se sabe y que en el cuerpo del encuentro asoma. Presencia presentida que se ha visto expulsada por lo santo, ridiculizada por las clerecías (el Padre «Lucas», que pasaba el río en cuaresma a las Maritornes de Salamanca, para traerlas con fiestas, en Pascua), inventariada hasta el detalle por la escritura casuística de los moralistas del sur. Y, más cerca en el tiempo, en la cultura que —a veces no sabemos bien por qué— damos en llamar secular, remitida a un exterior recuperable sólo desde lo que se consume.

Las formas del erotismo han arribado a las playas de lo cursi, por exceso de barroquización (Gómez de la Serna), en tanto que las formas de la relación inmediata con el sexo llegan a dar en los modales de lo cutre. La pornografía no incurre en alguna suerte de degradación, sino por imponer lo cutre. A la letra: la tacañería de quien no pone nada y pretende consumir lo compulsivamente definido, sin palabras, como «lo único importante», el asunto. En eso cumple su cometido social.

El todo y las partes

En el porno, como emblema de todo un momento social, nos topamos con un significante cautivo que promete el acceso al todo. Que no reconoce el límite y, sobre todo, la apuesta por una acción o un acento propios. Mirones y nutricios, como quieren los poderes de otras esferas de la vida que sea todo quisque, los modelos del porno se parecen mucho a cualquiera de nosotros.

En el porno se representa una queja que atañe a la verdad de nuestra cultura: la queja por el hecho de la castración. Que, como bien sabemos, tiene más que ver con saber aceptar o no los límites de uno y de la vida, que con el corte de apéndice alguno. El modelo del cuerpo pornógrafo está hecho de una relación inmediata entre el hueco y el todo. No tiene articulación, ni tono, ni ojos. Sigue convirtiendo en cosa y en cosa sabida, repetible, en ritual, lo que es descubrimiento y riesgo. Recoge en apariencia el mandato libertino, pero sin su apuesta de saber, universal, ilustrada. De Sade al vídeo o a la revista a medias expuesta el paso es claro: destituir las posibilidades de vida nuestra.

La vida civil no es, tristemente, erótica, a menos que pensemos como hacen los manipuladores de almas con mente sucia. Las posibilidades de afirmación, de invención, de encuentro —que eso trae Eros— van estando cada vez más domesticadas. Esa es la paradoja hipócrita que recomienda estar contra *lo porno*. Se trata de algo que convulsiona tanto que hay que atarlo: definirlo como una esencia, como un género, como un espeso

espacio en el que se entra. Y no como una forma general de mirar o de vivir.

Este es el robo originario que el porno muestra. Lo que es posibilidad erótica o amorosa de la gente es pornográfico cuando se recorta y se exhibe, se hace metonimia, se ritualiza y se comercia. El pornógrafo, como decía Brassens, es el polizón. Polizón de un barco a la deriva de los atisbos de los otros mirados: siempre se quiere llegar, sin pagar de sí, sin acento propio, a puerto seguro. El pornógrafo, como el poder que lo somete a continua ventanita, no habla. Reparte el mironismo del varón y el cuerpo de ella, lugares tan durables en los papeles cotidianos, sobreactuándolos en un continuo ritual, que no importa sea aburrido y mudo. No es que haga esclavos de sus bajas pasiones (¿manipular feligreses, medios, espíritus es pasión *más alta*?). La escritura pautada del porno tiene un estilo común a otros escenarios. Está en el corazón de lo público, más bien que en la rijosidad de los particulares.

La grafía del porno es la acotación de un sentido (sagrado, pese a lo cutre de su escenografía) que reduce erotismo a genitalidad y esta a meras partes. Que cifra la vida en *un* sentido. Lo que el porno escribe por encargo de todos es la reducción del encuentro a la mirada que compra y consume. Es metáfora principal y no sólo chivo expiatorio, sometido a la que Cortázar llamaba —en *Último round*— escritura peluda. Por eso desde el porno uno se autoriza a detectar dónde está la verdadera degradación. En la caída a otro grado, a la pérdida de un grado de finura en la mirada: obturar la capacidad de exponerse, de vivir. Y eso no ocurre sólo cuando llega el fontanero y ella sale a abrir...

Ernst Robert Curtius

El espíritu francés en el siglo xx, I
Gide - Rolland - Claudel -
Suarès - Péguy



Le livre de la Madone
Visor

Ernst Robert Curtius, *El espíritu francés en el siglo xx, I. Gide - Rolland - Claudel - Suarès - Péguy.*

Traducción de Ruth Zauner, 328 páginas. I.S.B.N.: 84-7774-545-5.

Indice: Nota del editor. Prólogo a la primera edición. Prólogo a la segunda edición. Prólogo a la tercera edición. Introducción. 1. André Gide. 2. Romain Rolland. 3. Paul Claudel. 4. André Suarès. 5. Charles Péguy. 6. Sobre la imagen de Francia. Anexo. Observaciones sobre Charles-Louis Philippe. André Gide después de la guerra. Romain Rolland después de la guerra.

LA PRESENCIA DE ARTAUD Y DE LOS CÓDIGOS DE LA ESPECTACULARIDAD EN LA FURA DELS BAUS

José Alberto Conderana Cerrillo

La complejidad que define los montajes realizados por el colectivo de teatro-música La Fura dels Baus¹ requiere un estudio exclusivo, a la vez amplio y detallado. No hay otro modo de asegurarse una comprensión penetrante de lo que sus actividades representan en el panorama de las artes contemporáneas. Las cuestiones tenidas en cuenta en este breve trabajo giran en torno a algunas de las constantes relativas a la estética, ya característica, que envuelve sus espectáculos.

El artículo puede dividirse en dos secciones. La primera (puntos II-III—, más metódica y objetiva, corresponde a la descripción de las teorías de Artaud en relación con el lenguaje de La Fura. Se emplean además determinadas nociones acerca de los códigos de espectacularidad que nos ayudarán a construir un criterio de juicio, útil al abordar la segunda sección. Esta parte, más libre y asociativa, corresponde a las consideraciones finales (punto IV).

¹ Prescindimos en estas consideraciones, por su carácter excepcional, del último trabajo de La Fura dels Baus, presentado en la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona.

Un ligero contrasentido hace que experimente cierto malestar cuando el uso de la palabra es para referirme a quienes han renunciado a la palabra. Una desventaja superable solamente según una estratagema que modifica nociones habituales gracias a un razonamiento de este orden: la palabra posee una naturaleza teatral —es una representación (desencarnada) provista de un principio de realidad suficiente. Aquel que escribe alumbra una escenografía. La palabra, al manifestarse, descubre un telón. Lo que hay detrás es oscuridad y un modo de animación. El habla es la moción de unas cuerdas. La variedad de roles, de voces, es solamente la variedad de modos de movimiento de esas cuerdas, con la consiguiente versatilidad —o veracidad— en la animación de imágenes conceptuales. La palabra es indicación y esta indicación propia de la palabra implica espacio, relación. Este espacio dice, ante todo, lo que al sujeto le ocurre. Desdobla su trama, trágica en latencia. Éstas son algunas coordenadas esenciales que están en la base del fenómeno del teatro: un espacio marcado, un sujeto dinámico, un conflicto sin clarificar, conatos de explicación que no alteran ese conflicto: son además elementos salidos de la implicación de la palabra.

Establecida una cierta teatralidad y un carácter escénico como elementos inherentes a la palabra, es el momento de volver hacia el cumplimiento de los cometidos prácticos que nos hemos marcado.

En la tradición occidental se ha identificado el teatro con la palabra. Artaud entra en escena con una concepción diversa acerca de la esencia del teatro. La Fura del Baus continúa a la vez que transforma la línea de narrativa no verbal que Artaud argumentara enérgicamente. Y, entonces, una de dos: o bien no puede hablarse en modo alguno de La Fura como teatro, —sí, tal vez, de «recorridos del teatro fuera del teatro»; o bien, si es en algún modo teatro todavía... entonces el teatro no es esencialmente palabra hablada o escrita. A este respecto es interesante constatar que el teatro se estudia fundamentalmente en la cátedra de literatura y no en la facultad de arte.

La palabra es una pasión, una naturaleza intensa; sin embargo en La Fura todo es acción febril. El teatro, o la palabra, aquí, no es nunca lo fingido, el sucedáneo de lo real. Es el doble de la cosa real, capaz de absorber a la cosa real, funcionar en lugar de ella y funcionar con idénticas magnitudes en ausencia de su realidad.

Una insistencia más, un leve giro: la cuestión es ¿no será la palabra un trato, más bien que un teatro? Y que la casi homofonía no nos prive de ir lejos con el concepto: un trato, porque no será válida cualquier lectura.

De todos modos, respecto al dilema planteado, me decido, después de todo, por la hipótesis más singular: la palabra posee una naturaleza teatral. O, menos frontalmente: rudimentos específicamente teatrales atraviesan una de las dimensiones de la palabra. Lo que la palabra atrae, esa alteridad objetual que reclama, surge sólo cuando la palabra fluye como entramado

de gestos, detrás de los cuales, pertrechada, se afianza y se agudiza una atención silenciosa: para que el teatro de la palabra pueda desplegar sus retraídos espacios y en ellos el aparato de las indicaciones exactas, es también necesario un notable silencio y una atención sostenida, como vemos que sucede ante representaciones de naturaleza distinta.

II

Artaud: El teatro de la crueldad

Con objeto de procurar una orientación mínima, algún tipo de filiación parece indispensable. Artaud perteneció al movimiento surrealista por espacio de tres años. Su propia impaciencia hizo innecesario que alguien tuviera que ocuparse de su expulsión. Además de una obsesión declarada por pintores como El Bosco, Grünewald o Goya, subyace como lejano motor de sus rupturas la admiración que sentía por la obra de Alfred Jarry, mordaz e iconoclasta.

Existe en el teatro de nuestro siglo una corriente irracionalista y sensualista cuyo origen y formulación más audaz se sitúa en Artaud, corriente acentuada en los años '50 por el Teatro del Absurdo con un nuevo ataque a la hegemonía del texto y una apelación a las vías de la imaginación. Es a principio de los años '60 cuando Artaud es descubierto y leído con gran interés en el mundo teatral norteamericano, un teatro que marcó en ese período la pauta mundial. Las teorías de Artaud cobraron en aquel contexto un enorme relieve llegando a desplazar a las figuras dominantes de Brecht y Stanislavski. Y es a partir de este momento cuando localizamos una progresiva sensualización del medio teatral, en detrimento de las corrientes textualistas.

«El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo, y en los períodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles [...] Propongo tratar a los espectadores como trata el encantador a las serpientes, llevarlos por medio del organismo a las nociones más sutiles»². Cuando uno lee los manifiestos del Teatro de la Crueldad y queda impregnado por su ardiente visión, surge como plasmación posible de esa serie vehemente de exhortaciones la ritualidad salvaje de los espectáculos de La Fura dels Baus. He mencionado una corriente irracionalista, no verbal, en la que este género de espectáculos podría inscribirse. Artaud es persuasivo al respecto cuando afirma lo absurdo que resulta dirigirse al intelecto del espectador de forma prioritaria a través de la abundante literatura de los textos dramáticos. El espectador con lo que piensa es con sus sentidos: el contagio que, como la peste,

² Antonio Artaud, *El teatro y su doble*, Pocket Edhasa, Barcelona 1978, pp. 90-91.

provoca el teatro tiene la virtud de transmitir y de comunicar de una manera directa todos los contenidos imaginables, cualquiera que sea su raíz.

Sublevado contra un teatro psicológico que encuentra en el diálogo su expresión más alta y que subordina la puesta en escena a mera ornamentación prescindible, en contra de este teatro del logos que hace del significado ulterior un factor decisivo, Artaud proclamará la necesidad de volver a un teatro concebido en función de las necesidades plásticas de la escena y de la poesía potencial e inmediata que encierra el espacio. Propone una escritura escénica a partir del cuerpo humano y de los objetos —unos y otros en cuanto signos—, estructurada en verdaderos jeroglíficos dotados de un carácter legible y simbólico. En estos dominios la palabra hablada no tendría otro valor que el que le confieren las situaciones oníricas. El lenguaje de la puesta en escena, concebido como punto de partida de toda creación teatral, hace que figuras como la del autor y la del director queden suprimidas y sustituidas por una figura nueva que Artaud define como una especie de «maestro de ceremonias sagradas» y que tiene a su cargo el trabajo sobre los actores y sobre todos los componentes del espectáculo.

La escena en cuanto lugar específico debe posibilitar la poesía de los sentidos y también la del espíritu. Es un lugar no separado del auditorio donde las «fuerzas oscuras», sombras que el teatro ha de dirigir, se verán forzadas a manifestarse y donde será sometidas a exorcización bajo el influjo de un proceso catártico, en la medida en que los medios de la puesta en escena se presentan como un «instrumento de magia y hechicería [...] destinado a hacer AFLUIR nuestros demonios»³.

En el teatro defendido por Artaud el espectador está envuelto por la acción, rodeado y atravesado por ella. De la implicación física del espectador con el acontecimiento teatral nace la tensión entre una pieza que fuera construida directamente en escena a partir de una improvisación radical, y el efecto de eso mismo, es decir, una pieza aparentemente fortuita detrás de la cual se esconde, sin embargo, una planificación exhaustiva, una característica que observamos en los dos últimos espectáculos de *La Fura*, *Tier Mon* y *Noun*. Artaud propone: «ensayaremos una puesta en escena directa en torno a temas, hechos y obras conocidas. La naturaleza y la disposición misma de la sala sugieren el espectáculo [...]»⁴.

Si el teatro ha perdido el territorio que le es propio es porque ya no cuenta con la dimensión de peligro y porque ha expulsado el sentimiento de lo serio y también la risa, porque ha convertido al público en voyeur, un público hastiado que buscará en manifestaciones de otra índole satisfacciones violentas que han abandonado los dominios del teatro. Estas características que devolverían su fuerza al teatro se encuentran en los espectáculos de *la Fura*, desarrollados en un clima de constante amenaza. Encontramos una dialéctica entre improvisación y programación. El espectador se siente

³ Ibid., 82.

⁴ Ibid., 111.

reclamado e involucrado por la acción, al tiempo que rechazado y mantenido a raya por esa misma acción; un doble juego que fuerza nuestra atención a perseverar en una alternancia vigilante.

Se disparan alarmas, sirenas, extraños y agudos timbres y silbatos con un volumen tan subido y tan en contradicción con la marcha del espectáculo, un estruendo tan cortante y tan invasor que es como si toda la vasta arquitectura hubiera cobrado conciencia y gritara desde la penumbra crudamente, como si alguna catástrofe ocurrida en el exterior hubiera puesto fin bruscamente a la «ficción» a que éramos sometidos. Las reglas de juego insinuadas y el incipiente arco argumental han sido quebrados y todo vuelve a empezar desde muy atrás, genésicamente, en el punto más remoto, después de este ensayo consumado de conflagración. El vértigo de estas impresiones se ve reforzado por las connotaciones insólitas de los lugares elegidos para albergar los espectáculos —una funeraria, un antiguo matadero, una estación de ferrocarril abandonada... Artaud indicaba: «abandonando las salas de teatro actuales, tomaremos un cobertizo o una granja cualesquiera. [...] La ausencia de escena en el sentido ordinario de la palabra invitará a la acción a desplegarse en los cuatro ángulos de la sala»⁵.

El modelo a partir del cual Artaud comprende que en Occidente los elementos auténticamente teatrales han sido negados en beneficio de los contenidos textuales se halla en el teatro balinés, un teatro que mantiene vivo el secreto milenario de servirse de los recursos de la interpretación y de la puesta en escena en relación con los sentidos; centrado en estados espirituales reducidos a gestos y esquemas presentados como imágenes escénicas puras. Artaud, que por un lado fulmina una por una las convenciones seculares que articulan el teatro occidental, tachándolas de antiteatrales, por otro lado queda deslumbrado ante la codificación total del teatro de Bali; pero es que en este teatro los ejecutante consiguen estirpar del espíritu del público toda impresión de actuación simulada, un teatro que «conserva sus relaciones mágicas con todos los grados objetivos del magnetismo universal»⁶, cualidad que le permite ejercer un efecto profundo de drenaje sobre los sentidos y sobre la conciencia: en el teatro de Bali Artaud descubre una expresión de la idea de espectáculo total y catártico.

III

Los códigos de la espectacularidad

La Fura dels Baus se desenvuelve en la elaboración y afinamiento de la espectacularidad teatral ya insinuada en el pensamiento de Artaud. A continuación vamos a proceder a una descomposición de los factores que integran las atmósferas características de La Fura dels Baus a partir de

⁵ Ibid., 109.

⁶ Ibid., 82.

algunas de las prescripciones de Artaud para el Teatro de la Crueldad. Acudo para esta operación, además de a la obra citada de Artaud, a la definición y desglose de los códigos espectaculares llevada a cabo por Esperanza Ferrer y Mercé Saumell⁷. Cuatro son los pilares que sustentan la espectacularidad, entendida como pura sucesión de imágenes: escenografía e iluminación, gesto y sonido. Estos elementos son generalmente potenciados al extremo de sobrepasar toda posibilidad narrativa. El texto de Artaud ya revela que el teatro debe ser primeramente acontecimiento y provocación; nos dice que en el Teatro de la Crueldad la sonorización (primer elemento de espectacularidad) debe intervenir de forma ininterrumpida, y los sonidos, los gritos, los ruidos han de seleccionarse más por su dimensión vibratoria que por lo que puedan significar; propone además utilizar los sonidos como personajes. En su deseo de alterar la tesitura habitual de nuestra sensibilidad, invita a investigar nuevas aleaciones sonoras con el objeto de producir algo realmente insoportable, «lancinante».

En cuanto al modo de iluminación (segundo elemento), incita a explorar formas de empleo sorprendentes, consciente de la influencia y de la fuerza de evocación que posee la luz así como de su capacidad para despertar estados anímicos y físicos.

Acerca de la escenografía (tercer elemento), y por lo ya expuesto, queda de manifiesto su concepción amplia y a la vez estricta: cuanto halla expresión plástica en un espacio que actúa como amplificador: «el problema es dar voz al espacio, alimentarlo y amueblarlo»⁸, dirá Artaud. Una escena que puede ser encontrada en el lugar más insólito, en la cual los objetos, el cuerpo mismo, adquirirán esa «dignidad de signos», se combinarán y producirán configuraciones jeroglíficas capaces de atraer y cautivar el interés.

El actor (cuarto elemento), tal como Artaud lo concibe, debe ser alguien pasivo a quien la iniciativa personal se le niega. No obstante, puntualiza que no hay regla fija al respecto. Lo que sí resulta imperativo es que todos los movimientos, a semejanza de lo que ocurre en el teatro balinés, respondan a un sólo ritmo. Una coherencia suprema tiene que presidir de manera explícita cuanto ocurre en escena. Artaud propugna en fin un espectáculo cifrado de un extremo al otro, como un lenguaje.

A pesar de la indudable pertenencia y el valor descriptivo de las precedentes ideas de Artaud (relativas a la espectacularidad en su vertiente teatral), parece necesario un refuerzo desde una perspectiva más actual, capaz de ceñir más específicamente las técnicas de La Fura. Partiendo de una discriminación lingüística puede decirse que en estos espectáculos predominan los aspectos sintácticos frente a los semánticos. La inexistencia

⁷ Estas autoras han realizado un interesante estudio acerca de la pluralidad de lenguajes y de implicaciones que se desprenden de las producciones de La Fura dels Baus. Este estudio apareció en el suplemento especial (n.º 3) de los cuadernos El Público, 1987.

⁸ Ibid., 111.

de un texto hace que los referentes sean débiles, con lo que impera el impacto y en consecuencia la dimensión fascinadora. El espectáculo evoluciona y se estructura mediante yuxtaposiciones, a la manera de un collage, procedimiento rápido de la acción. No hay, pues, desarrollo de los núcleos argumentales presentados.

Al igual que en los performances, que Allan Kaprow ya definía como un desarrollo-collage de sucesos, en la técnica compositiva de La Fura está implícita la influencia de la cultura mediática. El énfasis recae en las situaciones efímeras siendo el momento de la ejecución más importante que la continuidad. Los brotes de destrucción, esporádicos, están dirigidos contra lo que representa la permanencia —el objeto—, nunca contra los individuos. Existe un intento de restituir la vivencia derivado de la potenciación de lo inmediato: se establece así un nexo entre las artes plásticas y La Fura. Como P. Salabert indica, la Fura recoge de la pintura, entre Klein y Pollock, lo que todavía se puede ver —su teatro— con independencia de los cuadros.

El proceso que el espectáculo desencadena está marcado por la correspondencia entre imagen y música. Una nueva concepción musical se traduce en una nueva concepción escénica. La música —estruendo a veces— es un elemento determinante, involucra nuestra sensibilidad, crea el espacio y le confiere fluidez. Como acontecimiento rítmico, deviene hilo conductor de las acciones, confiriendo unidad a los diversos pasajes. Es preciso insistir en que los principios de yuxtaposición, variación y repetición, de raíz básicamente musical, estructuran las diferentes secuencias y establecen un nexo dialéctico entre ellas.

Se trata de apuntar y no de argumentar: es el salto desde una cultura escrita a una cultura visual, fenómeno del que poco a poco se impregna el teatro. Luz y sonido son elementos clave en la apropiación creativa de un espacio, y pueden considerarse como la voz en off narrativa. La intensidad climática en que radica la eficacia de los espectáculos de La Fura es efecto sobre todo de estos factores. Su música, «un poco aullido, un poco tecnología», compuesta a partir de ritmos industriales con base en instrumentos de percusión, posee un carácter duro y opresivo. (Su signo sombrío suscita la imagen de algún lugar subterráneo, el lugar de la forja, pieza a pieza, de los esquemas de los espectáculos.) Un sonido-ruído concebido en relación con las ideas de John Cage y que desempeña el papel de un elemento dramático. La luz, por otra parte, es agente escenográfico y señala tiempos y espacios escénicos. Una simultaneidad de focos visual-sonoros da lugar a una pluralidad de puntos de atención, lo que provoca la desorientación espacial. Las referencias son cambiantes y la inquietud y la sorpresa obligan una y otra vez a resituarse.

Se deriva de estos caracteres la importancia de la fascinación, producto sobre todo del elemento visual. Si bien el órgano más insistentemente trabajado quizá sea el oído, el delirio tiene lugar en el dominio del ojo, vinculado a la pura expectación. Nada hay, sin embargo, bajo los signos. El

representar cede el paso a la presencia en su inefabilidad (en espacio de tensiones dinamizado por los actores y la movilidad de los objetos). Se añade a los factores anteriores la conjugación de los materiales, que junto con el valor coreográfico del movimiento de actores y público, conforma la totalidad de elementos que intervienen en la expresión del espectáculo. Unos materiales híbridos de tecnología y defuncionalizados, usados absurdamente, lúdicamente.

En estos espectáculos subyace la influencia de la cultura visual y la cadencia que imponen los media a nuestra concepción temporal, una temporalidad fragmentaria e impactante que promueve la dimensión fascinadora. El tiempo es tratado como un material más, tal y como ocurre en los happenings. Esta consideración del tiempo fuerza al espectador a convertirse en participante intrínseco, borradas las diferencias entre tiempo de representación y tiempo vital.

Es el elemento tiempo el que actúa como perturbador, el que no permite un proceso normal de ubicación en el espacio. Existen lapsos, situaciones orgánicas desmesuradas, que ninguna cronología puede medir. El tiempo, dotado de una función equívoca ligada a las diversas intensidades, provoca escenas evocadoras, matrices de fuerzas que activan nuestro imaginario, a la vez que su proceder eruptivo impide que los materiales ofrecidos puedan desplegar su potencialidad interna. La dialéctica en los montajes de La Fura es también la del fragmento: bloques temáticos aparentemente a la deriva sobre el magma cohesionar de luz y sonido.

Una última consideración esclarecedora proviene de la valoración que se hace del tiempo en el ritual; éste, para su eficacia, necesita reinstaurar un tiempo originario, un tiempo que altera comportamiento e identidad, que aliena y «sucede» en lugar de envolvernos vagamente como transcurso. Estas líneas de fuerza esbozadas han contribuido a la elaboración de una antropología teatral.

Un miembro del colectivo La Fura dels Baus ha manifestado que existe como finalidad de sus trabajos la pretensión de crear espectáculos con algo de monumentalidad, un deseo de «obras mayores». La Fura dirige, pues, su atención a fenómenos como la ópera, el partido de fútbol o el concierto de rock. Espectáculos en que las pasiones humanas se desatan y llevan al espectador a situaciones catárticas.

IV

Consideraciones en torno a La Fura dels Baus

1. Adscribir sistemáticamente los principios de La Fura dels Baus al contenido de los manifiestos del Teatro de la Crueldad que Artaud escribiera en los primeros años de la década de 1930, es una operación que debiera realizarse de forma matizada. La concepción de Artaud y la ejecución de La Fura, son realidades que presentan además de afinidades

vívidas diferencias. Señalaré que La Fura incorpora como factor determinante la dimensión mecánica, y en acepciones varias; así, por un lado, el espectáculo deviene algo trepidante, abrupta y salvajemente conectado en su desarrollo interno según imperativos que rebasan toda posibilidad de una imagen antropomórfica; también, por otro lado, como metáfora de los procesos de producción y de las tendencias de una sociedad que se ha transubstancializado en sus hechos tecnológicos. Es ésta una dimensión decisiva que confiere un ritmo y un acento absolutamente particular a los espectáculos.

2. Podríamos subsumir tanto las producciones de La Fura dels Baus como las formulaciones de Artaud bajo el denominador común de un «malestar en la cultura». El significado que este concepto posee en Freud se ve ampliado en Artaud a dimensiones metafísicas cuando dice, en referencia al civilizado culto: «es un monstruo que en vez de identificar actos con pensamientos ha desarrollado hasta lo absurdo esa facultad nuestra de inferir pensamientos de actos»⁹, hasta el punto de que esos actos, ya infrecuentes, no dinamizan nuestra existencia. Y, todavía en términos de Artaud, es esto un exponente de esa impotencia nuestra para poseer la vida, que encuentra una materialización en el carácter mórbido de la voluntad, en el absentismo y la neutralización que provoca la sociedad del bienestar.

En el espectáculo Tier Mon, La Fura plantea un proceso y un destino análogos. La situación bélica de los inicios está dominada por la conciencia inexorable del guerrero. Se pasa después a una fase en la que unos seres vencidos aparecen tiranizados por dictámenes exteriores; pero son seres que poseen todavía el valor de manifestar sus instintos, las tendencias peligrosas o misteriosas de su naturaleza. En un estadio posterior, en el que suponemos consolidadas definitivamente estructuras sociales y culturales, aparece ya una caracterización del individuo en cuanto «hombre de la limpieza y reproductor». Esta sucesión de etapas conduce a un momento otra vez inaugural, donde lo que se vislumbra es «la relación protésica del hombre respecto a la máquina». Existe una conflictividad latente en este hecho que permitiría afirmar con Guattari que la esencia maquínica no está precedida por el ser: ambos están interrelacionados en un proceso cuya culminación vendría dada por una eclosión de carácter heterogénico.

Sin demasiada tendenciosidad puede afirmarse que algo primario falla cuando la destrucción medra en el corazón de esta cultura, y un morbo, una fascinación y un culto inconfesable rodean estos continuos derrumbes. Frente a este «malestar en la cultura» La Fura apuesta por un ego desenmascarado cuyas descargas pulsionales son las únicas que pueden restablecer un mínimo de equilibrio interior y dar a conocer el oscuro y desconcertante poder que incluimos.

⁹ Ibid., 8.

3. Los espectáculos se sitúan en una fase anterior a toda escisión, en un momento previo a toda categoría, y nos sumergen en un movimiento inconsciente y magmático. Brota así la fascinación por la materia y el cuerpo, prevalecen las pulsiones primarias como el sexo, la muerte y la violencia en un ambiente de juego cruento y desinhibitorio.

Es una constante en los distintos espectáculos la aparición de elementos asimilables a una imaginaria recreación cosmogónica en la que los ingredientes de la actualidad tienen a su lado su doble arcaico. Aparece entremezclado lo prístino y lo hipermoderno, los comportamientos bestiales junto a los juegos y encantamientos más refinados, la exaltación de un cuerpo convulsionado en un medio de tecnología hierática, el despliegue de la espectacularidad inherente a la materia, luces que crean regiones deliciosas o abominables, el ruido, el desorden y el caos, la devastación estantosa que acompaña a todo cataclismo. La obsesión por los fluidos y los pigmentos, la fruición del agua y del fuego, la sangre, el éxtasis-trauma del alimento, lo crudo y lo pútrido, el artificio; en fin, cuanto circunda nuestra imagen de lo inmerso en un caos inmemorial que no es otra cosa que una proyección en el origen de nuestro mundo concienical. La presencia de los cuatro elementos de la cosmogonía antigua reproduce el drama esencial que Artaud percibía «a imagen de algo más sutil que la creación misma»¹⁰.

Al interrogarnos sobre la razón de ser del teatro encontramos «la exteriorización de una especie de drama esencial [...] donde los principios de todo drama orientados ya y divididos [...] contienen infinitas perspectivas de conflicto [...]. El verdadero teatro nace luego de luchas filosóficas, de una anarquía organizada»¹¹. Es la imagen de un teatro vuelto hacia los orígenes, que podrá restaurar en sus espacios construidos la naturaleza entera. Se debilitan ahí las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural. En estos espectáculos asistimos a una auténtica batalla de símbolos que estallan como increíbles imágenes gracias al concurso fragmentado de los medios técnicos.

La Fura presenta un «acontecimiento-teatro» que encierra un doble valor: por una parte la recuperación en el rito de los orígenes del teatro y, por otra, la contribución al descubrimiento de una nueva imagen del hombre.

4. De todos modos, la Fura se acerca a un concepto de simulacro y se aleja de la experiencia inmediata y del sentimiento espontáneo, al tiempo que, comparando los distintos espectáculos, se aprecia una evolución hacia una mayor y más profunda coordinación temática.

Estas apreciaciones pueden condensarse en la disyuntiva siguiente: en Accions (primero de sus espectáculos) unos individuos semidesnudos destrozan un coche sirviéndose de hachas, evocación de los más primitivos

¹⁰ Ibid., 56.

¹¹ Ibid., 55.

útiles. Sentimos cómo los actores peligran al cortar el metal con una herramienta tan inadecuada. Un cierto pathos rodea la acción: es como un enfrentamiento de dos estadios de civilización. Brilla en esta contraposición la radicalidad de sus primeras manifestaciones, una contestación a las agresiones de la sociedad urbana. En cambio en Noun (último de sus espectáculos), después de un supuesto triunfo frente al despotismo de una organización absoluta, se copula fantasmalmente con máquinas, como máquinas, al ritmo de máquinas.

Un cierto carácter de «superproducción» impregna Noun. Buena parte de su eficacia y convicción es el resultado no ya del trabajo físico de los actores y de su cuerpo arriesgado, sino de los efectos técnicos que ocurren en la escena sofisticada y enigmática. Los principios de la espectacularidad sustituyen todo carácter narrativo. Y habituados a pensar en términos de relato no podemos sino atribuir lo que sucede a los exabruptos de la parte técnica que es aquí la verdadera protagonista. Hasta ahora la sensacional pericia técnica de La Fura no es algo ofrecido en sí mismo sino en función de complejas redes de referencia. Sus espectáculos poseen gran capacidad de metamorfosis sintáctica y semántica.

La primitiva espectacularidad de la materia, cuya potencia se imponía sobre los demás componentes del espectáculo, es rota y es introducida la espectacularidad de la técnica. Una consistente diferencia distanciaría esta espectacularidad de la que caracteriza los mass media: ésta última se sirve del despliegue y el fasto de medios con el fin de provocar un efecto estupefaciente. Por el contrario La Fura explora lo que hay de iniquidad en la subjetividad colectiva. En este sentido tiene el carácter de lo siniestro: aquello que debiendo permanecer oculto sale al exterior.

5. Si adoptáramos la terminología surgida en los últimos años de High Art y Low Art, ¿dónde situar La Fura? Por un lado la vitalidad e intensidad de sus producciones hace pensar en espectáculos de baja cultura. En su adhesión a lo primario actúan con elementos de Low Art, aunque existe algo paradójico: el grado de sofisticación de los últimos espectáculos impide una recepción inmediatamente Low. Encontramos, por ello, un cierto travestismo de los valores del High Art en moldes Low.

6. Finalmente, la formulación de una sospecha: las acciones de La Fura dels Baus rompen la película en que se ha convertido la cultura contemporánea. Frente a unos estamentos que aspiran al máximo control, estas acciones son como un estallido. Crean la ilusión de que esta película es realmente muy inflamable. Y frente a la arbitrariedad de imágenes inconclusas que nos golpean con sus reclamos contradictorios, aquél que logra trazar un guión para sí da con un principio de solución y puede actuar con coherencia en medio de esos cúmulos de voraces reclamos. Y aquél incapaz de producir un propio guión se verá arrastrado por el movimiento de las intrigas ajenas. Lo sabido; al que tiene se le dará y al que no, aun aquello que tuviere...

Y es del lado de quienes carecen de guión donde La Fura, en la medida en que algo de la radicalidad de sus planteamientos iniciales sobrevive, puede escenificar conflictos perentorios en la complejidad del presente, de modo que los fascinantes simulacros que nos absorben perdieran toda eficacia.

Un cierto carácter de superproducción impregna buena parte de su ética y concepción es el resultado no ya del estado físico de los actores y de su cuerpo arriesgado, sino de los efectos técnicos que ocurren en la escena sofisticada y enigmática. Los primeros niveles de espectacularidad sustituyen todo carácter narrativo y hábitos a generar en términos de relato no podemos sino atribuir la que sucede a los experimentos de la parte técnica que es aquí la verdadera protagonista. Hasta ahora la teatralización técnica de La Fura no es algo percibido en sí mismo sino en función de complejas redes de relaciones que los espectadores poseen gran capacidad de metamorfosis sintácticas y semánticas. La primitiva espectacularidad de la materia pura potencia se imponiendo sobre los demás componentes del espectáculo, es esta y es notoriamente la espectacularidad de la técnica. Una consistente diferencia distanciaría esta espectacularidad de la que caracteriza los mass media; esta última se sirve del despliegue y el fasto de medios con el fin de provocar un efecto estupefacto. Por el contrario La Fura explora lo que hay de individual en la subjetividad colectiva. En este sentido tiene el carácter de lo sinérgico aquello que debería permanecer oculto sale al exterior, se manifiesta en la totalidad de la naturaleza y lo sobrenatural. Se debilitan así las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural. Si adoptáramos la terminología surgida en los últimos años de High Art y Low Art, donde surge La Fura, por un lado la vitalidad e intensidad de sus producciones hace pensar en espectáculos de alta cultura. En su adhesión a lo primario actúan con elementos de Low Art, aunque existe algo paradójico: el grado de sofisticación de los últimos espectáculos impide una recepción inmediatamente Low. Encontramos por ello un cierto travestimiento de los valores del High Art en moldes Low.

Finalmente, la formulación de una sospecha: las acciones de La Fura de alta cultura rompen la película en que se ha convertido la cultura contemporánea. Frente a unos estamentos que aspiran al máximo control, estas acciones son como un estallido. Como la lluvia de que esta película es realmente muy inflamable. Y frente a la espectacularidad de imágenes inconclusas que nos golpean con sus reclamos contradictorios, señal que logra trazar un guión para sí con un principio de solución y puede actuar con coherencia en medio de esos cúmulos de voces reclamos. Y aquel incapaz de producir un propio guión se verá atraído por el movimiento de las imágenes ajenas. Lo sabido; al que tiene se le da y al que no, aun aquello que tiene.

¿POR QUÉ SHERMAN Y NO MÁS BIEN MADONNA?

Francisca Pérez Carreño

«¿Por qué Sherman y no más bien Madonna?» es una interrogación surgida en la lectura de *El andrógino sexuado*, de E. de Diego¹, al hilo de reflexiones sobre el tipo de estrategias válidas para un feminismo de los noventa. Las preguntas de este tipo, formuladas en tono teórico, se refieren habitualmente a la relación entre la alta y la baja cultura y se cuestionan el supuesto de que la primera no necesite alguna justificación se suelen contestar, entre otros modos, haciendo referencia a los canales de transmisión, al público al que satisfacen y el grado en que lo hacen. Así, a pesar de la considerable democratización del acceso a la alta cultura y el notable éxito de la fotógrafa, el canal de transmisión de los productos de Madonna es mucho más amplio, con lo que llega a un número mucho mayor de personas. Sin embargo, decir que la cultura de masas se distingue de la alta cultura por llegar a un público más amplio es ofrecer la definición como explicación.

He aludido también al grado en que esa cantidad de espectadores son satisfechos. Es la diferente recepción de la obra lo que constituye la

¹ Madrid, Visor Dis., 1992.

diferencia entre arte e industria de la cultura para Adorno. En este caso, una artista pop, como Madonna, es objeto de una admiración que es casi veneración, hacia ella y hacia sus productos, por parte de un considerable número de gente. Si adoptamos una actitud teórica como la de Adorno, su éxito no se explicaría por la calidad del producto, sino por la recompensa que el espectador recibe. El espectador se regala la vista y el oído y esta satisfacción explica su conducta hacia la artista.

Llegados a este punto la pregunta podría parecer mal planteada, ya que «entonces, ¿por qué no Madonna?», o más aún, «¿por qué Sherman en absoluto?» son, en principio más ingenuas y sus respuestas serían más informativas. Por lo menos si el arte tiene algo que ver con el placer. Por seguir con Adorno, la cuestión es que el arte no tendría mucho que ver con el placer, que la respuesta estética, la experiencia del arte no es de goce. Por lo menos de ese goce que consiste en lo que ya en Kant estaba prohibido para el arte, el que significa la satisfacción (el interés) en la existencia del objeto de la representación. A partir de aquí, en un fenómeno como el de Madonna se dan todos los ingredientes que critica Adorno y algunos más. Veámoslo.

En primer lugar en sus admiradores prima una «pasión de palpar», que va en contra del desinterés del gusto kantiano. No hay una diferencia entre el objeto de la representación y la representación misma, entre la actriz y el personaje. El espectador (el consumidor) desea a la propia artista tanto como a sus productos, en realidad apenas ve la diferencia. Además, en el caso de Madonna y el tema del que partía esta reflexión, la «pasión de palpar» es algo más que una metáfora. A pesar del contenido, a menudo provocador de sus espectáculos y de sus actitudes, la actriz se sigue mostrando en el escenario como objeto para una mirada convencional. El voyeur sueña con palpar o quizá con ser palpado (o con estar *En la cama con Madonna*).

En segundo lugar, y en relación con lo anterior, el espectador ve lo que quiere ver, encuentra reflejada en la obra su propia vida y su propia forma de pensar; en última instancia, se proyecta sobre la obra. No hay novedad, sorpresa y, en todo caso no la suficiente para paralizar, sino para atraer. El espectador encuentra, una vez más, siempre de lo mismo. La proyección psicológica elimina toda mediación interpretativa, la hace superflua y anula la objetividad del producto. Esta autosatisfacción en la obra también ahoga al arte «culto», pero, según Adorno, es constitutiva de la industria de la cultura. Si esto es así en el caso de Madonna, cuyo sentido estriba en ser para ser consumida y para la autoafirmación del consumidor, no puede haber nada emancipatorio en su obra. De Diego se equivocaría al citarla como una posible heroína postfemenista.

Aunque siempre se cite a Adorno en contextos apocalípticos, es decir, como apoyo para la crítica de la cultura de masas, su oscura visión no se limita a ésta, sino que alcanza también a la llamada alta cultura. «En este contexto es imposible hacer la crítica de la industria de la cultura sin

hacerla también del arte»² afirma en su *Teoría estética*. Y en *Prismas* hace una crítica *implacable* del crítico cultural sobre la base de la cosificación a que somete a la cultura y que consiste básicamente en sacralizar la distinción entre alta y baja cultura, o entre industria cultural y arte. La idea es que no es posible trazar una línea divisoria entre aquello que es heterónimo (la primera) y aquello que es autónomo (el segundo). Es decir, establecer, como hace el crítico, una esfera de «bienes culturales» independiente es suponer que las obras de arte son autónomas respecto de la sociedad. Y suponer esta autonomía es doblemente ideológico porque significa hacer un discurso presuntamente neutral de algo presuntamente neutral. Así pues, cada vez que desautorizamos a Madonna por su heteronomía implícitamente la oponemos a algo presuntamente autónomo, en este caso Sherman, ocultando la dependencia de ésta con lo social.

En este punto es en el que cabría preguntarse si Sherman es tan diferente de Madonna, si la cuestión de la autonomía es relativa y si siéndolo en las obras, es lícito defender que al «concepto» de arte sí le pertenece esencialmente la autonomía. A pesar de que la autonomía formaría parte de su concepto, también el arte contemporáneo, para Adorno, habría entrado en un proceso de «pérdida de esencia» (*Entkünstung*) entendida precisamente como un proceso de fetichización, por un lado, y de autoritarismo³ por otro. Es a lo primero a lo que me interesa referirme.

¿En qué sentido podría Sherman ser objeto de esa crítica? Por un lado, en cuanto que pertenece al mundo del arte, al mercado y a lo que la crítica ha consolidado como «bien cultural». Pero en este sentido es ilusorio pensar que algo cruzaría el umbral de lo privado y lo exclusivamente anecdótico sin pertenecer a ellos. Además de que el valor crítico que la obra de Sherman pretende tener, tanto de la historia tradicional del arte como de los productos culturales actuales, sólo tiene paradójicamente repercusión desde ellos. Por otro lado, su obra resiste bastante bien el otro sentido del término fetichización.

En dos sentidos utiliza Adorno el término fetichización, en el primero como mercantilización. Por eso hemos dicho que el proceso ocurre también en el caso de Sherman. En el segundo, como proyección psicológica del espectador. En cuanto que entran en la cadena del mercado, aunque en distintos lugares, ambas artistas, de diferentes modos pero inevitablemente, cumplen una función en la sociedad y dependen de ella. Además, el espectador de Madonna proyecta sobre la obra sus deseos, sus ideas, sus gustos; una obra que se pliega a ellos porque está hecha para eso. Parece, por el contrario, que el espectador de Sherman encuentra dificultades a la hora de su reconocimiento en aquello que está viendo. Ni siquiera se da una

² T. Adorno, *Teoría estética*, 1971, Madrid, Taurus, 1990, p. 32.

³ Se refiere a la violencia de la forma sobre lo diverso en un arte cada vez más desobjetualizado, que no haría sino sancionar la violencia real.

satisfacción previa en el objeto de la representación, que es inaccesible (aunque no por aurático).

La mirada del espectador se encuentra con un objeto, mujer, en actitudes familiares para los lectores de imágenes de nuestra cultura, pero que se mantiene lejana. Los estereotipos con los que la identifica no permiten elaborar una interpretación adecuada. No hay una recepción automática de la obra. El procedimiento de utilizar imágenes de la cultura de masas para una reelaboración culta ya había sido utilizado por el Arte Pop. Descontextualizar, repetir, manipular en general, servía para hacer del objeto o del sujeto mítico, un nuevo objeto, rescatado del mundo del consumo, reobjetualizado, pero casi siempre mirado con ojos benevolentes. Eso es lo que somos nosotros, y esa es la crítica light que nos hacemos, dice un Pop en todo caso ya totalmente asimilado. Pero en Sherman, la crítica no tiene piedad. ¿Esas son las imágenes que miramos con fruición en el cine de Hitchcock?

La diferencia es que en Sherman no hay «pasión de palpar». Representa bien la estrategia crítica que de Diego describe como «engañar la mirada. Se reproduce una imagen para una mirada reificadora, pero se le ofrece justamente un objeto, sin ninguna apariencia de vida. Y el espectador quiere «carne». En el proceso de auto-objetualización de Sherman no hay residuo. La artista se disfraza de todos aquellos personajes con que la cultura ha construido su género; se fotografía, se vende, pero en ninguna de sus imágenes se trasluce su propia persona. ¿O sí? A partir de un determinado momento, la artista dejó de hacer este tipo de fotografías, quizá pensando que el comprador se llevaba sujeto y objeto a la vez, dos por una. La verdad es que nunca se sabe hasta dónde alcanzan las perversiones de la mirada, pero el hecho es que nos deslizamos otra vez a las cuestiones del mercado. No hay nada que formalmente haya cambiado en las imágenes de Sherman. No ha sucumbido a los halagos de la mirada fetichista, simplemente ha entrado a formar parte de lo que se debe comprar para ser moderno y, además, no puede impedir que la huella material de su propio cuerpo aparezca en la imagen.

También Madonna se disfraza, también sabe que su propio cuerpo no abandona el escenario cuando actúa. Y se deja mirar. No retrocede cuando sabe que su imagen se utiliza como fetiche, claro que tampoco utiliza los media o se presenta en directo como acostumbra los protagonistas de la cultura de masas. No disimula, sino que subraya entre ella y el público; le interpela como tal, no finge igualdad y no pretende ofrecer algo privado. Su actitud es la del disfraz; provoca a la mirada, pero no la engaña, la conduce donde quiere, y allí se muestra. Pero hay en ella un tosco materialismo que le dice que existe una diferencia entre su persona y su imagen. Al contrario que Marilyn, recuerda que «... para ser una *material girl* hay que hacerse la tonta, pero sólo ante la cámara y mientras se rueda»⁴.

⁴ E. de Diego, «Happy Birthday, Mr. Presidente», *La balsa de la Medusa*, 19/20, p. 85.

Carlos Piera

Contrariedades del sujeto



Carlos Piera, *Contrariedades del sujeto*.

143 págs., I.S.B.N.: 84-7774-560-9.

Indice: Nota preliminar. 1. Conveniencia de la prosa. 2. La decadencia de la metamorfosis. 3. Las personas de Eliot. 4. La pregunta retórica. 5. Contradicción y «lógica poética» (con Roberta Quance). 6. Sobre traducción, paráfrasis y verdad. 7. Sobre Dámaso Alonso y nuestro canon lírico. 8. Unas glosas a Borís Pasternak. 9. Las raíces de Brodsky.

FOTOGRAFÍA: MANUAL DE USO Y DISFRUTE

Ramón Esparza

Nunca pensé al comprar, entre divertido y curioso, el libro de Stephanie Brush *Hombres, manual de uso y disfrute*, trasladar a las fotografías el esquema que ella aplica al otro sexo. Tampoco pensé, al regalárselo, que mi mujer me lo aplicaría a mí. Pero, al fin y al cabo, si en su libro resulta divertido convertir las relaciones hombre-mujer en una divertida serie de advertencias y consejos para hacerlas provechosas al sexo femenino, quizá merezca la pena aproximarse a las fotografías desde una perspectiva similar.

Y si de elaborar un manual de instrucciones se trata, si probamos a pensar la imagen fotográfica como perteneciente a la misma clase de objetos que los transistores o un reloj de esos con montones de botoncitos, lo primero, para seguir la costumbre, es describir qué es lo que tenemos entre manos y cómo funciona, o mejor dicho, cómo está hecha.

La diferencia fundamental entre la imagen de producción manual y la imagen fotográfica radica en ese saber. El uso correcto de las fotografías implica conocer, de una forma todo lo rudimentaria, pedestre y confusa que se quiera, el fundamento del procedimiento fotográfico. Es decir, que la imagen que observamos se forma por la acción de los rayos de luz que refleja el objeto sobre una superficie fotosensible y que la trayectoria de esos rayos ha sido modalizada por la intervención del dispositivo óptico de la cámara. Una modalización hecha de forma análoga al fundamento de la visión humana.

La balsa de la Medusa, 26-27, 1993.

En los primeros años de la historia de la fotografía toda la atención de escritores, artistas y críticos se centra en esa segunda característica: la de la analogía. Pero lo fundamental de la fotografía no es esa analogía. La pintura hiperrealista puede proporcionarnos la misma sensación, e incluso mayor información que una foto borrosa. Lo original en la imagen fotográfica es la causalidad, y si nos aproximamos a las fotos del modo en que lo hacemos es porque conocemos ese principio de causalidad. Sólo al poseer este saber, un saber que no es transmisible mediante la imagen, sino que debe ser obtenido por otros medios, nuestra actitud cambia radicalmente. Ya no basamos la actividad de recepción en la analogía, que pasa a segundo plano. Lo que se impone es la certeza de que ese algo ha existido realmente.

Peirce analiza en su obra este hecho, señalando que la semejanza de las fotografías con los objetos que representan se debe a que han sido producidas «en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. En ese sentido, pues, pertenecen a la segunda clase de signos, los constituidos mediante conexión física»¹. Peirce denomina a estos signos indiciales, aunque en realidad, los producidos por conexión física son solamente una parte de los índices. En la fotografía no hay una conexión física directa entre impregnante e impregnado, sino a través de los rayos de luz reflejados por el objeto, pero es esa acción de los rayos de luz la que nos permite considerar la fotografía como un signo indicial, una *huella* de su objeto.

¿Qué nos dice una huella? En principio, muy pocas cosas. Incluso nada, si la confundo con una marca natural dejada en el barro. La información que obtenga de la huella dependerá de mi conocimiento sobre el modo en que ha sido producida y, sobre todo, de lo que sepa sobre su impregnante. Esta mañana he estado paseando por el campo. Puesto que ha llovido mucho durante la semana, los caminos estaban repletos de marcas. Mis conocimientos como rastreador se limitan a identificar dos de ellas, paralelas y muy juntas, dejadas en el barro, como correspondientes a un animal herbívoro de pezuña partida: ovejas, cabras, jabalíes y vacas pertenecen a esa clase. Puesto que sé que las vacas son grandes, el tamaño de la huella me ayuda a diferenciar éstas, pero soy incapaz de diferenciar las otras.

Supongamos, en cambio, que soy un avezado cazador, uno de esos que aparecen en los cuentos, años y años tras una misma pieza. No me cabe la menor duda de que ese cazador es capaz de diferenciar cada tipo de huella e incluso de identificar entre las muchas que hay en el barro la de la pieza que le obsesiona, tras la cual recorre el monte una y otra vez. La huella (signo indicial), otra vez Peirce, afirma la existencia del objeto, pero no nos la da a conocer².

¹ Peirce, Charles S. (1981): *Obra lógico semiótica*. Madrid, Taurus, pág. 250 (*Collected Papers*, 2.248).

² *Ibid.*, pág. 270 (2.291).

Las fotografías, al fin y al cabo, no son sino huellas lumínicas de su objeto y, por lo tanto, con ellas ocurre algo parecido. Puedo verlas como lo que son, una imagen, pero sí sé cómo están hechas, inmediatamente tendré la constancia de que aquello que me muestran es real. Ahora bien, el grado de determinación de lo que me muestran al que pueda llegar, su identificación referencial, dependerá del saber que posea sobre su objeto. Es mi saber del mundo, mi conocimiento de cómo son las cosas, lo que me permite, en mayor o menor medida, determinar el objeto de la foto.

Ante la fotografía, inmediatamente hago una formulación del tipo «esto es una X real y tiene, aproximadamente, el aspecto que la imagen me muestra». Pero entre decir esto es real y decir es un rascacielos, concretamente la torre Picasso, o afirmar que constituye un símbolo del resurgir económico de la España de los ochenta, hay una gran diferencia. Todas esas determinaciones se producen en el proceso de interpretación y para ello es necesario que el receptor posea lo que Peirce llama una «experiencia colateral del signo», un saber sobre lo que éste me muestra y que ha sido adquirido por otros medios.

Usos e interpretaciones

Antes de describir los usos de la imagen fotográfica que se desprenden de su característica definitoria (la causalidad), quisiera detenerme en la discusión que plantea Eco sobre los conceptos de uso e interpretación, aplicándolos a la fotografía. Eco diferencia tres formas de entender la interpretación: como búsqueda de la intención del autor (*intentio auctoris*), como búsqueda de la *intentio operis*, o como imposición de la *intentio lectoris*, «de lo que el lector halla en la obra según sus propios sistemas de significación, deseos, pulsiones y gustos»³.

Descubrir, recurriendo exclusivamente a la obra, la *intentio auctoris* resulta siempre algo azaroso en toda obra⁴, y mucho más en el caso de la imagen fotográfica. La mecanicidad del dispositivo fotográfico hace difícil establecer una correspondencia entre la mirada del fotógrafo y la imagen resultante. El autor es, desde luego, responsable de todas las operaciones, previas y posteriores, a la impresión de la huella. Lo es también del desencadenamiento del proceso de impresión. Pero no de la impresión misma. La imagen resultante, en consecuencia, puede entenderse como motivada por la acción del fotógrafo, su mirada, pero no como resultado directo, y por tanto equivalente de la misma. El *Blow up* de Antonioni es una bella reflexión sobre este problema, del cual saben mucho los fotógrafos

³ Eco, Umberto (1987): «El extraño caso de la *intentio lectoris*». En *Revista de Occidente*, feb. 1987, pág. 13.

⁴ Entiendo aquí por obra todo texto o imagen aislados, sin hacer referencia al conjunto de la producción de un autor.

deportivos. Técnicamente resulta imposible ver y fotografiar lo que se ve, ya que en las cámaras réflex el visor se oscurece en el momento de la toma y en las demás el fotógrafo no *ve* a través del objetivo. En el resultado hay siempre un desfase, a veces mínimo, a veces fundamental, en relación a lo que el fotógrafo vio. Un desfase donde el azar, lo mecánico, o ambas cosas a la vez, se introduce.

Si siguiendo la propuesta de Eco nos centramos en la imagen, en la *intentio operis*, no tardaremos mucho en encontrarnos otra vez en dificultades. Eco se declara ferviente defensor del sentido literal de la obra y recurre a la conocida anécdota de Reagan bromeando, para probar los micrófonos, con el anuncio del bombardeo de la URSS. ¿Cuál es el sentido literal de una fotografía? En los lenguajes verbales, las palabras se agrupan según reglas combinatorias para producir un sentido. Pero lo literal en fotografía es la imagen misma como impresión fotónica, ni tan siquiera existe la posibilidad de una descripción literal. Lo único que podemos aventurar es la existencia real del impregnante. Incluso una mera descripción de la misma es siempre subjetiva: «la fotografía me dice que *eso ha sido*, pero me dice muy poco cómo era, y no me dice en absoluto todo lo que ha sido, ni mucho menos por qué ha recibido la mirada de un artista»⁵.

Para analizar la dimensión de la *intentio lectoris*, Eco parte de la distinción entre uso e interpretación. El uso, dice, consiste en tomar el texto como un estímulo imaginativo, mientras la interpretación supone la formulación, por parte del receptor, de una conjetura sobre el texto que, al final, se ve avalada por éste. Mientras es una especie de *forzar* el texto para adaptarlo a los propósitos del receptor, la interpretación consiste en una propuesta que «se ve reconfirmada —o al menos no se ve puesta en duda— en algún otro punto del texto»⁶. Pero reconfirmada no es lo mismo que «no puesta en duda». La imagen nunca reconfirma nuestra interpretación, todo lo más desmiente las más flagrantes (digo que esa mujer es rubia y en la foto su cabello aparece oscuro). Lo que Eco entiende por *intentio operis* es escasamente *operativo* en una imagen, como la fotográfica, que se nos presenta como la visión indirecta de un objeto. El sentido de la fotografía es siempre una producción del receptor. No una producción aleatoria, sino el resultado del encuentro entre esa visión indirecta que es la fotografía y su particular saber del mundo.

Sobre los usos

Fuera de todo contexto, la fotografía es un signo errático, apto a multitud de interpretaciones basadas en su naturaleza compleja (es a la vez

⁵ Lemagny, Jean Claude (1990): «Solitude et communion». En *Art Press, special photo*, nov. 1990, pág. 45.

⁶ Eco: *Op. cit.*, pág. 21.

un signo analógico —icónico— y un signo causal —indicial—), su especificidad espacio-temporal y la experiencia colateral del receptor. Índice de algo que muchas veces desconocemos e incapaz de comunicarnos su razón de ser —la intencionalidad del fotógrafo al reproducir el objeto o al poner la imagen en circulación—, la fotografía plantea, según Sekula, una mera «posibilidad de significado»⁷, que sólo un marco discursivo concreto puede hacer manejable, encauzando nuestra actividad de recepción.

De ahí que la labor interpretativa sobre la fotografía sea difícilmente dissociable de la idea de uso. El marco discursivo en el que nos es presentada la imagen, y el uso que hacemos (o que otros han hecho por nosotros) de ella es lo que convierte la fotografía en algo manejable, remisible a una intencionalidad comunicativa más o menos explícita o explicitable.

El concepto de marco es familiar a la lingüística pragmática. Van Dijk lo define con «formas de organización del conocimiento convencionalmente establecido que tenemos del mundo»⁸. Para poder interpretar correctamente determinados sucesos sociales necesitamos conocer el marco en que se desarrollan, sus normas y su funcionamiento interno. El marco se define como el conjunto de reglas que rigen ese funcionamiento, exigiendo de nosotros determinados conocimientos previos, y que dan lugar, por tanto, a ciertas expectativas.

Una situación habitual en el cine cómico es la del personaje que suplanta a otro, pero desconoce las normas del marco en el que éste desempeña, por ejemplo, su actividad profesional. Al poco vemos al supuesto cirujano intentando capear el temporal como puede mientras su equipo de ayudantes se muestra desconcertado ante el modo de actuar de un prestigioso médico que realiza acciones y peticiones incongruentes con el ritual operatorio. En la fotografía, el marco discursivo en que ésta nos es presentada impulsa determinadas interpretaciones en detrimento de otras que son consideradas fuera de lugar. Imaginemos por un momento al testigo de un atraco, a quien la Policía muestra las fotos de su fichero de delincuentes, haciendo comentarios sobre la expresividad de los rostros de éstos o la gradación tonal de los positivos.

El uso de la fotografía en un marco discursivo concreto se basa en sus diferentes aspectos como signo. Ateniéndonos a la relación entre imagen y referente, la actividad de recepción puede basarse en la relación de causalidad entre huella fotónica e impregnante o en la plasmación analógica de esa impronta. En un plano diferente, podemos centrar nuestra actividad en la remisión de la imagen a un instante dado (de una acción o de la historia del objeto) o a la organización espacial de aquélla como campo de visión indirecta⁹. Hay pues, un doble juego de pares opuestos que pueden dar

⁷ Sekula, Allan (1979): «On the invention of photographic meaning» (1975). En Vicki Goldberg (ed.) *Photography in print*. New York, Touchstone, pág. 457.

⁸ Van Dijk, Teun (1983): *La ciencia del texto*. Paidós, Barcelona, pág. 185.

⁹ Schaffer hace una clasificación mucho más compleja y precisa, basándose en los tres componentes del signo (representamen, objeto e interpretante) y oponiendo indicialidad/iconicidad

lugar a distintas combinaciones. La acción del receptor puede basarse en cualquier punto de la línea entre iconicidad e indicialidad, remitiendo la imagen a una localización temporal concreta o a una organización espacial dada. Todo ello en función de las presuposiciones y expectativas planteadas por el marco discursivo y, en última instancia, de su decisión personal.

Ciencia y fotografía

En el mismo acto en que fue dado a la publicidad, el procedimiento fotográfico quedó instituido como fiel y poderoso sirviente de la ciencia: Las características del mismo (y su conocimiento por parte de los científicos) conferían a las fotografías un gran valor en los protocolos de investigación y en la difusión de informaciones visuales. La fotografía, por otra parte, permite extender el campo de la visión, al mostrar cosas que el ojo, por sus características fisiológicas, no puede captar. Todos estos usos tienen su fundamento en el carácter indicial de la imagen y la profunda modificación que el componente icónico de la misma sufre al ser introducido en esa relación indicial. Su finalidad, en la mayoría de los casos, es la determinación del objeto de la imagen y la obtención de información sobre sus características.

Pero para que la imagen fotográfica facilite toda su información es preciso que el receptor posea una experiencia previa del objeto de la fotografía. Un buen ejemplo de la importancia de este saber son la fotogrametría y la interpretación fotográfica. Los conflictos bélicos más recientes, o la nueva cartografía ponen de relieve la importancia de la información que sobre un territorio puede proporcionarnos la imagen fotográfica. Pero esa información resulta accesible sólo si disponemos de un conocimiento preciso de las condiciones de toma (hora del día, altitud, objetivo utilizado, etc.) y del objeto fotografiado. Allí donde el profano ve líneas y manchas de distintos tonos de gris, el especialista, acostumbrado a la perspectiva de esas imágenes, es capaz de diferenciar vehículos, vías de comunicación, cultivos o instalaciones de distinto tipo. En *L'Espoir*, Malraux cuenta la divertida anécdota del campesino que los aviadores llevan en su aparato para reconocer el territorio enemigo, que él conoce como la palma de su mano. Pero éste está acostumbrado a verlo en horizontal, y desde una perspectiva tan diferente a la habitual (a su saber) le resulta imposible reconocer cañadas, caminos o prados.

en el fundamento de la relación representamen/objeto; temporalidad/espacialidad, en el modo en que el receptor integra la imagen en su propio horizonte espacio-temporal y, finalmente, entidades/estados de hecho, en función de las características del objeto del signo. Sin embargo, en la mayoría de los casos, las categorías entidad/estado de hechos arrastran consigo las de espacialidad y temporalidad, ya que normalmente nuestro uso de las fotografías se dirige a las características visuales de las entidades o a un momento dado en la progresión de un estado de hechos. (Vid. Schaeffer, Jean Marie: *La imagen precaria*. Madrid, Cátedra, 1990, pág. 54.)

La cronofotografía aplica la tecnología fotográfica para captar la apariencia visual de procesos que se desarrollan a una velocidad superior, o muy inferior, al límite de discernimiento de nuestro ojo. Los casos más conocidos (y de mayor impacto social en su momento) son los estudios realizados por Muybridge sobre el movimiento humano y animal, que Edgerton llevó posteriormente al límite mediante la utilización del flash estroboscópico.

Puede parecer, en un principio, que estos usos contradicen lo afirmado anteriormente. Pero la fotografía de Muybridge en la cual el caballo aparece con tres de sus patas en el aire sólo adquiere su verdadero sentido en relación al resto de la serie, es decir, a la descomposición total del movimiento, y sabiendo las condiciones de toma, es decir, el protocolo de la experiencia llevada a cabo. Hoy día estamos acostumbrados a este tipo de imágenes, de las cuales el fotoperiodismo hace un gran uso. Pero en su momento causaron un gran efecto, ya que parecían presentar realidades imposibles: lo que ocurría, simplemente, era que esas imágenes chocaban con la experiencia colateral de la gente sobre lo que mostraban. Nadie concebía el galope de los caballos así.

La utilización indicial de la fotografía, llevada a sus últimas consecuencias, tiene, como vemos, bastantes dificultades y su pretendida condición de prueba sólo puede ser tenida en cuenta dentro del conjunto de una experiencia que determina de forma muy precisa tanto lo que se fotografía como las condiciones específicas de la toma. Pero en nuestro uso cotidiano de aquélla carecemos de toda esa información y dependemos, por tanto, del saber que nos es suministrado junto con la imagen, sin que, casi nunca, tengamos posibilidad de contrastarlo. En el ámbito judicial, la imagen fotográfica tiene valor de prueba sólo cuando ha sido tomada ante un notario, que da fe del tema al que corresponde cada negativo del rollo de película y de lo que las fotos muestran. Es decir, la prueba de verdad reside en un acto convencional como es la fe notarial y no en la imagen en sí. La razón de esta exigencia es que lo que el acta notarial nos prueba no es la verdad de la foto, sino la del saber lateral que con ella se suministra, necesario para su interpretación.

La fotografía como mensaje

Los usos indiciales se sirven de la imagen como fuente de información visual que complementa un saber del referente que el receptor ya posee. Se trata de usos que, fundamentalmente, buscan incrementar el grado de determinación del referente. Pero la fotografía es, al fin y al cabo, una imagen, que como tal, ofrece una serie de posibilidades (elección del objeto, encuadre, composición) que algunos autores consideran susceptibles de vehicular un «querer decir».

A comienzos del siglo, Robert de la Sizeranne hacía un recuento de las etapas cubiertas por la fotografía en sus apenas sesenta años de vida. La

fotografía, decía, «ha sobrepasado las promesas de la ciencia. Nos había prometido la verdad: nos ha dado la Belleza»¹⁰. Si en sus primeros momentos la fotografía se mueve en los ámbitos de la ciencia y la técnica, pronto, señala Sizeranne, «aparecen artistas que corrigen esos errores». El primer paso consiste en «adivinar que el *tema* no estaba totalmente en la Naturaleza», sino también en el fotógrafo. En consecuencia, éste aprende a seleccionar, componer, elegir el punto de vista, en suma, a utilizar las posibilidades que la fotografía, en tanto que imagen, ofrece.

La segunda etapa viene con la manipulación técnica del negativo. Si la Naturaleza puede variar en función del punto de vista, la manipulación técnica del revelado puede variar las características del negativo, permitiendo componer la tonalidad del mismo modo que antes había compuesto la línea.

Finalmente, la actividad del fotógrafo se dirige a la copia final. «Si el negativo ha recibido la *impresión* [el fotógrafo] quiere que la copia sea la *expresión* misma y que revele su propio sentimiento»¹¹.

La ruptura del modernismo no es, en este sentido, sino formal. Se abandona la idea de *expresión* en el proceso de elaboración de la copia para pasar a un planteamiento mucho más purista, en el que esa expresión debe ser concebida en el momento de tomar la fotografía y como motor mismo del acto de fotografiar. Uno de los intentos, en esta línea, que merece mayor atención es la teoría de los *equivalentes*, formulada por Alfred Stieflitz y llevada a sus últimas consecuencias por Minor White. Un principio que, más a modo de credo personal que de escuela estética, ha influenciado el trabajo de buena parte de la fotografía americana hasta los años setenta.

Según White, «cuando un fotógrafo nos presenta algo que para él es un equivalente, nos está diciendo: «yo tuve un sentimiento sobre algo y aquí está la metáfora de ese sentimiento». La diferencia significativa es que nuestro sentimiento no es hacia el objeto fotografiado, sino hacia algo distinto»¹². Formulaciones similares están en la base del trabajo de otros fotógrafos como Ansel Adams, Frederic Sommer o Paul Caponigro y los textos críticos de Henry H. Smith. La pretensión de la *equivalencia* es la posibilidad de que la imagen fotográfica desempeñe un papel transitivo, poniendo en contacto el universo del fotógrafo y el del receptor y convirtiéndose en vehículo de un «querer decir». El hipoicono, signo de cualidad, se abre a la terceridad, y por tanto a la convención.

Ahora bien, desde una perspectiva pragmática, el planteamiento de White exige que el receptor reconozca esa imagen como un «querer decir», y reconozca qué es lo que se le quiere decir exactamente. La interpretación

¹⁰ Sizeranne, Robert de la (1990): *Avant propos*. En Paul Bourgeois (ed.): *Esthétique de la photographie*. Paris, Photo Club de Paris, pág. 2.

¹¹ *Ibid.*, págs. 2-3.

¹² White, Minor (1984): «Equivalence, the perennial trend» (1963). En *Aperture*, n.º 95, págs. 12-13.

de la imagen difiere notablemente de la que exigían los usos indiciales. Ya no se trata de aplicar a la imagen un saber referente a su modo de producción que nos garantiza la existencia del impregnante como un *X* real, sino de considerar esa imagen como resultado directo de la intencionalidad del fotógrafo y ser capaces de identificar exactamente el carácter de dicha intencionalidad.

La única posibilidad de establecer esa conexión entre intención del fotógrafo (o emisor) e interpretación del receptor es recurrir a la presencia de marcas convencionales que, a modo de signos lingüísticos, éste pueda interpretar en el sentido pretendido por el primero. Sin entrar en lo prolijo de algunas pretendidas tipologías de códigos fotográficos, podemos establecer dos grandes ámbitos en los que el fotógrafo puede dejar sus marcas: el del Objeto, en sus distintos aspectos (personas, objetos, poses, estados de hechos, etc.) y el de la materialización de su registro fotográfico (encuadre, perspectiva, composición, revelado, etc.), que Barthes analiza en «El mensaje fotográfico»¹³.

En todo ámbito cultural existen objetos que tienen un marcado carácter connotativo. Carácter que, a veces, logra convertirse en transcultural. Tal es el caso de la cruz como símbolo del cristianismo, la paloma, emblema de la paz, o la Coca Cola como símbolo de lo que Barthes llamaría la *americanidad*. Constituyen lo que este autor denomina «grandes signos antropológicos». Objetos que se sitúan en «un estado simbólico puro» que les hace remitir a un solo significado¹⁴. Ahora bien, fuera de ese núcleo reducido, el significado de cada objeto en particular es algo más bien dudoso. Hay objetos que pueden adquirir el suyo (aunque no siempre) sólo en función de un contexto y nunca de forma estable y, finalmente, hay objetos que el mismo Barthes se ve obligado a reconocer que no significan nada, aunque se escude en afirmar que significan *la insignificancia*¹⁵.

Algo parecido ocurre con las poses o los gestos. El saludo militar es un gesto fácilmente interpretable en casi todas las culturas, o el llevarse los dedos índice y corazón, ligeramente separados, a los labios para pedir a alguien un cigarrillo (o decirle que deje de fumar). En el campo del retrato, fotógrafos como Yusuf Karsh han sabido utilizar con habilidad un cierto repertorio de poses y expresiones. Otros ámbitos de gestualidad marcada y rígidamente codificada son la danza clásica o, por citar un ámbito más banal, la imagen de las azafatas de los concursos televisivos. Pero los gestos y movimientos que efectuamos en la vida real no tienen un carácter tan marcado ni, por otra parte, se trata de posiciones estáticas del cuerpo, sino de acciones que conllevan una dinámica. Dinámica que la cámara corta

¹³ Barthes, Roland (1961): «Le message photographique». En *Communications*, n.º 1. Reproducido en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1982), págs. 11-28.

¹⁴ Barthes (1990): «Semántica del objeto». En *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, pág. 252.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 254.

brutalmente, congelando un solo instante para siempre. Si Gombrich plantea como condiciones de interpretabilidad la no ambigüedad del gesto y claridad del contexto¹⁶, lo que nos ofrece habitualmente la fotografía es justo lo contrario.

El momento decisivo

La representación de un estado de hechos mediante una imagen fija es un problema que la teoría pictórica ha analizado reiteradamente. Uno de los textos clásicos al respecto es el *Laocoonte*, de Lessing, en el que éste propone que, a la hora de representar una acción, la pintura, arte del espacio, debe elegir el momento más pregnante de ésta, «aquél que permita hacerse cargo lo mejor posible del momento precedente y del que le sigue»¹⁷.

Deleuze, citando a Bergson, establece dos formas de representar el tiempo mediante el espacio. La pintura lo hace recurriendo a formas o ideas eternas e inmóviles en sí mismas¹⁸. El movimiento no es, según la concepción clásica, sino una sucesión de instantes estáticos, uno de los cuales plasma el pintor en su obra. La fotografía, en cambio, al ser un medio mecánico, no capta un instante estático, sino que efectúa un corte en el proceso de evolución continua que es un movimiento. Ese corte fue el logro de Muybrigde en su estudio sobre el galope de los caballos. Pero el momento que presenta la foto de Muybrigde, en que el caballo mantiene tres de sus patas en el aire, no es el *momento pregnante* de Lessing, sino lo que Deleuze llama un *momento real*, cortado del continuum de un movimiento, que nada tiene que ver con la pose¹⁹.

El fotoperiodismo ha hecho una aplicación particular de la idea de *momento pregnante* de Lessing, al que ha intentado presentar como un uso indicial de la fotografía. La mitología del fotoperiodismo pretende presentar en sus imágenes «el momento en que» algo tuvo lugar. Pero si analizamos de cerca el planteamiento del *momento decisivo*, al menos tal como lo formula Cartier Bresson, vemos que lo que plantea no es un uso indicial de la imagen, es decir, la remisión de ésta a un punto concreto de una acción (como hizo Muybrigde), sino la selección de un instante que permita «el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho con la organización precisa de las formas que dan a ese hecho su expresión propia»²⁰. El *momento decisivo* no es sino, al más puro estilo de Lessing, un momento espacial.

¹⁶ Gombrich, Ernst H. (1987): «Acción y expresión en el arte occidental». En *La imagen y el ojo*. Madrid, Alianza, pág. 82.

¹⁷ Lessing, Gotthold Ephraim (1990): *Laocoonte* (1766). Tecnos, Madrid, pág. 106.

¹⁸ Deleuze, Gilles (1984): *La imagen-movimiento*. Paidós, Barcelona, pág. 17.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 19.

²⁰ Cartier Bresson, Henri (1952): *The decisive moment*. New York, Simon & Schuster, s. pág.

El problema que surge inmediatamente es si la imagen fotográfica, mediante la elección de ese supuesto *momento decisivo* es capaz de comunicar un significado por sí misma. Desde luego, la teoría clásica de la pintura remite siempre la interpretación de la imagen a un relato ya conocido por el receptor²¹. Pero el hecho fotográfico introduce una nueva dificultad en esta pretensión. El efecto de una instantánea es muy distinto al de la pintura, y si en ésta encontramos un orden que nos remite al ámbito de lo simbólico, de la abstracción, en la fotografía (al menos en su forma canónica) todo remite al ámbito de lo real, de lo singular. Desde luego, hay fotografías cuyo sentido podemos captar perfectamente a la primera mirada, como las de Doisneau, basadas en la búsqueda de situaciones chocantes, chistes visuales fácilmente reconocibles. Pero en la mayoría de los casos nos encontramos ante lo que Frizot denomina una *supresión del sentido* producto de la instantaneidad, el azar de la actitud, el efecto de corte en el tiempo y el espacio²². Una supresión que comienza en Cartier Bresson (contrariamente a lo que éste pretendía) y Capa, pero que adquiere toda su fuerza en Robert Frank, que ya no busca en su obra la captura de momentos decisivos, sino lo que él denomina *momentos intermedios*, Garry Winogrand, para quien una foto no tiene por qué significar algo necesariamente, o William Klein.

La fuerza con que en la recepción de la imagen fotográfica se nos impone su carácter de visión indirecta hace difícil mantener la teoría de los equivalentes de White. Una de sus imágenes más conocidas, y a la vez prueba del fracaso de su proyecto, es la titulada *Los tres tercios*. White reconocía en un comentario sobre esta fotografía la dificultad de comprender su significado salvo que el receptor la viera como un panel en el que se simbolizaban las tres etapas de la vida: juventud, madurez y vejez, representadas por tres ventanas en la pared de una cabaña: en el cristal de la primera se ven reflejadas unas nubes, la segunda aparece cubierta con tablillas y yeso, mientras los de la tercera están rotos. Pero el problema es que, a pesar de la indicación del título, sin una manifestación expresa de la intencionalidad del autor (tal como aparece en el texto publicado) la condición fotográfica de la imagen se impone al receptor, una imposición de existencia real de lo que ve, de la que resulta muy difícil abstraerse para contemplar esa cabaña como una metáfora de la vida.

No es en la foto, como imagen aislada, como unidad, donde hay que buscar las claves del «querer decir» del autor, sino, como recomienda Henry

²¹ Gombrich menciona el texto de James Harris (*Discourse on Music, Painting and Poetry*) en el que éste se pregunta si «un episodio histórico cualquiera sería inteligible en un cuadro “suponiendo que la historia hubiera callado y no hubiera dado ninguna información complementaria”». (Vid. Gombrich: *Op. cit.*, pág. 41.)

²² Frizot, Michel (1989): «Le grand interrupteur». En *Art Press, spécial photo*, nov. (1989), pág. 36.

Holmes Smith, más allá, en el concepto de obra²³. No en la globalidad de la producción de un mismo autor, puesto que en ella podemos encontrar actitudes muy diferentes, sino en el conjunto de imágenes presentado como resultado de un hacer. Es ahí donde ese querer decir toma cuerpo, donde podemos establecer constantes y analizar intencionalidades.

Del disfrute

Las distintas estrategias comunicativas en las que puede tener lugar la acción del receptor de una imagen fotográfica permiten ver el funcionamiento de ésta en cada situación pragmática concreta y, al tiempo, sostener la duda planteada sobre la diferenciación entre usos e interpretaciones. Ambos conceptos son inseparables en la recepción de la imagen fotográfica. Nuestra labor de interpretación se ejerce siempre sobre imágenes en uso, y una modificación del marco discursivo producirá inmediatamente modificaciones en el resultado de esa actividad, ya que el propio marco determina como pertinentes unas interpretaciones rechazando otras. Mientras en el fotoperiodismo el valor de la imagen viene dado por el de la situación referencial (el acontecimiento que registra), y así una imagen visualmente banal de dos personajes conocidos puede tener una gran importancia informativa, pero en el marco artístico resulta absolutamente inadecuada. De ahí la sensación de irrelevancia que producen muchas exposiciones de instantáneas de prensa.

Pero los usos forman parte de acciones comunicativas que tienen una finalidad concreta. Se consiga o no ésta, el papel de la imagen es servir de soporte a la transmisión de un saber concreto. Se trate de un saber de tipo referencial o predicativo, la finalidad de la acción comunicativa trasciende la propia imagen, la deja, en cierto modo, a un lado.

Centrarnos en la imagen implica, a mi parecer, dejar la idea de finalidad de la imagen fotográfica para basar nuestra actividad en su contemplación. La estética kantiana puede servirnos en esta aproximación. Intentaré revisar brevemente los dos ejes de la misma, los conceptos de bello y sublime, poniéndolos en relación con dos de las principales prácticas fotográficas: la previsualización y la utilización de la cámara como instrumento de exploración formal del mundo.

La *Crítica del juicio* distingue el juicio de gusto del juicio lógico precisamente en su finalidad. A diferencia del lógico, el juicio estético no da conocimiento alguno del objeto²⁴, dado que no es un juicio en el que recurramos al entendimiento, sino a la imaginación. Kant parte en su

²³ Smith, Henry Holmes (1953): «The photograph and its readers». Reproducido en *Collected writings* (1986). Tucson, Center for Creative Photography, pág. 21.

²⁴ Kant (1991): *Crítica del juicio* (1799). Traducción de Manuel García Morente. Madrid, Espasa Calpe, pág. 163.

análisis del juicio estético del principio de desinterés. «Cuando juzgamos algo como bello no queremos saber si su existencia importa... sino cómo la juzgamos nosotros en la mera contemplación»²⁵. Opera, según Derrida, en la apreciación de lo bello una especie de «no-saber» en relación a la finalidad²⁶.

Partiendo de esa idea de desinterés en el juicio estético y de su diferenciación del juicio de conocimiento, la estética kantiana define lo bello como el sentimiento de armonía que surge entre las facultades del entendimiento y la imaginación en la contemplación de las formas de un objeto o la representación que lo da. Es decir, la belleza se define como la armonía entre el objeto y una imagen interior previa. En la producción, es esa sensación lo que mueve al artista a ejecutar su obra, mientras en la apreciación, la sensación de belleza se produce por la concordancia entre la representación del objeto y una imagen interior preexistente en la mente del observador.

La formulación de principios de la práctica fotográfica que hace en sus escritos Edward Weston coincide plenamente con este principio kantiano. Como contraposición al pictorialismo, Weston defiende y considera que «la concepción (de la imagen) debe verse y sentirse de forma completa y en cada detalle en el visor de la cámara: todos los valores, texturas, dimensiones exactas, deben ser consideradas de una vez para siempre, puesto que con el disparo del obturador la imagen queda inalterablemente fijada. El revelado del negativo y el positivado completan la concepción original»²⁷. La actividad del fotógrafo consiste, por tanto, en imaginar la presentación del objeto en términos fotográficos. Pero para ello, su imaginación debe adaptarse a las características del medio. Hay, por tanto, dos fases. Primero la concepción (imaginación) de una presentación fotográfica, segundo, el análisis técnico de la concordancia de esa presentación imaginada con las características del proceso fotográfico (diferencia de valores de iluminación, tonalidad, perspectiva, etc.).

Lo mismo podemos decir de la práctica (adaptada a los estados de hechos) del *momento decisivo*. Un momento que, tal como es expresado por Cartier Bresson, hace referencia a la armonía de la organización espacial de la escena. Es decir, al equilibrio formal encontrado en un instante del desarrollo de un acontecimiento y su coincidencia con una imagen en la mente del fotógrafo.

Si lo bello es definido como una cuestión de adecuación, de concordancia entre la sensibilidad y la imaginación, lo sublime se define como aquello que se resiste contra el interés de los sentidos y causa placer, precisamente, por

²⁵ *Ibid.*, pág. 133.

²⁶ Derrida, Jacques (1978): *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, pág. 102.

²⁷ Weston, Edward (1981): «Leaflet for the Los Angeles Museum». En Vicki Goldberg (ed.): *Photography in print*. New York Touchstone, pág. 316.

esa resistencia²⁸. No hay en lo sublime sensación de armonía, sino de inadecuación de la sensibilidad y la razón, por lo que el placer que proporciona lo sublime es un placer negativo, de incapacidad de internalizar lo que contemplamos en la naturaleza.

El análisis de lo sublime que desarrolla Kant en la *Crítica del Juicio* está lleno de referencias al paisaje alpino, que la pintura romántica convertiría en uno de sus temas predilectos. La naturaleza, dice, «despierta la idea de lo sublime, las más de las veces, más bien en su caos o en su más salvaje e irregular desorden y destrucción, con tal de que se vea grandeza y fuerza». Esta incidencia en el paisaje de las grandes montañas como inspirador de la idea de lo sublime podría llevarnos a plantear como ejemplo de lo sublime en fotografía la obra de Ansel Adams y sus paisajes grandiosos (una de las características de lo sublime es la magnitud). Pero nuestra actitud hacia la grandiosidad de las montañas hoy día no es la misma que la de la generación de Kant. Lo que para ellos era muestra del caos y la fuerza de la naturaleza, los picos alpinos que a finales del XVIII constituían la representación de lo sublime, hoy día son cotas topográficas perfectamente medidas, cartografiadas y fácilmente superadas por la tecnología del hombre, que más que despertar en nosotros la idea de lo ilimitado evocan los estereotipos del turismo. Asumidas totalmente nuestra en cultura, sólo en el caso de creadores como Adams, capaces de producir una imagen nueva, pueden constituirse en tema de bellas representaciones. En general, la imagen de la montaña es un tema banalizado por el arte y degradado de lo bello a lo simplemente agradable.

¿Dónde buscar lo sublime en la fotografía? No, desde luego, en la magnitud de lo grandioso ni en la omnipotencia, sino, como señala Derrida, en la existencia del límite. Si lo bello es aquello que resulta definible en su contorno, mientras lo sublime es indefinible (ni delimitable) para el entendimiento, lo sublime sólo puede encontrarse en el arte si está sometido a las condiciones de un «acuerdo con la naturaleza»²⁹. Indefinible para el entendimiento, pero de acuerdo con la naturaleza. Lo sublime se encuentra en el trabajo liberador de Robert Frank, iniciador de una línea que, alejándose de la estética del *momento decisivo*, del equilibrio total de la imagen, en busca de lo que él denominaba *momentos intermedios*: aquellos momentos reales, puesto que son captados con la cámara fotográfica, pero que resultan difícilmente aprehensibles por el entendimiento. Vemos que algo ocurre, pero la forma en que ese algo nos es presentado difícilmente coincide con una imagen interior. Es más, decepciona todas nuestras expectativas. Son esta clase de imágenes las que nos proporcionan con mayor intensidad la sensación de lo que Michaud llama un «ver no

²⁸ Kant: *Op. cit.*, pág. 184.

²⁹ Derrida: *Op. cit.*, pág. 146.

epistémico». Una mostración que no nos proporciona ningún conocimiento³⁰. No es el único, por otra parte, en incidir sobre este carácter de la imagen como elemento de su apreciación estética. Kozloff, analizando una fotografía de Cartier Bresson, perteneciente a la primera época de este autor, hace una observación similar: «no saber, una decidida carencia de conocimiento puede convertirse en un valor en sí mismo. En esta foto creo que he aprendido algo más allá del rumor, pero no sé que es. Si hay algo parecido a una revelación que no explica su contenido, este es su ejemplo»³¹.

Tras Robert Frank, Gary Winogrand o Lee Friedlander han seguido explorando esa línea de producción de imágenes que, aun percibiéndose como pertenecientes a lo real, como registros icónicos de un estado de hechos, se separan de nuestra forma de pensar esos estados, decepcionan al entendimiento. El reciente trabajo de Bruce Gilden sobre Haití, o su *Facing New York* lleva esa posibilidad más allá. Mediante la utilización del flash y tiempos de exposición largos (una técnica utilizada y banalizada en los últimos años) Gilden crea imágenes que chocan frontalmente con nuestra imaginación, provocando una fuerte discordancia entre nuestro saber del dispositivo fotográfico y nuestra imaginación. Yo sé que lo que me muestra es real, pero me resulta extraño verlo así.

Es en este tipo de obra donde se expresa lo sublime en la imagen fotográfica. Una expresión más propia de la evolución que el ideal estético, sumando las categorías de lo bello y lo sublime en una sola, ha seguido, según Trías, después de Kant, y que aproxima la idea de lo bello a su límite: lo siniestro. Lo que hace de la obra de arte una forma viva es la connivencia entre lo siniestro y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo. Un velo a través del cual «debe resplandecer el caos»³². No son, por tanto, los paisajes de Adams los que expresan lo sublime, sino los de Tim O'Sullivan, realizados en la expedición a lo largo del paralelo 40, donde fotografía los desiertos americanos. Tampoco lo son las «bellas fotografías» al estilo del Cartier Bresson de los años cincuenta, donde todo es equilibrio y perfección, sino el Gary Winogrand que, más que la coincidencia de la imagen fotográfica con una imagen interior busca conocer «qué aspecto tienen las cosas en fotografía»³³.

³⁰ Maynard, Patrick (1985): «L'icone ressuscitée de ses cendres». En *Critique*, n.ºs 459-460, págs. 781-802.

³¹ Kozloff, Max (1987): *The privileged eye*. Albuquerque, University of New Mexico Press, pág. 7.

³² Trías, Eugenio (1982): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral, págs. 41-43.

³³ Winogrand, Gary (1979): «Interview». En Petruck, P. R. (ed.): *The camera viewed, writings on twentieth century photography*. New York, E. P. Dutton, pág. 127.

Champfleury

Su mirada y la de Baudelaire

Presentación y selección de los textos
de Geneviève y Jean Lacambre



Champfleury, *Su mirada y la de Baudelaire. Presentación y selección de los textos de Geneviève y Jean Lacambre.*

274 págs., I.S.B.N.: 84-7774-556-0.

Índice: EL ARTE ANTIGUO. Visita al Museo. Los hermanos Le Nain. LA BOHEMIA. EL ARTE CONTEMPORANEO. Los salones. El escultor Préault. Notas íntimas y varios. «Japonecedades». Sèvres. COURBET. LA ILUSTRACIÓN Y LA CARICATURA. Las viñetas románticas. La caricatura. Daumier. EL ARTE POPULAR. BAUDELAIRE.

WALTER BENJAMIN Y LA CRISIS DE LO SUBLIME

Carol Bernstein

Walter Benjamin apunta las palabras siguientes acerca de la relación contemporánea entre estética y política en el epílogo a su conocido ensayo «La obra de arte en la era de su reproducción mecánica»: «Todos los esfuerzos para convertir la política en estética culminan en lo mismo: la guerra». La razón de que ello sea así, argumenta con alguna ironía, es que sólo la guerra puede apropiarse totalmente de la tecnología y preservar, al mismo tiempo, «los valores de propiedad tradicionales». El resultado es «la producción de valores rituales» que superan las contradicciones de una tecnología que sobrepasa «el uso natural de las fuerzas productivas... limitadas por el sistema de propiedad». Si tales «fuerzas productivas» producen valores rituales, entonces lo estético retorna del otro lado de la política, por así decirlo, en una relación invertida con relación a los mismos valores humanos con los que antes estaba formalmente vinculado. El cuerpo será bello debido a su «metalización», reza el manifiesto futurista. El paisaje se siembra de bombas, no de semillas.

El epílogo de Benjamin, tan diferente del resto del ensayo, plantea algunas dudas referentes a la misma tecnología que parecía haber aplaudido antes. Si la fotografía y el cine habían sido todavía los agentes tecnológicos de un cambio prometedor en la percepción sensible de los hombres, la guerra gratifica ahora «una percepción sensorial que ha sido cambiada por la tecnología». Una política que ha llamado a filas a la estética modela una

extraña consumación del *art pour l'art*. El hombre, sin distancia olímpica alguna, se torna objeto de su propia contemplación: «Su auto-alienación ha alcanzado tal grado que puede experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden». Tal placer negativo sugiere un encuentro sublime o pavoroso de uno mismo como si fuera alguien distinto. No obstante, la violencia de este encuentro merma los márgenes de seguridad inherentes a lo sublime tradicional. Incluso aunque sólo fuera metafórica, la autodestrucción, como mínimo, problematiza las posibilidades que tendría una subjetividad superviviente de disfrutar de su libertad moral. Si la apropiación fascista del *art pour l'art* se convierte en un programa que corteja el desastre tanto individual como colectivo, se subvierte la dinámica sublime de la libertad. La representación que Benjamin hace de un arte para las masas prosigue la trayectoria de la historia y de la teoría de la cultura (a pesar de las pretensiones de Adorno en sentido contrario) y desvela profundas contradicciones.

El ensayo sobre la obra de arte, escrito en 1936, parece darle la bienvenida a la intervención de la tecnología en el mundo del arte al sugerir que creará una nueva estética para las masas y en la cual el cine será la forma de arte ejemplar. Pero, tal como ha señalado Miriam Hansen, Benjamin probablemente ya sabía entonces que esas esperanzas eran meras utopías a la vista de la industria cinematográfica de Hollywood y de la más siniestra apropiación del cine por parte del fascismo. El ensayo se enmarca, así, en un deseo utópico amenazado y en las realidades más negras de la estética fascista. Es como si Benjamin hubiera transferido a este ámbito la tarea que en otros lugares se impone a sí mismo como historiador: podemos descubrir los anteriores sueños acerca del futuro del hombre moderno en el paisaje de ruinas de la modernidad. La diferencia, evidentemente, es que la modernidad le presiona duramente a Benjamin hacia la mitad de los años treinta: una cosa es investigar de qué manera el capitalismo ha perdido el rumbo entre los excesos de una cultura de la mercancía y otra muy distinta es afrontar la aterradora y opresora contradicción de una tecnología que estetiza su producción destructiva. El ensayo sobre la obra de arte traza algunas formas del *shock* en el que se fragmenta el territorio de la modernidad al preparar su reconstitución. El mismo Benjamin se pone en una posición precaria a la hora de cruzar este territorio y al prescribir un cambio histórico que la misma historia se niega a dar. Parece haberse convertido en su propio «carácter destructivo». La forma del ensayo hace que su última frase, frase que queda sin explicar pero que parece ofrecer una alternativa al fascismo, sea inquietante. Su fluidez aforística parece no contener respuesta alguna al epílogo de Benjamin a la era de la reproducción técnica.

Si algunos lectores han tomado esta última afirmación como una simple tautología, otros han intentado explorar sus posibles significados. Así, por ejemplo, Martin Jay ha seguido el rastro de las siniestras implicaciones de una política estetizada sólo para concluir que contiene, también, otras

posibilidades «benignas». Uno de los factores cruciales de esta ambigua situación ha sido el renacimiento de lo sublime en la teoría moderna: lo sublime, como una estética que privilegia la violencia, la ruptura y la indeterminación, no se refiere a sólo al arte no representativo sino también a las condiciones políticas postmodernas. La pretensión de Lyotard de que lo sublime da mejor cuenta de esa condición que «las grandes narrativas de legitimación —la vida del espíritu y/o emancipación de la humanidad» es un razonamiento conocido en este terreno de cosas.

¿Cómo podemos ubicar a Benjamin en este debate sobre la relación entre estética y política? Dejando al margen sus afirmaciones directas sobre los elementos políticos de la fotografía y el arte surrealista, las concepciones benjaminianas del aura y del *shock* —la primera referida a una tradición artística que se desvanece, y la segunda a la tecnología y a la vida urbana moderna que desplaza a aquella— constituyen una teoría de lo sublime. Aun cuando esa teoría comenzara históricamente en la esfera de lo estético, ha llegado a ser una teoría de toda la experiencia que abarca también lo político. Una vez que lo sublime alcanza, con Benjamin, a ser aura y *shock* abre problemas en la imagen —sobre aquello que podemos ver— y en la conciencia —sobre aquello que no podemos ver—. En este contexto, la auto-alienación emerge como una posible consecuencia infeliz de la supuestamente democrática superación de la distancia que implica el cambio desde valores de culto a valores de exhibición, desde un arte elitista a un arte popular. Es ahora la constelación de imagen, inconsciente y tecnología que tan potente, y tan problemática, es en el tratamiento de Benjamin. Sus escritos, al transitar por los territorios ambiguos de la fotografía y del surrealismo, nos sugieren cuán precaria es la frontera que separa la revolución de una mitología totalizadora.

I

Es en este momento donde podemos fijar nuestra atención sobre lo sublime clásico. Lo sublime ocupa un lugar prominente en cualquier diccionario teórico contemporáneo. Lo sublime, que es una seductora alternativa al formalismo, pone en primer plano lo que no es representable y lo que es privado, lo que carece de forma y lo que es indeterminado. En sus formulaciones clásicas —en la retórica de Longino, en el empirismo burkeano y en la metafísica kantiana— la teoría de lo sublime trueca la atención de la estética desde el objeto hacia la experiencia, desde la cosa en sí hacia la relación entre el yo y el objeto. Incluso aunque le atribuyamos sublimidad a un objeto nos introducimos en un proceso de lo que Kant llama de subrepción o de desplazamiento: le transferimos a ese objeto nuestros poderosos sentimientos. Estos, que comienzan en la impotencia y la confusión, se convierten en nuestra conciencia de que el dominio de la mente no es lo sensible, sino el mundo suprasensible, y de que éste es el

ámbito de nuestra libertad moral. La dinámica de lo sublime requiere que comience en el mundo sensorial para que podamos convertir nuestro asombro ante él en nuestro poder sobre él. Nuestros sentimientos, una mezcla de placer y dolor en respuesta ante un objeto que nos inspira terror, son a la vez parte, signo y garantía de sublimidad. Si lo bello evoca amor, en los términos de Burke, lo sublime inspira un sentimiento aún más intenso que al «sacarnos» de nosotros mismos se asemeja a la seducción. Otras persuasiones similares aparecen en Longino. Y, como acontece en todas las actuaciones retóricas, se produce un ejercicio y una transferencia de poder: un orador persuade a quienes le escuchan que la derrota es victoria; un poeta retrata un cuerpo fragmentado que queda reconstituido en el texto poético; el autor de una obra de arte sublime persuade a sus lectores de que ellos mismos lo han producido. Por muy diversas matizaciones que establezcamos entre las diversas teorías clásicas de lo sublime —matices que, ciertamente, no carecen de importancia— todas ellas comparten el reconocimiento tácito de esa transferencia de poder, así como también comparten aquellos momentos cruciales en los que la autoconciencia se deriva de lo que no hacemos o no podemos saber. Así, la dinámica de lo sublime implica un diálogo entre la cognición y la experiencia. Aunque el sujeto de lo sublime, aquél que lo experimenta, se presenta a menudo aislado, con frecuencia se enfrenta —en tanto realidad o en tanto texto— a un acontecimiento político importante.

Este cambio desde el objeto a la relación y a la respuesta implica también una restauración del espacio político. Pero, tal afirmación parece, a primera vista, contradictoria: con Burke, sería lo bello, no lo sublime, lo que es social. No obstante, los ejemplos que el autor inglés nos da de lo sublime suelen incluir textos sobre reyes y potentados, refieren a la inestabilidad política y a la revolución. De manera similar, cabría argumentar que lo sublime natural, aquellas experiencias en las que el paisaje ejercita su poder sobre nosotros, excluye cualquier rastro de lo político. A pesar de ello, y hablando en términos históricos, estas poderosas imágenes naturales han emigrado al espacio social: la actividad de los volcanes ha representado a la multitud urbana (Hugo). La misma figuratividad de lo sublime nos suministra una razón de ese cambio espacial. Y, a la inversa, podríamos pensar que el regreso a lo natural ha funcionado de hecho tropológicamente, encubriendo o difiriendo situaciones sociales que no pueden afrontarse directamente por la fuerza que poseen.

Pero lo sublime ha venido a ocupar la esfera política también de otra manera. Mientras que el formalismo clásico le volvía la espalda a su mundo y suministraba un retiro de las tensiones del capitalismo o de las presiones revolucionarias, los escenarios de lo sublime se abren a la política por su forma misma. Lo que comenzó como una razón y un motivo de la pintura vanguardista pudo transgredir sus fronteras estéticas en cuanto se enfrentó a formas de totalización, pues lo que Lyotard llama «los grandes relatos de legitimación» se han apropiado de la estructura narrativa como fuerza

legitimadora. Parece que la analogía termina por autorizar un cambio de pensamiento: si la indeterminación y la ruptura constituyen la condición postmoderna, ¿qué mejor manera de expresarla que en una forma que evite las continuidades de la razón y favorezca, por el contrario, una experiencia intensa, revolucionaria y violenta?

Pero aunque la sublimidad pueda ser teóricamente correcta con frecuencia es políticamente ambigua. De la misma manera que, para Baudelaire (y para Walter Benjamin), la modernidad del París decimonónico halló su encarnación casi literal en las prostitutas y los dandis, a lo sublime contemporáneo parecen serle indiferentes las figuras normativas de la ética y de la política y acepta, por el contrario, la sustitución de lo masivo por las masas, de la revolución por la ruptura, de la revelación por el espectáculo. Las propiedades políticas de lo dinámico sublime, que fueron otrora garantía de la libertad moral, se hacen más siniestras en una postmodernidad para la cual lo sublime es susceptible, a la vez, del terror y de la mera fascinación. El modelo de este encantamiento (una palabra que une fascinación y esclavitud) emerge en el espectáculo, tanto en el gigantismo del espectáculo fascista como en la infinita repetición de los simulacros de la sociedad del espectáculo que teorizan Baudrillard y Debord.

He esbozado hasta aquí una trama teórica en la que la dinámica misma de lo sublime abre la experiencia estética a lo político. Si por una parte esa dinámica rescata el arte de las esquinas (o de las paredes de una galería) en las que el formalismo y su compañero, el *art pour l'art*, lo han relegado, problematiza también, por otra, aquellas mismas preguntas que ella misma abre y que se refieren a la experiencia participante y a la perspectiva del observador. Podemos, pues, preguntarnos si esa dinámica de inversión que habita en lo sublime lo ha reconstituido en un giro ulterior en el que la voluntad se rinde ante una voluntad mayor, en la que la ausencia se torna en una presencia «deseable» y en el que la imagen (inscrita), prohibida bajo la ley de lo sublime (como señala Kant), retorna bien como una imagen tecnológicamente marcada, como aquello que no está disponible a la visión normal o, simplemente, como la infinita repetición de las imágenes. Parece como si estuviera teniendo lugar un relato de triunfos —un relato en el que la confusión se resuelve en coherencia e independencia, la derrota en victoria y el terror en una suerte de agradable dolor— que puede sucumbir ante su propia fuerza en estos momentos problemáticos.

Es difícil, no obstante, trazar las causas de tal situación. En primer lugar, no hay línea divisoria clara entre la teoría y la práctica o la actuación. Lo matemático sublime de Kant reaparece como especulación en el mundo del arte o como exceso de estadística. Burke especula que los acontecimientos reales contienen un poder superior al del teatro: «Elegid un día en el que representarse pueda la más sublime y conmovedora tragedia de nuestro repertorio —escribe— y anúnciese que un criminal de estado ha de ser ajusticiado en la plaza adyacente; en un momento, el teatro vacío demostraría la comparativa debilidad de las artes imitativas». El poder de la tragedia y

su consiguiente simpatía se hace más «perfecta» cuanto más se aproxima a lo real. No obstante, la situación se invierte en el retrato que Foucault nos pinta de la horrible ejecución de Damiens por su tentativa de regicidio y que él teorizó como la escenificación del castigo. En este contexto, el espectáculo, lejos de evocar una experiencia de simpatía, ejercita su poder de sujeción.

Otra razón de la dificultad de hallar explicaciones está en una condición que el modernismo puso en primer plano: la condición de no representabilidad. Una cosa es decir que el objeto de lo sublime es vagoroso o terrible, y que por lo tanto es irrepresentable. Pero es algo distinto proponer que esa no representabilidad indica que no existe, en circunstancia alguna, ningún referente; aquí la inexpresabilidad se transfiere al plano mismo de la representación (Lyotard). El arte testimonia que existe indeterminación; tal testimonio no requiere ninguna referencia, ningún «más allá» de las oscuras representaciones sensoriales. La inconmensurabilidad retorna en este contexto como una figura o una alegoría de la ausencia. A diferencia de lo que señalaba la teoría clásica, las representaciones modernas de lo sublime pueden adoptar la posición que lo negativo tiene ante lo positivo, de la parodia ante el original. Pero la relación parece ser aún más extraña. Pero ¿cómo puede esta ausencia de la ausencia ser pertinente para un cambio político desde la esclavitud a la libertad o viceversa? Es decir, ¿qué puede esa doble negación significarle a lo político, entendido esto en sentido amplio, abarcando las acciones públicas, las ideologías y la ciudad misma? Cuanto más se presta lo sublime a las construcciones postmodernas, más figurativo y abstracto aparece; y, así, más problemático como un marco de análisis del mundo de la praxis y de la política.

II

Confiaría que estos comentarios suministraran un marco adecuado para hablar de Walter Benjamin quien ha sido considerado uno de los grandes teorizadores de lo sublime en el siglo veinte y cuyos escritos dejan ver algo que puede considerarse una obsesión en las problemáticas relaciones entre lo estético y lo político. Benjamin se ha atraído las críticas de la derecha y de la izquierda por su acceso al «marxismo vulgar», por su insistente atención sobre la imagen más que sobre la teoría, por sus atracciones contradictorias hacia el marxismo y el misticismo, por su ambivalencia ante la cultura de masas y la tecnología. Sus críticos han topado con tantas dificultades a la hora de trazar los intrincados caminos de su pensamiento como al identificar sus estrategias retóricas. Algunos intérpretes recientes se han acercado a su obra analizando sus estrategias figurativas y han señalado que los análisis meramente temáticos de sus escritos pueden borrar los matices de un escritor para quien son centrales los mecanismos de la imagen, el aforismo y la cita. En este sentido, esos intérpretes han seguido

el procedimiento del mismo Benjamin de emplear un camino indirecto para encontrar una salida. Así, por ejemplo, Benjamin sustituye una concepción de la historia en tanto recuperable por un relato directo por un modelo retórico y político. Benjamin busca así una historia originaria desde la cual proyectar el futuro, un procedimiento que la retórica caracteriza con las figuras de la metalepsis y la prolepsis. Si la historia se produce en base a un modelo retórico, también la posición de Benjamin ante la cultura se produce con imágenes y metáforas, con citas y repeticiones. Y, al igual que comprendemos el camino de la historia por medio de la imagen dialéctica y no narrativa, así también podemos comprender lo sublime por medio de fenómenos que Benjamin llama *aura* y *shock*. Será en la relación entre ambos donde aparezca la figura de la ausencia y donde lo sublime moderno quede construido. Podríamos añadir que esa relación realiza retóricamente lo que lo sublime actúa experimentalmente.

Los lectores de Benjamin recordarán que el *aura* se constituye en una relación ritual entre el yo y el objeto, tradicionalmente un objeto de arte. El *aura* aparece en Benjamin como un fenómeno que es ya parte del pasado (algo que ha sido, ciertamente, transcendido en la cultura) en sus ensayos «Pequeña historia de la fotografía» y «La obra de arte en la era de su reproducción técnica». En esos ensayos el *aura* es, ante todo, un concepto abstracto, aunque también se apropia de la idea de «aureola» que connota un halo o un círculo de luz. El ensayo sobre la obra de arte presenta el *aura* como «el fenómeno único de una distancia, por muy cercana que esté. Si, en el descanso de una tarde estival, se sigue con la mirada una cordillera que yace en el horizonte o el perfil de una rama que nos cubre con su sombra se experimenta el *aura* de esas montañas, de esa rama». Benjamin sugiere que la experiencia de un día de verano es análoga a la experiencia de la obra tradicional, social o histórica, cuyo efecto y permanencia dependen de su carácter único y de la distancia ritual con respecto al observador. Aunque el *aura* es percibida o experimentada, parece alojarse en el objeto e impedir todo conocimiento racional o cercano. La inclinación de las masas contemporáneas es superar esa distancia por medio de técnicas de reproducción y así sustituir con la transitoriedad y la reproductibilidad el carácter único y la permanencia. Como si la destrucción implicase un juego de palabras visual que homogeneiza e iguala, la presión por destruir el *aura* es tan fuerte que incluso un objeto único al ser reproducido puede dar un sentido de «la universal igualdad de las cosas». Benjamin escribe en cursiva:

En el momento en que la norma de la autenticidad se le niega (versagt) a la producción artística, también se ha revolucionado totalmente la función del arte. En el lugar de su fundamentación sobre el ritual aparece su fundamentación sobre una «praxis» distinta, a saber, una fundamentación política». (Versagen puede también traducirse como un fallo de funcionamiento, como un fracaso).

Benjamin introduce la apariencia natural del *aura* como una analogía de la experiencia social del *aura*: lo que podría haber parecido empíricamente

anterior en la experiencia estética aparece ahora como un pensamiento ulterior o como una figura retórica. Si recordamos que la concepción originaria de la experiencia aurática la representaba como experiencia cültica, parecería que la analogía de lo natural justificase el proyecto de superación de la experiencia aurática: es algo primordial que ha de superarse al igual que, desde el punto de vista de cualquier relato sobre el avance de la civilización, la cultura habría superado a la naturaleza. Esa inocente analogía —o esa analogía de la inocencia— nos prepara, así, para la «quiebra» o el «fracaso» de la autenticidad en la del ámbito de lo único y para la sustitución de valores rituales por valores políticos.

Benjamin también afirma en el ensayo sobre la obra de arte que los valores rituales o cülticos son sustituidos por los valores de la exhibición, como si la idea de esta última hubiera de identificarse con lo político. Lo que era privado y elitista y estaba confinado se hace ahora público y accesible a las masas. Tales circunstancias no parecerían alentar el arte aurático. No obstante, Benjamin no rechaza totalmente lo sublime en su análisis del cambio social. Parece como si algo similar a lo matemático sublime kantiano estuviera aún presente en su caracterización de la repuesta de las masas a la obra de arte. «La masa es un matriz de la que todo el comportamiento tradicional hacia las obras de arte extrae hoy una nueva forma. La cantidad ha quedado transmutada en cualidad. La incrementada masa de participantes ha producido un cambio en el modo de participación». La distracción toma el lugar de la absorción, de la misma manera que el cine sustituye a la pintura. Pero también aquí Benjamin es ambivalente. Incluso si la distracción no es equivalente a una especial forma de olvido, como Paul Fry ha dejado ver, no tiene por qué implicar una total indiferencia hacia los valores inherentes a la obra de arte. Tal respuesta requiere una nueva teoría del espectador. Si la experiencia aurática implica una mutua mirada que se transfiere de las relaciones interpersonales a la relación entre el yo y el objeto, la relación del espectador con la película ha de ser repensada como resultado de una eliminación virtual de distancias y de la intervención técnica de la cámara.

Es la realidad de ésta lo que problematiza el papel del espectador en las fotografías y aún más en las películas. La «Pequeña historia de la fotografía» de Benjamin descubre una progresiva des-auratización de ese arte. El retrato fotográfico de la mitad del diecinueve requería una «exposición prolongada» a la luz y «hacía que el sujeto enfocara su vida al momento presente», un momento en que la tecnología permanecía bajo control humano. Hacia el cambio de siglo las fotografías presentaban un aura falsa. Pero aún más tarde, en los años veinte, las fotografías de Atget testimoniaban el desvanecimiento del aura: «Buscaba lo que no estaba subrayado, lo olvidado, lo arrojado por la borda, y así esas fotos... achican el aura de la realidad, como el auge de un barco que se hunde». Merece la pena citar despaciadamente la descripción que Benjamin nos da de las fotografías de Atget pues esa descripción nos revela mucho de la pérdida del aura y de su vida ulterior:

El desnudamiento del objeto, la destrucción del aura, es la marca de una percepción cuyo sentido de la semejanza de las cosas se ha desarrollado hasta un punto en el que incluso lo singular, lo único, queda despojado de su unicidad; y ello por medio de su reproducción. Atget casi siempre dejaba pasar las «grandes vistas y los así llamados monumentos»; lo que no hacía era dejar pasar una larga hilera de hormas para botas; o los patios de París, donde desde la mañana a la noche los carros de mano se alineaban en apretadas filas; o las mesas una vez que los comensales han acabado y las han abandonado, con los platos aún sobre los manteles, tal como existen por millares a la misma hora; o el burdel en la Rue... número 5, cuyo número aparece, gigante, en cuatro lugares diferentes de la fachada. Pero sorprende que todas estas imágenes estén vacías. Vacía la Porte d'Arceuil junto a las Fortificaciones, vacíos las triunfales escaleras, vacíos los patios, vacía —como debe ser— la Place du Theatre. No sólo están solos, sin ambiente; la ciudad aparece en estas imágenes vacía, como un alojamiento que aún no ha encontrado un nuevo inquilino. Con estas realizaciones la fotografía surrealista monta la escena de un saludable distanciamiento entre el hombre y sus entornos. Da paso libre al ojo políticamente educado, bajo cuya mirada todas las intimidades quedan sacrificadas a la iluminación del detalle.

En este texto se relaciona el aura con un organicismo o una totalidad espuriamente románticos que ponen de relieve las metáforas teatrales del maquillaje o la máscara. También nos señala que el aura se ha convertido ya en víctima de los procesos reproductivos que la han despojado de su carácter único. Pareciera como si la revitalización de una percepción ya ajada requiriera un despojamiento, un «desnudamiento» que conduce a un «saludable extrañamiento» del hombre con su entorno. Es este el momento en el que lo político, enfrentado a primera vista con el aura entra en escena. La cámara fotográfica, al ejercer un control que es a la vez «saludable» y «extrañador», realiza una función cercana al carácter destructivo de Benjamin quien erradica, con un gesto de jovialidad apolínea, todo cuanto encuentra. Sólo conoce «... una actividad: limpiar, despojar». Pero cuando borra las cosas del mundo lo hace con una finalidad: la de ver «un camino». Benjamin ubica a Atget en una encrucijada o en un punto de crisis en el que puede distinguir entre aquello que merece ser preservado en virtud de la tradición y aquello que debe ser liquidado. Sin visión alguna de futuro, Atget con su desconfianza ante lo que permanece es, no obstante, el precursor del visionario, de lo negativo que habrá de hacerse positivo.

Pero ¿qué es lo que vincula la cámara de Atget a ese carácter destructivo? Ambas cosas, la cámara y el carácter, efectúan una reducción perceptiva y (consiguientemente) espacial, aquélla técnicamente y éste imaginativamente. Ambas intervienen en el decurso histórico con la cancelación de las tradiciones humanísticas y con la representación del progreso como producto de la destrucción y la violencia. Y esta invocación del carácter alegórico y destructivo, como algo que acompaña la representación de la historia cultural, tal como aparece en el ensayo benjaminiano sobre la fotografía, es

el reconocimiento del grado profundo en que el arte es cómplice con ciertas formas de violencia.

III

La nueva definición de aura que Benjamin empleará en su ensayo sobre Baudelaire renueva ese componente de lo perceptivo pero acentuará la mirada interpersonal que queda transportada desde «una respuesta común tal como se da en las relaciones humanas hasta la relación entre el objeto inanimado o natural y el hombre. La persona que contemplamos, o aquella que se siente mirada, nos devuelve esa mirada. Percibir el aura de un objeto que contemplamos significa investirla de la capacidad de mirarnos, a su vez, «a nosotros mismos». La mirada aurática implica, así, una forma de personificación centrada sobre una relación perceptiva. La «distancia» reaparece ahora no como hizo anteriormente, en la figuración natural del ensayo sobre la obra de arte, sino como una metáfora de la memoria involuntaria o del inconsciente. En esta nueva versión revisada del aura la figura temporal de la memoria reprimida «regresa» ahora en una forma espacial misteriosa. La dialéctica de auto-extrañamiento y de auto-reconocimiento que aparecía en el trabajo sobre la fotografía pasa a habitar ahora en esta ulterior teoría del aura.

Pero, incluso en el ensayo sobre la fotografía la presencia y (con mayor frecuencia) la ausencia del aura dependen de la insistencia tecnológica de la foto sobre lo visual. Aquello que el objeto parece poseer o perder está tan imbuido en el proceso de representación (el propio *telos* de la fotografía) que el fotógrafo mismo encubre su propia historia. La fotografía aurática, al igual que le acontecía a las imágenes de la memoria o de los sueños de Proust y de Freud, evoca el pensamiento de algo que no está en el primer plano de su superficie de representación: evoca lo que Benjamin llama, de maneras diversas, el «valor mágico» o «algo que trasciende el arte del fotógrafo». Los objetos desamparados de las fotografías de Atget no parecen hablar de «otra naturaleza» sino de la que salta a la vista; no obstante, su misma vacuidad constituye, en el análisis de Benjamin, una negación positiva. Pero no parecería existir tanta diferencia entre estas fotos que muestran el despojamiento del mundo fenoménico y aquellos otros momentos auráticos que se presentan como imágenes pasadas: en otras palabras, conocemos el aura una vez que se ha perdido, en aquello que se desvanace en las escenas callejeras o en el momento en que el relato (que inicialmente era una forma oral y aurática) da paso a la novela.

Sólo hay un paso desde el desvanecimiento del momento de iluminación al *shock*, un elemento constitutivo para Benjamin de la experiencia de la modernidad que caracteriza tanto las experiencias más triviales y fácilmente olvidables como aquellas que son más pregnantes: los empujones en una

multitud, las acciones de una cadena de montaje, el click de la cámara fotográfica o los traumas de la guerra. Estos «acontecimientos» representan todos aquellos momentos en los que los estímulos agresivos de la vida moderna no se topan con defensas adecuadas en la conciencia. La experiencia del *shock*, una experiencia a la vez recurrente y discontinua, testimonia el control que la civilización industrial y técnica ejerce sobre la conciencia. En este punto pareciera como si hubiéramos pasado de lo sublime a lo subliminal y que el *shock* pudiera concebirse como antítesis del aura. Pero el análisis que Benjamin hace de Baudelaire restaura una dimensión heroica de la experiencia. Benjamin describe el retrato que Baudelaire muestra de «un duelo en el que el artista, justo antes de ser derrotado, grita de terror. Este duelo es el proceso creativo mismo» en el que la sensación de terror confirma el fracaso de la defensa ante el *shock*. El artista es el mismo Baudelaire quien «hizo propia la tarea de defender su yo espiritual y físico del *shock*, sin importarle de donde viniera». Pero el *shock* es también la condición general de la existencia urbana, aquella que aparece como «figura oculta» en la escritura de Baudelaire: «Podemos discernir en ella la imagen de quien hace esgrima; sus embates se dirigen a abrirse camino entre la muchedumbre que le rodea». A diferencia del carácter destructivo, cuya semejanza con Baudelaire queda acentuada en las palabras mismas de Benjamin, el poeta arranca sus poemas de las palabras y las frases de una muchedumbre fantasmal. Los *shocks* de la masa, experimentados subliminalmente, es lo que la poesía de Baudelaire sublima.

La interacción entre el poeta y la muchedumbre humana, como aquella que se da también entre la cámara y su objeto, implica que la experiencia moderna más representativa se realiza con una inversión o una oscilación entre el aura y su negativo. Podemos completar el círculo retornando al ensayo sobre la fotografía en el que la cámara realiza materialmente lo que antes hizo el poeta. El relato se torna aquí un relato de declive y de recuperación: en las primeras fotografías auráticas —escribe Benjamin— «el futuro subsiste de manera tan elocuente que nosotros, mirándolas en el pasado, podemos descubrirlo. Pues es una naturaleza distinta la que le habla a la cámara y al ojo: distinta en sentido de que un espacio que estaba conformado por la conciencia humana da paso a un espacio que está conformado por el inconsciente». De nuevo, el futuro sólo es conocido por medio de un pasado que representa su desaparición. Pero, entonces, la fotografía parece sublimarse a sí misma, por así decirlo, y ello al revelar los mundos microscópicos que no están disponibles a nuestra vista y por efecto de la misma técnica que restaura la experiencia aurática por la puerta trasera, como la denomina Miriam Hansen. La fotografía, cuya anterior alianza con el arte ha sido rota, aparece ahora, y en tanto una obra de arte auténticamente visual, como agente de una revelación. Su propia dinámica, en la que se recupera lo infinitesimalmente pequeño, es pavorosamente análoga a los procesos psicoanalíticos de la recuperación y de la sublimación. Tanto la poesía de Baudelaire como la apertura del mundo microscópico del

inconsciente óptico nos sugieren que la experiencia moderna fragmentada puede reconstituirse en un texto.

El regreso de Benjamin al cine en el ensayo sobre la obra de arte amplía el poder de la cámara: allí donde el poeta decimonónico jugaba el papel de un héroe sublime, toma ahora su lugar el cameraman. En la iluminadora analogía de Benjamin, no obstante, un pintor es el duplicado de un mago, el cameraman lo es de un cirujano. La misión de este último es penetrar más profundamente en la realidad, no distanciarla: la recomposición de los fragmentos «bajo una nueva ley» de la técnica, de manera tal que el equipo empleado no sea visible, marca la realización de un nuevo tipo de arte. Pero el juego de las sustituciones es peligroso y cabe preguntarse si los términos de la analogía benjaminiana no podían invertirse a su vez, y si el fotógrafo no podría tomar el papel de un mago cuyos juegos de manos encubren el sacrificio de la percepción humana.

IV

La lógica misma de Benjamin le conduce a reafirmar lo sublime como un proceso producido por la técnica moderna; deja de lado el aura vieja en virtud de la nueva. Y si la percepción era siempre problemática bajo lo sublime antiguo (se veía que no podía verse lo que estaba en la oscuridad, etc.), la fotografía privilegia lo visual de una manera novedosa, revelando lo que el ojo no puede ver o representando aquello que, de manera distinta, no podría ser representado. De esta manera, la idea de lo inconsciente óptico anticipa la posterior introducción del inconsciente en un reino indeterminado, en el que la cámara se apropia virtualmente de una dinámica mental interna, retornamos de nuevo al concepto de *shock*.

Aunque Benjamin presenta el *shock* como una respuesta a la civilización industrial, lo explica —siguiendo a Freud— como una experiencia neurológica en la que la conciencia «detiene» los estímulos excesivos de la vida cotidiana impidiéndoles su acceso a la memoria. La consiguiente fragmentación de la experiencia, en la que a los sentidos se les niega acceso a la memoria, conduce a la pérdida de la imaginación, a respuestas automáticas, etc. Una «crisis perceptiva» registra, así, la distancia entre el hombre y la máquina, aquella en la que ninguno de los dos puede responderle al otro o devolverle su mirada.

Aunque Benjamin mismo explorara las posibilidades auténticamente revolucionarias del arte surrealista, un arte cuyo camino había sido preparado por fotografías como las de Atget, ese movimiento no era inmune a la crisis. El París de los surrealistas, un «universo pequeño», es una réplica del cosmos en la que «están a la orden del día las analogías y conexiones inconcebibles entre los acontecimientos». Es la misma práctica benjaminiana del hallazgo de analogías la que revela esa crisis. Así reza el final del ensayo

sobre el surrealismo en el que la «nueva naturaleza» de la fotografía toma un camino distinto:

Lo colectivo también es un cuerpo. Y la *physis* que organiza la técnica sólo puede producirse, con toda su realidad política y fáctica, en aquella esfera de imágenes a la que nos inicia la iluminación profana. La realidad sólo se ha trascendido a sí misma cuando, en la técnica, el cuerpo y la imagen se interpenetran de manera que toda la tensión revolucionaria se ha convertido en un estímulo corporal colectivo, y todos los estímulos corporales del colectivo se tornan en descarga revolucionaria... Por el momento, sólo han sido los surrealistas los que han comprendido sus actuales mandatos. Sustituyen en un hombre el juego de las facciones humanas por la esfera de un despertador que, a cada minuto, hace sonar los sesenta segundos.

La urgencia revolucionaria de esta última imagen no es menos ambigua, ni su iluminación no menos «profana», que el trabajo de la misma cámara fotográfica. Ciertamente, la esfera de un despertador es una metalización del cuerpo humano. Un año después de haber escrito sobre surrealismo, Benjamin revisó lo que había escrito Ernst Jünger, en cuyo «paisaje de la movilización total» la técnica «formaba la cara apocalíptica de la naturaleza». Las pavorosas semejanzas entre el fascista con su armadura y la construcción del cuerpo como una máquina en las obras de arte del dadaísmo y del surrealismo, y que el trabajo de Hal Foster ha puesto de relieve, ponen de relieve este ambiguo rostro del arte.

V

Triumph of the Will de Leni Riefenstahl se abre con una representación de nubes: aparece un avión que aterriza y de cuyo cuerpo metálico emerge Hitler. La película fue, como sabemos, una obra de propaganda muy importante, un «triunfo» cinematográfico que duplicaba ante los espectadores el seductor espectáculo de un congreso nazi. Con su narrativa y con su uso de los detalles se apropiaba de muchas de las características escénicas de lo sublime, desde los símbolos iluminados que se recortaban en la oscuridad de un sala abarrotada hasta los golpes rítmicos de las botas en una marcha militar. Guy Debord analiza el espectáculo desde una perspectiva políticamente antitética. El espectáculo —escribe— «se presenta a sí mismo como algo enormemente positivo» que afirma «toda la vida humana... como mera apariencia». Añade Debord, entonces, «pero la crítica que alcanza a ver la verdad del espectáculo lo expone como la *negación* visible de la vida, como una negación de la vida *que se ha hecho visible*».

Las concepciones benjaminianas del *shock* y del aura, de la técnica y del arte, nos dan información sobre la política y la representación que los dos suscitan. En el trabajo de Benjamin cuando la historia se vuelve a la política

se encuentra al borde del abismo. Lo que Benjamin descubre es la radical ambigüedad de lo sublime. Lo que parece ser una forma de inversión era algo siempre potencial: desde lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño, desde los discursos compartidos a las imágenes de una «nueva naturaleza» y a aquello que yace más allá del horizonte perceptivo. Benjamin efectúa el juego sublime de la inconmensurabilidad. Si las alternativas políticas son aterradoras y antitéticas, también lo son las alternativas de la teoría de lo sublime. Si esto se constituye como una des-aparición fenomenológica, su desaparición como teoría nos dejaría con la mera apariencia. Benjamin nos deja con su propia ambivalencia respecto al retorno de lo sublime en la modernidad.

Traducción de C. Thiebaut



TATUAJE

K. Marotta

D. Juan de Borbón, el Capitán Haddock y Popeye: poco tienen aparentemente en común, pero los tres lucen orgullosos sus brazos cuando llega el calor. Los tres están tatuados. Ellos serán reconocidos por sus madres cuando lleguen a la otra vida, porque, entre tanta confusión de cuerpos, esta será la única forma de encontrarse en el más allá. O al menos, eso pensaban los bengalíes, de ahí su afán de hacerse esos horribles cortes en la piel que llamamos tatuaje.

Esta práctica siempre ha estado, o al menos hasta hace un siglo, unida al más allá. Y es que nada hay más trascendente que lo pornográfico, y nada más pornográfico que cortarse y colorearse la piel. Hay en este peculiar tipo de pintura, componentes que la hacen estar y pertenecer al límite. Iniciada su práctica con fines profilácticos y curativos, no ha tardado en identificarse con las minorías más despreciadas. Ya el mero hecho de cortarse la dermis, de dar relevancia por tanto a nuestra cáscara para luego negarla lastimándola y subvirtiéndola, es algo que nuestra cultura occidental no ha podido contemplar sin horror. El desprecio cristiano por el cuerpo no podía aceptar una decoración sobre éste, y sin embargo, el componente doloroso y masoquista que todo tatuaje tiene es algo que nuestra cultura, al final, mira con una mezcla de admiración y de asco. S. Pablo dice «llevo en mi cuerpo las marcas de Jesús», y sin duda tatuarse es algo de esto. Pese a ello, y desde que la Iglesia Católica lo condenara explícitamente en el año 787, la cultura de los países mediterráneos ha mirado al tatuado con sospecha. Eso hace de él ahora un ser atractivo y reciclable, y por lo tanto, mostrable.

La balsa de la Medusa, 26-27, 1993.

La seducción del tatuador tatuado está ante todo en su falta de escúpulos. Seikichi, el protagonista de *El tatuador*, obra literaria del japonés Tanizaki (1840), confiesa su inmenso placer cuando contempla «la agonía que el hombre al que tatúa siente, mientras él hinca sus agujas en él, torturando su roja carne hinchada de sangre, y cuanto más alto gritaban sus clientes, mayor era el deleite de Seikichi»¹.

Michel Thevoz² ha señalado no sólo la perversidad del tatuador y del tatuado, sino también del aspecto de su piel. El cliente, cuya dermis ha sido seccionada por líneas que se cruzan entre sí y forman campos de color/imagen, tiene un aspecto de cuerpo troceado; nos produce una impresión de inquietante extraneidad. Se descompone así el cuerpo y el rostro, subvirtiendo nuestro más querido principio, el de la unidad del sujeto.

¿Será esta impresión de cuerpo troceado la que ha llevado a tantos asesinos a tatuarse? A partir de que, en pleno siglo XVIII, su práctica se arraigara en Europa —pues había estado prohibida y larvada prácticamente desde la Alta Edad Media— gracias al capitán Cook, ésta se ha asociado con los criminales. Son frecuentes los estudios del siglo XIX sobre la relación entre criminalidad y tatuaje, y aún hace poco, Truman Capote, investigando acerca de varios asesinos múltiples en Nueva York, descubrió que su único rasgo en común era la decoración de su piel.

Esta capacidad de subversión, de negación de la vida, es lo más claramente 'recuperable' del tatuaje. Algo tan decimonónico, tan descaradamente antiguo como pintarse vírgenes, anclas y chicas desnudas en el pecho, sin embargo conserva esa agresividad marginal de la que tanto uso y abuso ha hecho el artista de nuestro siglo.

De hecho, el tatuaje, por definición, significa a la vez exclusión e inclusión. Ha sido bandera visible de grupos marginales —bandidos, criminales, prostitutas, marineros— a la vez que, precisamente, elemento aglutinador entre todos ellos. Un signo que nace para luchar contra el orden preestablecido y que, sin embargo, crea otro orden, o mejor, sub-grupo que al final es absorbido, como todo, por el dominante.

Antropológicamente, el 'tattoo' es producto de una sociedad organizada. La pintura corporal, en las civilizaciones primitivas, es algo transitorio que se puede asociar a lo alucinatorio de un momento de histeria colectiva. El tatuaje, sin embargo, es indeleble, definitivo. Es la marca de lo establecido, de la cultura, de las opresoras diferencias sociales y sexuales; las mujeres llevan una marca especial y unívoca que indica su condición de objetos pertenecientes a un hombre.

Franz Kafka, alude en *La Colonia Penal* (1914) a este tipo de práctica de sumisión. Imagina una máquina infernal que escriba con siniestras agujas, una y otra vez, sobre la piel del criminal, la ley que él ha violado. Una y

¹ Tanizaki, «The tattoer» (1910). Traducción inglesa de H. Hibbet (1967), en *Seven Japanese Tales*. Tokyo, Charles Tuttle Co.

² Thevoz, M. *Le Corps Peint. Les illusions de la réalité*, Skira.

otra vez, escrito con letra invisible que sólo la víctima puede reconocer, aquello que recordará en el mismo instante de su muerte. Ya se sabe que la letra con sangre entra. Sin duda hay mucho de esto, de aceptación/transgresión de normas en el tatuaje.

Es precisamente ese estar en el límite entre lo establecido y lo marginal, lo que constituye su atractivo, y lo que le ha hecho estar presente, de manera cambiante, en los gustos de la burguesía biempensante, y lo que lo convierte ahora en moda.

Efectivamente, hubo un momento de auge a finales del siglo XIX en el que, en las sociedades del Norte —el Mediterráneo siempre estuvo un poco más al margen— se contempló con curiosidad eso de poderse decorar el cuerpo con toda clase de imágenes. No tardó en considerarse como algo de mal gusto, propio de gentes de mal vivir, pero mientras tanto, hubo un lapso de tiempo en el que el tatuaje fue visto como algo exóticamente accesible. El periódico *New York World* de agosto de 1897, habla de que un 75 por 100 de las americanas de la sociedad estaban tatuadas en lugares más o menos discretos. Lady Randolph Churchill, madre de Winston, era una de ellas.

Hay algo terriblemente perverso en la idea de querer poseer una imagen tanto como para tenerla grabada en la piel. No nos bastan los cuadros, ni los libros, ni la fotografía. Se quiere poseer una imagen —desde el manto de la Verónica hasta una serpiente, pasando por una escena de caza— y poseerla hasta el punto de hacerla inseparable de uno mismo. Asumir el objeto/imagen como propio. El colmo del fetichismo. Ese sentido profiláctico que tenían los 'tatoos' en las sociedades primitivas ha perdurado y ahora se ha hecho objeto. Los círculos concéntricos han sido sustituidos por elefantes de la buena suerte. Poder desplegar las propias obsesiones, las propias carencias, y ponerlas al alcance sólo del amigo o la amiga de alcoba. Tatuarse la imagen, el objeto para poseerlo y después sucumbir ante él. O ante ellos: el que se ha tatuado una vez, siempre quiere hacerlo —que se lo hagan— una vez más.

En ese componente cosmético que tiene esta pintura el que engancha de pleno con nuestra cultura de lo cambiante y de lo simuláctico, es no poder soportar la visión de la piel desnuda, necesitar una imagen más. Otra más, como si no hubiera ya suficientes. La moda en la cama: esta es precisamente la idea que explota la estética de la moda en los noventa. Un pequeño toque, una pequeña serpiente, o una rosa negra estratégicamente situada por encima del escote del bañador de marca. La provocación asimilada por el sistema. «Después de ver la película "La rosa tatuada", sólo quería que a mí también me tatuaran lo mismo. Ahora que lo tengo, lo considero mi mejor joya, mi máspreciado complemento», decía una señora de Connecticut muy satisfecha con la nueva apariencia de su pecho.

Es corriente leer en las crónicas de finales de siglo comentarios sobre lo igualmente gratificante que resulta coleccionar cuadros y coleccionar tatuajes. Al fin y al cabo, todas son imágenes tranquilizadoras.

El catálogo de temas disponibles es tan variado como el de nuestras obsesiones. Siempre relacionado con las más bajas pasiones, o con los momentos de riesgo o límite. Viaje, amor, ácido humor, rebelión. Pero las imágenes de la alta cultura tampoco se salvan de estar en la lista. Eso sí, a un precio sensiblemente mayor. Es más caro tatuarse La Primavera de Botticelli que una escena de caza sin autor famoso. Ya conocemos la historia del tatuador Asthon Taylor, cuya madre, familiar culata de pintores académicos y modesta pintora ella misma, suministraba temas de gran éxito y por supuesto muy exquisitos para el taller de su hijo. «No le digas a la gente que llevas a la Gioconda. Si te dicen —¡Ah, la Gioconda!—, entonces habré tenido éxito».

Los temas elegidos rara vez prescinden de la representación figurativa de una escena o un motivo, ya dice David Salle que la pornografía es el único reducto del realismo, en el que la imagen se identifica con lo real, en una dialéctica redundante.

Y sin embargo, al estar representadas las escenas sobre un organismo vivo, se subvierten en cierto modo las bases de la representación, puesto que, al final, lo que se está haciendo es, de algún modo, presentarlo.

Hay una relación morbosa entre artista y cliente, o entre artista y obra de arte viviente —escultura viviente—. El artista ejecuta físicamente la imagen, pero ésta depende ante todo de la elección del cliente, por lo tanto, de su gusto y de su bolsillo. Pero además, la imagen, en última instancia, depende de su blando y caliente soporte. ¿Quién es, por tanto, el responsable de una obra final tan poco aurática, tatuador o tatuado?

Y es que, al final, somos seducidos siempre por nuestra propia cáscara de piel. Una vez legitimado el morbo, tanto puede ser el cotilleo cutre de ARCO el pelo de las esculturas de John de Andrea³ como el que estén haciendo un tatuaje en la galería de al lado utilizando dibujos de Javier de Juan⁴.

«Fuck off», «True love», «Rather die than reform», se convierten en «Gitana atravesá», «Ladrón de instantes», «Mucho poder» y «Grana y oro», en un proceso de casticización autocomplaciente en el que la venganza y la lucha dejan paso a la paliza por amor y a la camarera del bar de copas. El romanticismo, si lo hubo, se hace ñoñería nostálgica. «Escoge un símbolo y muere por él». Javier de Juan conserva como punto de referencia la idea de ghetto que todo tatuaje tiene. «Escoge un símbolo. Asúmelo aunque sea mentira». Eso de la mentira nos suena a todos. Además, creo que esos dibujos han ido a decorar los pasillos de un hotel en la Expo de Sevilla. Revistas de moda y hoteles de lujo. El sistema ha conseguido ser todavía más asesino que el tatuado.

³ Arco 92. Madrid. Stand ACA Galleries. New York.

⁴ Arco 92. Madrid. Stand Galería Moriarty. Madrid.

ESTO NO ES UNA CRÍTICA DE ARTE

José Pérez Cuyás

Al hablar de alta o de baja cultura deberíamos atender no tanto a lo que las separa como a lo que las une. Lo alto y lo bajo no marcan, en este caso, una verdadera diferencia, sino dos alturas, dos modulaciones de lo mismo. Ya no podemos referirnos a lo alto como lo culto y selecto, ni a lo bajo como inculto y popular. Hablando con propiedad, en la cultura contemporánea no hay cultos ni incultos, como tampoco hay analfabetos (o no tienen valor estadístico). Aquellos que hoy llamamos cultos son inevitablemente sectarios, miembros de una creencia con base más o menos firme. Nuestra cultura se nos enseña, se nos muestra, como un continuum que circula ante nosotros y que cada cual puede detener en su espacio favorito. Unos cultivan los programas altos y otros los programas bajos, y entre ambos se gradúa un amplio abanico de variados matices. El problema no consiste en qué elegir, sino en ser consciente de para qué sirve lo que eliges. Con este convencimiento uno puede seleccionar un programa cultural a su medida sin temer no estar a la altura. Por otro lado, incluso los que llegan a subir más alto, sólo pueden hacerlo dentro de un programa en especial, fuera de su especialidad deberán consentir con humildad que se reduce su altura.

Es la indiferencia de la pasta la que da forma —o informa— a nuestra cultura, indiferencia de la pasta que no sólo modula sus alturas, sino que es aplicable a sus objetos. En su modernidad nuestra pasta-cultural tiende a considerarlo todo con espíritu democrático, ella sí que aplica con todo rigor el principio de igualdad. A tantas cosas distintas como podamos concebir corresponderán el mismo número de programas especiales. Cualquier cosa

La balsa de la Medusa, 26-27, 1993.

es susceptible de ser interpretada como síntoma cultural y, de aquí, que cualquier cosa pueda ser objeto de cultura. El único requisito que cada cosa debe cumplir para reclamar la atención del investigador es que se la pueda convertir en información.

Puesto que no podemos dejar de estar informados, lo que sí podemos, en cambio, es intentar discernir, entre los informes que caen en nuestras manos, aquellos que se sostienen por sus razones y los que se caen por su peso. Remitámonos a un ejemplo cualquiera: un folleto de mano, emitido por una institución pública, que informa sobre una exposición de un artista que trabaja sobre los media. El texto no está firmado por una persona en particular, de lo que se deduce que su autoría pertenece a la institución. Si, como hemos visto, no resulta muy productivo determinar lo que hay de alto o bajo en un producto cultural, puede ser mucho más revelador encontrar, en lo posible, lo que hay de coherente o incoherente bajo la indiferencia de la pasta.

Así, en el citado texto (muy breve, pero significativo) podemos leer que el artista en cuestión «desarrolla un conjunto de metáforas que nos ayudan a desvelar la realidad y la irrealidad, lo visible y lo invisible, en resumen, la complejidad de situaciones específicas vinculadas a nuestra historia y nuestra sociedad». Es evidente que atribuir a un artista el poder de «desvelar» lo «real y lo irreal», «lo visible y lo invisible», presupone dotarlo de una capacidad de visión absoluta, tan limpia y penetrante, por lo menos, como la que permite distinguir entre una blancura atómica y una blancura blanca. Lo más interesante, con todo, es caer en la cuenta de que los desvelos del artista se dirigen a elaborar un «conjunto de metáforas» que ayudan a comprender nuestra historia y nuestra sociedad. Que el arte ha venido actuando en el ámbito de lo simbólico no se presta a discusión, sin embargo, que la inmediatez en la que nos sumerge la sociedad del espectáculo sea simbolizable, esto es más problemático. En cualquier caso, que esta mediación «metafórica» tenga como finalidad interpretar historia y sociedad (tarea, no lo olvidemos, de dos disciplinas humanísticas), que la obra sea una interpretación de distintos datos sociales, nos puede hacer sospechar que más que de metáforas audiovisuales puede tratarse de comentarios audiovisuales, de citas, de testimonios de lo que pasa. Esta sospecha no tiene lugar cuando son los propios elementos que estructuran un sistema de representación los que poseen un valor simbólico en sí mismos. Lo que equivale a decir que la lectura de la realidad o las realidades se hace desde un sistema específico que tiene capacidad para mediar, para otorgar significado en función de su propia estructura.

La frase siguiente del texto puede aclararnos este punto, seguimos leyendo: «Su intensa reflexión tiene en cuenta las formas complejas que, atendiendo a los contenidos y el espacio, presentan el arte y la realidad recientes». Aquí se insiste en el carácter reflexivo (creemos entender crítico) de la obra, y se afirma, de modo un poco enigmático, es cierto, que en función de los «contenidos» y del «espacio» se plasman «las formas

complejas» que «presentan el arte y la realidad recientes». Esta última frase entraña una sugerente dosis de misterio. En ella arte y realidad recientes se encuentran en plena cópula. Nos dice esta institución cultural que la crítica, «la intensa reflexión», de la obra en cuestión se vale de los «contenidos» y el «espacio» para presentar «las formas» de «el arte y la realidad recientes». El problema, que no deja de ser turbador, estriba en cómo será posible establecer una crítica desde una obra de arte cuando se afirma implícitamente que arte y realidad, «sus formas», están confundidos. Mantengamos este enigma y adentrémonos un poco más en el texto para encontrar una posible respuesta: «Y es este mismo rigor el que lleva a elaborar complejos proyectos de intención claramente definidas que toman forma de construcciones multimedia, y donde los arquetipos pretenden ser la arena de ese coliseo donde se produce la interrelación entre el arte y la vida, el espectáculo y su público». O sea, que estos «complejos proyectos de intención claramente definida» (volvemos a entender crítica) en que consiste la obra tienen la intención de producir la interrelación entre «el arte y la vida, el espectáculo y su público». Encontramos aquí el viejo tópico de la unión de arte y vida, unión que sólo es posible, como sabían muy bien los antiguos vanguardistas, mediante el antiarte como programa, es decir, eliminando uno de los términos en oposición. Eliminación que implica una renuncia que pocos artistas en los tiempos que corren, por muy atentos que estén a las cosas de la vida (o precisamente por eso), estarían dispuestos a asumir. Es en la segunda cópula donde encontramos de nuevo una confusión significativa, la obra, se nos dice, interrelaciona «el espectáculo y su público». Es posible que ahora podamos entender lo que antes parecía un misterio, si se podían confundir «las formas» del arte y de la realidad, era porque, al parecer, la propia obra es un enlace entre el «espectáculo» y el «público», de tal modo que es la propia obra la que ha adoptado «las formas» del espectáculo (de nuestra realidad espectacular) para ofrecerlas a su público. Las consecuencias que se deducen de esta confusión (confusión en el texto que confunde con bastante lógica arte y espectáculo), no pueden ser más claras, y nos obligan a mantener abierto ese enigma que no puede tener respuesta aludiendo a lo alto o a lo bajo: cómo es posible la crítica (o la «reflexión», da igual), que el texto considera la finalidad de la obra, cuando «las formas» de la sociedad del espectáculo y «las formas» de las obras se confunden unas con otras.

La balda de la Medusa, 26-27, 1993.



Las reglas del arte:

Pierre Bourdieu

*Les règles de l'art*¹

Charo Crego

«Bien écrire le médiocre»: en esta fórmula se condensa, según Bourdieu, el programa estético de Flaubert. Mezclar los géneros, invertir los órdenes, eliminar las barreras que separan lo conveniente de lo inconveniente, lo aceptado de lo inadmisibles, lo cómico de lo serio, lo sagrado de lo blasfemo, usar la poesía para describir asuntos prosaicos, la prosa para ahondar en lo poético, y todo ello sólo a través de la lengua, de la elaboración pura y exclusivamente formal. Con Flaubert y con otros artistas de su época, como Manet, Baudelaire y los que participaron en los diferentes grupos de la «bohemia», la autonomía de lo artístico, que hasta entonces había despuntado tímida y ocasionalmente, se convirtió en un hecho incuestionable.

En su último libro *Les règles de l'art* Bourdieu analiza este proceso. Por su estudio de Flaubert, como figura clave en la constitución de la autonomía, la editorial ha presentado la obra con el reclamo publicitario: *el Flaubert de Bourdieu*. La polémica estaba así servida. El Flaubert de Bourdieu remitía y se oponía direc-

¹ París, Seuil, 1992.

La balsa de la Medusa, 26-27, 1993.

tamente al Flaubert de Sartre, al de *L'Idiot de la Famille*. Ahora bien, es evidente que se trataba de un supuesto enfrentamiento que respondía más a la política editorial y, probablemente, a las expectativas de ventas, que al contenido de la obra, pues si bien es verdad que Bourdieu no elude la polémica, que ataca la noción de artista creador con un «proyecto original» de Sartre, así como su proyección narcisista y la figura del «intelectual total», no deja de ser menos cierto que estos ataques se inscriben en un programa más amplio: el estudio de la conquista de la autonomía de lo artístico y del nacimiento del «arte puro» en la segunda mitad del siglo pasado.

Un estudio, como cualquiera puede imaginarse, difícil, que requiere toda la habilidad y la experiencia sociológica de Bourdieu y el arsenal de categorías con el que se ha ido haciendo a lo largo de las dos últimas décadas: las nociones de campo, de posición, disposición, habitus, relación, capital o fuerza. De hecho, en este libro no sólo no sobra ninguna de estas categorías, sino que incluso ha tenido que labrar y matizar otras para abordar su objeto de estudio en todos sus aspectos, pues como nos recuerda con ironía: «Las vías de la autonomía son complejas, por no decir impenetrables».

Aunque la densidad de esta trama de conceptos y la complejidad del análisis parecen poner a Bourdieu al abrigo de los ataques que le tildan de «sociologista» y que le acusan de aplicar de una manera sofisticada «la teoría del reflejo» lukacsiana, no hay prácticamente obra de este sociólogo que no suscite esta objeción. Es

evidente que cualquier lector puede encontrar en el texto objeto de análisis alguna cita que confirme lo que busca. Y si se trata de un estudio sociológico no hay nada más fácil que hallar una referencia en la que la estructura social y la obra de arte o de pensamiento que se está analizando se ponen en relación entre sí, quizás sin suficientes mediaciones. En la página 59, por ejemplo, Bourdieu escribe: «*La educación sentimental* restituye de una manera extraordinariamente exacta la estructura del mundo social en la que se ha escrito». Si nos quedamos en estas líneas parece confirmarse la crítica de la que hablamos, pero si continuamos, si seguimos leyendo las cuatrocientas páginas restantes del libro, comprobaremos que no hay afirmación de ese tipo que no esté matizada por un análisis, no sólo de las estructuras objetivas, sociales, económicas, sino también de las subjetivas, antropológicas o conceptuales. En efecto, Bourdieu advierte en su obra *Réponses* que no hay que caer en «el paralogismo del cortocircuito», es decir, que hay que evitar poner en relación términos sumamente alejados, omitiendo las diferentes mediaciones. No se puede poner en relación una obra literaria o artística con las condiciones sociales y económicas en las que se ha producido, pasando por alto el campo de la producción cultural y sus propias características.

A pesar de todo, esa crítica de sociologista, y sobre todo su reiteración, es interesante porque refleja, por una parte, la dificultad de objetivación de ciertos campos y, por otra, el papel de aguafiestas que

parece haberle tocado jugar a Bourdieu entre los practicantes de las ciencias sociales. Los campos del arte, la literatura y la filosofía son los que plantean más problemas a la objetivación científica. La razón de ello estriba en que para llegar a un análisis científico de una obra artística, literaria o filosófica se tienen que poner entre paréntesis las convenciones y creencias que comparten todos los actores implicados en la producción y recepción de la misma. Ahora bien, como en estos campos las creencias y convenciones están profundamente internalizadas en sus actores, convertirlas en objeto de la sociología no sólo supone romper un tabú, sino en casi todos los casos la automática desautorización del sociólogo que lo lleva a cabo. En esta ocasión, un crítico de *Le Monde* ha llegado a condenar *Les règles de l'art* alegando que «los silogismos del resentimiento no pueden constituirse en cimientos de una ciencia». Otras veces, como cuando publicó *La Noblesse d'Etat*, la crítica intento reducir el trabajo de Bourdieu a una mera defensa de ciertas tesis políticas, sin poder aceptar que en ella se pretendía crear «una antropología general fundada en un análisis histórico de las características específicas de la sociedad contemporánea».

Como ya se apuntó, Bourdieu no sólo aparece en sus análisis como un intruso que rompe las normas convenidas, sino también como un aguafiestas empeñado en sacarnos alejados de cualquier cuita social. La verdad es que al sociólogo no le queda otra opción, pues al estudiar una obra literaria o artística tiene que transgredir necesariamente la tácita com-

plicidad del lector con el autor. Por otra parte, no sería fiel al análisis si no intentara desvelar lo que en la obra queda en silencio y mostrar, si puede, la verdad del texto misma, cuya característica específica es esconder lo que dice tras la forma de decirlo. Con este programa la «lectura sociológica rompe el encanto» de la lectura aprobada o de la contemplación extasiada.

Ahora bien, el hecho de que el sociólogo reconstruya el universo de las determinaciones sociales y el campo cultural en el que se produjo el texto no significa que convierta de un tirón a los artistas, hasta hoy «creadores increados», en mecanismos ciegos gobernados por esas determinaciones. Conocer las condiciones en las que el autor ha tenido que trabajar, las presiones que ha recibido de su entorno y las que ha ejercido él en el mismo, el esfuerzo que ha desplegado para vencer ciertas determinaciones o los resultados que éstas le han facilitado, no es «plebeyizar» la obra o el artista, sino conocer algunos aspectos de la creación a menudo olvidados.

La autonomía literaria

La distancia histórica facilita en cierta medida la objetivación al no producirse la identificación entre los actores y el objeto del análisis. En este sentido, *Les règles de l'art* ha despertado muchas menos pasiones entre la clase intelectual francesa que su obra anterior *La Noblesse d'Etat*, dedicada al estudio de las Grandes Escuelas francesas en las que se forman las élites de dicho país. El

proceso de autonomía de lo artístico que se produjo en la segunda mitad del siglo XIX es un objeto sociológico que parece gozar de legitimidad científica, ya que no afecta, o al menos no afecta directamente, a ningún sector de la sociedad actual.

El análisis que Bourdieu realiza en *Les règles de l'art* se limita en la primera parte del libro a un estudio histórico del campo de la producción literaria francesa. Según este estudio, en el siglo pasado la tendencia a la autonomía que se perfilaba desde décadas anteriores adquirió finalmente cuerpo. El dominio personal que los miembros de la nobleza o de las clases dominantes habían ejercido sobre el arte se empezó a transformar en un dominio estructural. La razón de este cambio se debe al surgimiento de una clase industrial, enriquecida pero con «poco capital cultural», para la que el consumo de bienes culturales constituía una forma de acercarse a los círculos del poder político. Con la llegada de esta nueva clase el mercado de esos bienes se amplió enormemente.

La prensa y las publicaciones periódicas se convirtieron no sólo en fuente de ingresos y de publicaciones de muchos escritores, sino también en el medio a través del cual ejercía su poder el «burgués». La producción artística, por su parte, se refugió en los salones públicos y privados con las mismas consecuencias. La ampliación del mercado cultural, el surgimiento de una clase social con cierta formación, el nacimiento de profesiones semi-intelectuales y de una burocracia estatal cada vez mayor supuso también que muchos intelectuales de provincias de pocas posibi-

lidades económicas dirigieran sus pasos hacia París, sustituyendo así a los hijos de la burguesía ilustrada que hasta entonces eran los llamados a ejercer el poder cultural. Por una parte, el aumento de los productores culturales que este proceso supuso y, por otra, su unión en torno a grupos, cenáculos y movimientos condujo a una transformación radical del campo literario, artístico y cultural.

Estos grupos reforzaron la resistencia a someterse al dominio estructural que el burgués ejercía a través de sus medios más afines: prensa y salones. Los artistas empezaron a producir para sus correligionarios; sus obras se dirigían a ellos y buscaban su aprobación. Así fue surgiendo un arte que se dirigía a los artistas mismos y una economía que se regía por la ley más antieconómica posible: *quid perd gagne*, es decir, por una ley que invertía la lógica de la economía: el artista sólo podía ganar simbólicamente, fracasando económicamente. La valoración de los géneros artísticos seguía esta misma lógica y, por ello, era inversamente proporcional a su éxito de mercado: si la poesía era el arte que gozaba de mayor consideración y respeto entre los artistas, era el que menos ayudas recibía de las instituciones del Estado y de los industriales. Por el contrario el teatro, y sobre todo el teatro de «boulevard», que era el que más ingresos aportaba, era el menos estimado entre los escritores.

La autonomía del campo artístico surgió, por lo tanto, como un combate contra «el mundo burgués». Además, y en estrecha relación con ello, a las conquistas estéticas se

sumó la negación ética a someterse al poder o al mercado. La teoría del *art pour l'art* encarnaba esta negación. Los artistas que la profesaban tuvieron que crear su propio espacio, lejos de las grandes instituciones: Estado, Academias, salones o prensa. De esta manera surgió el escritor o el artista como un personaje social orientado a una actividad alejada de cualquier finalidad inmediata y sometida a unas leyes cuyos creadores eran ellos mismos. Un personaje que se movía sólo y exclusivamente por razones estéticas, con un estilo de vida que le acercaba a un neutralismo moral o, incluso, a cierto nihilismo ético.

De este personaje nuevo: *el artista*, a ese otro personaje, también nuevo, que ha caracterizado la vida cultural del siglo xx: *el intelectual*, sólo había un paso. Un paso que dio Zola con su *J'accuse*, probablemente el acta de nacimiento del intelectual moderno. Zola impuso en el campo político las leyes de la independencia y de la libertad que regían en el campo artístico. Con él se empieza a perfilar el intelectual como ese personaje que pone su autoridad literaria, artística o cultural al servicio de una determinada causa política. Paradójicamente, señala Bourdieu, fue la autonomía, la conquista de la libertad y de la independencia, lo que llevó al escritor a un proceso de heteronomía, obligándole a salir de su propio campo para intervenir en otro, pero ahora, eso sí, imponiendo sus propios valores.

Les règles de l'art termina con un manifiesto en favor de la autonomía del intelectual de finales del siglo xx una autonomía que hoy se ve ame-

nazada por el poder y la penetración del mundo económico y de los medios de comunicación, por la burocratización de la enseñanza, la ciencia y el arte y por la fragilidad de las fronteras que preservan el campo puramente artístico e intelectual de las producciones orientadas directamente al mercado. Ante una autonomía amenazada, combatida y cuestionada, Bourdieu reivindica un *corporativismo de lo universal*, apela a unirse a los intelectuales y a imponer de nuevo sus valores a la manera en que Zola lo hizo en su *J'accuse*. Probablemente —señala— se les acusará de corporativistas, pero tendrán que demostrar que se trata de un corporativismo de lo universal, de un corporativismo de la razón.

La illusio y la ciencia de la obra de arte

La constitución del campo artístico y literario no fue un acto de fundación que se produjo de una vez por todas, sino un proceso irrefenable que comenzó en el Renacimiento y continúa hasta nuestros días. El motor de ese proceso pertenece totalmente al campo de la autonomía, pues no es otro que la definición del arte mismo. La definición y la depuración formal y expresiva de lo «pictórico», de lo «escultórico» o de lo «literario» son el motor de ese proceso. La depuración, que estaba presente en Flaubert en su «bien écrire le médiocre», ha seguido adelante, pasando, por ejemplo, a la depuración del sentido de los dadaístas y, más tarde, a otras definiciones y depuraciones como las de

los escritores del *Nouveau Roman* o del *Dirty realism*. En este proceso, cada vanguardia recién llegada destrona a la vanguardia anterior con sus artistas consagrados. Cada nueva generación obliga al campo artístico a reestructurarse, pues las posiciones cambian, y las disposiciones y los *habitus* también se transforman.

Para explicar la cohesión del campo, Bourdieu introduce en esta obra la categoría de la *illusio*. Esta noción remite a la adhesión tácita al juego que se produce entre todos los participantes: autores, críticos, público, historiadores, etc. La *illusio* es probablemente el obstáculo mayor que se le presente al sociólogo en su objetivación y, por tanto, el escollo más importante con el que se enfrenta una *ciencia de la obra de arte*, el objetivo último que Bourdieu se ha propuesto en este libro y al que dedica la segunda parte del mismo. La ciencia exige la suspensión, al menos temporal, de la *illusio*, es decir de la participación en el juego, aun siendo conscientes de que esta *illusio* forma parte de la realidad misma que estamos estudiando y que, por tanto, también hay que comprenderla, junto con los mecanismos que la producen, que la fortalecen o la debilitan.

Una ciencia de la obra debe tener en cuenta tanto los elementos subjetivos como los objetivos que concurren en la producción y recepción de la obra. A la hora de perfilar el contenido de esta ciencia Bourdieu no ha olvidado ni los logros de los formalistas ni de los sociólogos de la literatura anteriores a él. Su programa se despliega en tres niveles diferentes: el estudio del campo literario dentro

del campo de poder; el estudio de la estructura interna del campo literario mismo; el estudio de la génesis del *habitus*, es decir, de las disposiciones de los participantes en ese campo.

Con la noción de campo Bourdieu intenta escapar a esos dilemas metodológicos a los que se enfrenta —la mayoría de las veces inútilmente— el análisis sociológico: la elección entre un análisis interno o externo, formal o histórico, un análisis de las formas objetivas o de las subjetivas, etc. La noción de campo incluye tanto la estructura de posiciones objetivas como la de las disposiciones de los agentes, tanto las realizaciones como la serie de posibles, tanto los enfrentamientos entre generaciones como el capital legado, tanto la acumulación de elementos específicos como el proceso de rupturas.

Estos elementos específicos, que se han ido desarrollando históricamente, obligan a tratar cada campo como un caso particular y a estudiarlos separadamente, aunque tengan relaciones, y a veces estrechas, con los otros campos (en el caso del campo literario con el campo artístico, por ejemplo, o con el de la prensa o con el de la educación, etc.). Además, conforme la autonomía de un campo se desarrolla no se puede entender la producción de ese campo sin tener en cuenta el «capital específico» acumulado a lo largo de la historia, es decir, la serie de códigos, de soluciones, de medios conocidos, compartidos o descartados. No se puede interpretar de una manera cabal la intervención artística de Marcel Duchamp, por ejemplo, sin tener en cuenta la historia del campo de la pintura, el «capital es-

pecífico» con el que Duchamp contaba y su posición y disposición en el campo de la pintura durante las primeras décadas de este siglo.

Ahora bien, el hecho de que seamos conscientes de la autonomía y la especificidad de cada campo en particular no nos puede hacer olvidar la relación que dicho campo mantiene necesariamente con el campo de poder, es decir, con el espacio de relaciones de presión o de fuerza mantenidas por personas o instituciones con el capital necesario para ocupar posiciones dominantes. A lo largo del libro, Bourdieu defiende que entre el campo de poder y el campo literario se produce una homología. Precisamente esta homología explica una serie de supuestos imponderables: la armonía entre la oferta y la demanda cultural, por ejemplo, o la existencia de un público para una determinada producción por muy novedosa que parezca, así como su éxito o su fracaso. Esta homología, basada en ciertas equivalencias estructurales y no en identidades, aparece velada por la *illusio*, por esa creencia en el juego y en sus normas que comparten todos los agentes del campo.

La adhesión al juego que la *illusio* promueve lleva a un proceso doble de deshistorización: deshistorización de la producción artística y de su recepción, de la obra y de sus potenciales lectores, del cuadro y del ojo, de la partitura, de sus circunstancias y de la tradición musical, etc. La estética pura se funda en la esencialización transcendental, que es el primer resultado de esa deshistorización. Las categorías estéticas: lo bello, lo feo, lo monstruoso o lo

sublime tiene orígenes y determinaciones sociales concretos, aunque después los haya superado y se nos presenten como *transcendentales*. La tarea que Bourdieu encomienda a los historiadores del arte y a los filósofos no es precisamente modesta. A ellos les corresponde recorrer el camino inverso: aplicar una especie de genética social para descubrir de dónde surgen esas producciones, ese gusto o esas categorías.

En esta obra Bourdieu se ha propuesto superar cualquier reduccionismo, ya sea sociologista, historicista o empirista. Por eso, en ese recorrido exige que los historiadores y filósofos no se limiten a registrar los datos históricos, sino que reconstruyan «el principio invariante y transhistórico» consistente —según términos de Bourdieu que remiten al acuerdo kantiano entre las facultades— en ese ajuste feliz y perfecto entre «un *habitus histórico* y el mundo *histórico*» en el que se ha producido. Una tarea ingente, pues Bourdieu no sólo exige que se supere el ejercicio ciego e irresponsable de la actividad teórica, sin caer en un hiperempirismo igualmente ciego, sino que además se participe en el juego del arte o de la filosofía sin caer en la *illusio*.

Les règles de l'art contiene todo un programa; un programa que no sólo está dirigido al sociólogo, sino también al filósofo. Es al filósofo al que le corresponde ahora tomar el relevo; estudiar si epistemológicamente se pueden satisfacer las exigencias de Bourdieu, según las cuales, el filósofo tendría que ser en todo

momento consciente de que su actividad, sus medios, categorías, disposiciones y soluciones están determinados social e históricamente.

En el fondo el problema se reduce a esta cuestión: ¿se puede jugar y poner en cuestión al mismo tiempo las reglas del juego sin romper por ello el juego? ¿Se puede hacer filosofía o teoría estética teniendo que volver continuamente al origen social e histórico de nuestras nociones, a su evolución social, a nuestras disposiciones y *habitus*, etc? ¿No estaremos haciendo en este caso simplemente sociología de la filosofía o sociología de la estética, omitiendo temas o cuestiones filosóficamente pertinentes? Bourdieu, como hace algunos años los semióticos con su ciencia de los signos, pretende hacer de la sociología el tronco común de todas las ciencias humanas. Contra esta pretensión se puede objetar que, aunque es verdad que la conciencia sociológica e histórica constituyen compuertas de contención para los excesos del conocimiento, no por ello todo filósofo tiene que convertirse en sociólogo, ni toda indagación sistemática en un estudio histórico y social.

Les règles de l'art es una obra densa, polémica y apasionante, en cuyas páginas el análisis sociológico se codea con la reflexión metodológica y filosófica. Aunque está dirigida al sociólogo y al historiador, es evidente que Bourdieu ha dedicado sus páginas más polémicas al filósofo. Al filósofo le corresponde ahora jugar la última suerte.

American Psycho: *Crítica a la máscara incrustada*

Nuria Valverde

Hacia 1963, Luckács denostaba aquellas tendencias artísticas que caminaban hacia la «deshumanización del arte». Se refería a aquellos que hacían del temor el protosentimiento artístico como «decadentes». Apelaba al realismo social como vía multívoca de expresión de toda gran literatura. Hoy precisamente, emerge el mismo problema bajo otras condiciones. El asco hacia lo humano, que según Ortega siempre sería antipopular, se ha convertido en centro de atención de la reflexión estética. El motivo de esta popularización de lo inhumano es debido en buena medida a un cambio en la recepción de la realidad, de la figura humana, que se nutre tanto de una amplia difusión de imágenes sangrientas, macabras, toscas a veces, a través de los grandes medios de comunicación de masas, como de una presencia de la figura humana en ámbito artístico que no aspira a la idealización ni de la figura como parámetro de belleza, ni de los valores relacionados con ella históricamente.

Este artículo propone un análisis de una novela que se apoya en imágenes y estereotipos popularizados tanto por la televisión como por la

publicidad y el cine, y a la cual es le ha atribuido, desafortunadamente, la etiqueta de «dirty realism» (realismo sucio). Pretende, además, una aproximación a la categoría de lo terrible.

American Psycho, del autor norteamericano Bret Easton Ellis, no es, pues, una novela agradable, ni recomendable para aquellos que opinen que la lectura tiene algo que ver necesariamente con pasar un buen rato. Esta es una característica que comparte con millares de libros: con cuentos de I. Babel, con los de H. Quiroga, con Ph. K. Dick, e incluso con los dramas de Shakespeare, por más que la mayoría de las personas coincidan en que el suicidio de Ofelia es algo enternecedor y no terrible. Lo terrible atraviesa toda la literatura universal, pero se manifiesta diferentemente no sólo en cada momento histórico, sino en cada obra —ya sea ésta literaria, pictórica, escultórica o arquitectónica (hay algo terrible en esas construcciones macizas, sin balcones, de ventanucas enrejadas, depositarias de minúsculas viviendas; algo que las obliga a gritar: «tengo miedo, soy habitáculo y cárcel»). En el caso de la novela citada, lo terrible se manifiesta de manera brutal: tan brutal que amenaza con axfixiar lo terrible y crítico que hay en ella. Pero, y esto conforma también lo terrible, solapándose, dicha brutalidad no es en absoluto gratuita.

El libro de Easton Ellis no se divide en capítulos sino en escenas, escenas que delatan más una influencia de la narratividad cinematográfica que del teatro. Está además transida de publicidad: de aquella que se funde y se confunde con la moda y el prestigio, nada de detergentes más

La balsa de la Medusa, 26-27, 1993.

baratos y eficaces. (Un amigo me hizo notar que el tipo de gusto contra el cual se rebela, en última instancia, y que tan bien describe este autor se situaría en televisión en una banda horaria de 9 a 11 de la noche, con una serie tipo *Treinta y tantos* y la publicidad que invariablemente acompaña a este serial). La machaconería con la que Easton Ellis nos obliga a repasar firmas, modelos, coches, tipos de vídeos, de aguas minerales, de las cosas más minúsculas y absurdas pero moleestamente cotidianas, como los cosméticos, es un recurso más que colabora en la brutalidad de la narración. Tal vez no conozcamos todas las marcas (el autor se ha molestado en ser exhaustivo a este respecto), pero, para bien o para mal, no podemos dejar de reconocer que al menos nos sueñan. Este reconocimiento hace crítica su novela, y ya en este estadio la conduce hacia una representación terrible de una realidad: hay que poner en tela de juicio una sociedad que a fuerza de sobrecargarnos de datos nos castra el criterio. Y como dice H. M. Enzensberg en «Sobre la ignorancia» (*Mediocridad y delirio*, ed. Anagrama, B. 1991): «Lo que saben y lo que ignoran es tan sorprendente y monstruoso como el entorno en el que aprenden, lo que aprenden y lo que olvidan.»

Marcas aparte, nos encontramos con las cifras: todo tienen un precio —cuanto más caro mejor, de acuerdo con los valores de los personajes— que es preciso exhibir: el dinero aflora por todos los resquicios, bajo todas sus formas, que van desde la mera mención del precio, a la más preciosa de las tarjetas plásticas, pa-

sando por el mísero dolar que se restriega ante las narices de cualquier pedigüño para no dárselo después (broma que los personajes encuentran divertidísima). Esta «broma» está directamente relacionada con la más sofisticada manifestación del dinero: uno mismo. Un personaje dice al inicio de la novela: «La sociedad no puede permitirse el lujo de prescindir de mí. Soy una *buena inversión*.» Hasta qué punto la novela desmiente esta ficción gracias a la cual Tim Price sobrevive, se hace evidente desde el momento en que dicho personaje, que es un personaje protagonista en las primeras páginas del libro, desaparece de escena sin que el lector lo eche en falta e incluso se sorprenda de su reaparición hacia el final del libro. Price no se da cuenta de que al autodefinirse como *buena inversión* se convierte ipso facto en un ser fungible: toda buena inversión es susceptible de ser intercambiada por cualquier otra buena inversión. No se plantea la cuestión de optar entre afectos, sino entre valores económicos. Sin embargo, su definición abre una brecha definitiva entre las *buenas inversiones* (los muchachos de su mismo rango social) y las *malas* (en las que se incluyen tanto los pobres como la clase media, los que no se pueden permitir una universidad de prestigio). El equivalente más franco-brutal de este enfoque es el «yo valgo X al mes, tú no vales nada», y no sólo eso sino que «*me debes la existencia pues yo reporto beneficios y tú sólo pérdidas*».

A la brutalidad y frialdad de la novela, que venimos dibujando como un ofrecer resistencia a la lectura por su abigarramiento, por la puesta

en escena de topics habitualmente escamoteados en la literatura, o por lo menos expuestos sólo como segundo plano, con menos relevancia, se le une uno más, el de la violencia. Una descripción detallada, minuciosa y recreativa de los crímenes que el protagonista de la novela, Pat Bateman, lleva a cabo. La lectura de esas páginas en las que se hace patente toda la crueldad que la imaginación es capaz de representar es el desafío que Easton Ellis lanza al lector, y es sin duda su modo de tratar el tema lo que le ha valido el término de realismo sucio, que no deja de denotar un prejuicio social (¿hay acaso un realismo *limpio*? Tal vez sea más adecuado el otro término utilizado para referirse a este tipo de literatura: «minimalismo»). Debo confesar que en una ocasión no he podido recoger el guante: no he leído la página 387. Comprendo que esa página fue escrita para completar el abismo de degeneración en el que progresivamente se sume el protagonista, pero no hubiera podido soportar la imagen que la descripción ofrecía. La pregunta que uno tiende a plantearse ante un texto semejante es si esa meticulosidad en la violencia es o no gratuita. Sin duda sería absurdo que se nos describiese la escrupulosa limpieza dental de un individuo (pág. 40), pero que los asesinatos que comete nos fuesen escamoteados por el hecho de que nos repugnan moralmente, sería una actitud ciertamente hipócrita. Por otro lado, en el caso de *American Psycho* es tan importante el hecho de que se asesine como el modo en que se realiza: no sólo hay muerte sino también tortura. Y una tortura que en cierto

modo pretende ser ejemplar (pero no siempre); por esa razón dice el protagonista tras haber asesinado a un niño: «Aunque al principio estoy satisfecho de mi acción, de repente me domina una triste desesperación por lo inútil, lo extraordinariamente fácil que es quitarle la vida a un niño. Esta cosa que tengo delante, pequeña y retorcida y ensangrentada, no tiene historia, carece de un pasado que merezca la pena, por lo que no se pierde nada con su desaparición» (pág. 353). Pero Pat Bateman no es en absoluto un justiciero, mata por gusto, por el placer que le produce ser quien domine la situación, por aburrimiento. Como él mismo reconoce, su capacidad para sentir es casi nula, lo cual le asemeja a un autómatas, a un ser no humano, de hecho llega a hacerse la siguiente pregunta: «¿Si fuera un autómatas de verdad qué diferencia habría?». Esa pregunta es la que quería Ph. K. Dick responder con su *¿Sueñan los andróides con ovejas mecánicas?* Pero mientras Dick presentaba la capacidad de querer y de sufrir por las desdichas de otro como la característica distintiva de los hombres, Easton Ellis nos ofrece la otra cara de la moneda: un hombre que no sabe qué es querer ni apenarse por la desdicha ajena en un entorno en el que estos sentimientos no tienen ni lugar ni sentido, lo último que nadie espera es compasión. Pero la violencia aquí no tenía que ser explícita hasta lo repugnante sólo para que llegásemos a esta conclusión: hay que asumir que hemos creado un modo nuevo de afrontar el crimen, el homicidio, el asesinato. Hace 18 años (1974) apareció en las pantallas de

cine —de cines X en los EE.UU.— una película que inauguró un género: *La matanza de Tejas*, desde entonces en las salas de cine y ante el televisor miles de personas tienen la oportunidad de ver la representación (y esto es importante, son *simulaciones*) de las muertes más desagradables, violentas y variadas que quepa imaginar. Easton Ellis ha hecho suyas estas representaciones, y las ha trasladado a la literatura. En cierto modo también el Estado español ha asumido este modo de representar la muerte en la campaña publicitaria que la Dirección de Tráfico emite por televisión, confiando en unos efectos catárticos que tal vez no se den en absoluto. En todo caso, este modo de exponer las situaciones violentas era imprescindible para llegar al meollo de la novela: a su aspecto más terrible.

En efecto, llegado a determinado punto el criminal decide confesar todos sus crímenes —(413) «decido hacer pública lo que ha sido, hasta ahora, mi demencia privada»—, pero no encontrará respuesta, reacción ante ella. En primera instancia porque realiza su confesión a un contestador automático; pero finalmente porque no es tomada en serio, porque es considerada una broma. Broma porque Pat Bateman ha forjado tan bien su imagen pública, se ha ajustado tanto al estereotipo, que no resulta *creíble* que haya engañado a todos —(455) «Bateman es tan puñeteramente lameculos, un pelota de mierda, y encima tan buen chico que no puede disfrutarla “la broma” del todo»—; y por eso mismo no puede evitar el ser confundido con otros, que a su vez son víctimas de

este tipo de confusiones: todos se parecen hasta el extremo en que no resulta relevante si hay o no equivocación. Sus imágenes se sobreponen, se solapan, se entrecruzan y, sobre todo, se intercambian. Si Bateman siente admiración por Donald Trump —o, en otro orden de cosas, por Leatherface, partícipe de la matanza de Tejas (la película antes citada está basada en un hecho real)— es porque ha logrado sobresalir en este caótico mare magnum, mientras que él a los ojos de los demás, los únicos que cuentan, no es nadie: da igual quien sea. La impunidad en la que quedan sus crímenes es fatal, no deseada: quiere ser reconocido como autor y culpable, quiere recoger los frutos, por eso no deja de reivindicar: (455) «Le maté yo. Lo hice yo. Carnes, yo hice picadillo la jodida cabeza de Owen. Yo torturé a docenas de chicas. Todo lo que decía era *verdad*. He quedado vacío pero no tranquilo, y me pregunto por qué *no* siento que esto es una bendición para mí». Mientras en las grandes tragedias la fatalidad marcaba al personaje y lo constituía como sujeto, en el caso de Pat Bateman se descubre que es producto de una sociedad que a fuerza de mirarse al espejo ha perdido el cuerpo, el volumen, todo es imagen, estudiado reflejo.

Clara inversión del mito de Edipo —que descubre horrorizado que es responsable de unos crímenes no intencionados— nuestro personaje descubre que su *yo* no tiene contenido, que le es escamoteada la responsabilidad sobre sus actos porque no se *le* reconoce como autor de los mismos. La crítica de Easton Ellis es fulminante: y aflora con mayor

ironía allí donde no esperábamos encontrarla, en la siguiente advertencia:

«Esta es una novela y por lo tanto todos los personajes, situaciones o diálogos que en ella aparecen —a excepción de algunas esporádicas referencias a productos, personas y lugares por todos conocidos— son imaginarias y no se refieren a nadie en particular ni pretenden dañar los intereses de ninguna entidad.»

¿Recuerdan el «*Ceci n'est pas une pipe*»? Pues aquí se está diciendo lo mismo con el detalle añadido de que esta ficción no pretende *herir la imagen pública de ninguna persona o entidad en concreto*. Todos sabemos que estas advertencias se escriben con el fin de que el escritor no se vea dos días después ante los tribunales. Pero ¿cómo puede alguien sentirse herido por una ficción?, ¿qué tiene *American Psycho* para resultar hiriente? La respuesta más inmediata es que es hiriente porque es realista: por qué ese llega a esa conclusión y por qué se le puede aplicar el término es lo que hay que explicar.

En primer lugar, Easton Ellis juega a confundir al lector: emplea la primera persona del singular como si autor y personaje fueran la misma persona, como si fuera el diario íntimo de un psicópata lo que el lector tuviera entre manos, y repentinamente nos encontramos con que el narrador habla de Pat Bateman en tercera persona: la ilusión ha sido rota (aunque a renglón seguido se retome la primera persona). No, no era una confesión sino sólo un recurso, semejante a la cámara subjetiva

del cine: de ello el lector tiene que tomar conciencia para asumir que se encuentra ante una ficción, pero este paso es posterior a esa confusión que nos ha llevado a confiar en la veracidad del texto. Otro de los recursos del autor para producir el efecto de la veracidad del texto es precisamente el que se cita en la advertencia: «referencia a productos, personas y lugares por todos conocidos», en el que podemos incluir aquellos objetos y situaciones que se nos presentan cotidianamente (cfr. R. Barthes, «L'effet de réel» en *Communications*, 24): sin embargo, nada de esto explica suficientemente que consideremos realista esta obra, puesto que muchos lectores no podemos reconocer como cotidianos situaciones tales como tener invertido un cuadro en el salón, llevar 500 dólares en la cartera, cenar a diario en restaurantes de superlujo. Así pues, tanto como los objetos, reconocemos estereotipos que socialmente funcionan. De hecho juzgamos valiéndonos de ellos y olvidamos que son falsos, que son sólo imágenes funcionales.

Easton Ellis recoge estos estereotipos así como el uso que hacemos de ellos y los lleva a sus últimas consecuencias. Consecuencias graves e inesperadas: por eso además de ser una novela realista es crítica. En sentido estricto las obras de arte realistas lo son, y son críticas, porque están abocadas a minar convicciones, aunque también, ineludiblemente, a generar otras. A este respecto debería de formar parte de la cultura general la siguiente afirmación de I. Kant: «El concepto es fanático "schawärmerisch" cuando aquello que está en el hombre es representado como algo

que está fuera de él, y se toma una obra de su propio pensamiento por cosa en sí "sustancia".» (*Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física*, Ed. Nacional, 1983, pág. 637.) Las obras de arte realistas presentan, en cierta medida, el aspecto que adquieren las cosas una vez que han devenido fanáticas: son partícipes de la mentira colectiva, pero partícipes conscientes, que saben hasta donde pueden llegar en el uso y el desenmascaramiento de la misma para crear algo nuevo. Los cubistas ya lo habían reconocido: «Incluso confesamos de buen grado que es imposible escribir sin echar mano de clichés, y que es imposible pintar haciendo total abstracción de los signos convenidos. Cada cual debe saber qué hacer con esos jirones de la gran mentira colectiva» (Gleizes, A., y Metzinger, J.: *Sobre el cubismo*, col. Arquitectura, Murcia, 1986, pág. 46). Gracias a ello accedemos a una visión nueva sobre las cosas, y si los clichés no salen fortalecidos de este paso, pero abren la posibilidad para la formación de otros, la novela, la obra de arte es realista.

American Psycho consigue la visión fanática, deformante, al introducirnos en la cotidianeidad desmenuzada del estereotipo, manteniéndolo, no obstante, como ficción mediante el proceso de distanciamiento que hemos apuntado, pero su baza nos introduce también en la problemática del juego social de la imagen estereotipada, en el desmoronamiento de un concepto como el de *persona* sobre el cual se funda hoy (como en el siglo XVIII) la política de muchos países sin que al parecer el término tenga hoy una justa correspondencia.

Esta es la definición de persona que en los albores del siglo XIX nos ofrecía Kant: «Persona es un ser que tiene derechos y es consciente de ellos. Si tiene derechos y no deberes, entonces es Dios. Tener deberes y ningún derecho es la cualidad del criminal» (*op. cit.*, pág. 590). Precisamente en la obra de Easton Ellis se habla de todos los que no figuran aquí, los que la definición no contempla: 1) los que no tienen derechos ni deberes, las no-personas, los marginados: los que no pueden acudir en busca de ayuda porque subsisten al margen de los deberes que la sociedad impone (por eso determinado sector de la sociedad se siente justificado cuando alega «pagar sus impuestos» (!), burdo equivalente del *ser una buena inversión*); 2) los que semejan tener todos los derechos y, sin embargo, están sometidos a ellos. Este último tipo es el ídolo: un dios a su pesar, divinidad por maldición que participa de la criminalidad en el sentido de que sus derechos y sus deberes conciden en última instancia. Su derecho a una imagen pública implica, o mejor, se transforma en el deber de ser consecuente con ella y de no atentar contra la misma, puesto que la imagen pública es algo que es concedido por los demás, por el entorno: una graciosa dádiva, y, sin embargo, un azar. En todo caso, no se puede atentar impunemente contra ella porque entonces el sistema se diluiría en la nada: los ídolos desconfiarían de sus congéneres. Del mismo modo que el miserable está obligado a serlo puesto que tiene una determinada imagen pública, el ejecutivo no puede saltarse la norma tan fácilmente. No se trata de enjuici-

ciar individuos o de matarlos, sino de la supervivencia de un estereotipo que genera esclavos. Al desposeer a las personas de su derecho a autoafirmarse como criminales (y no sólo como eso, también como enfermos, locos), derecho a renunciar a todos los derechos, la responsabilidad se delega sobre un sistema sin cabezas visibles, donde cada individuo es sustituible por cualquier otro de su mismo rango. Aquí es donde deja ver su debilidad el sistema: si los desprotegidos son las clases bajas, los mendigos, las putas, a ellos les pertenece lo que es tabú para las más altas: la enfermedad, la fealdad, la locura, la homosexualidad, el hambre, el dolor: la parte más incontrolable del organismo humano.

Pat Bateman, el personaje protagonista, el asesino, disfruta descubriendo esta debilidad que aqueja a todos por igual: de hecho sólo uno de sus crímenes se frustra, el de su compañero Luis Carruthers quien en el momento en que está siendo estrangulado reacciona sumisamente, declara su homosexualidad y su amor por Bateman, con lo cual deja de responder a la imagen que de él se había formado el asesino, desconcertándole, desarmándole precisamente la conciencia de su debilidad y la aceptación natural de su sexualidad. Pero si Luis es homosexual, ¿por qué tiene una novia?, ¿por qué se casa? Ni él ni Bateman pueden hacer pública su condición si no es a costa de perderlo todo, y aún así es difícil convencer a los demás de que no es broma la confesión, de que uno tiene necesidad de decir la *verdad*: somos distintos y débiles y brutales.

Cuando Galba dijo a Pison: «Estás llamado a gobernar a hombres que no quieren ser ni enteramente libres ni enteramente esclavos», esta sentencia fue sentida como una acusación contra la decadencia del imperio. En el marco de esta novela los tintes acusadores de esa escueta radiografía se volatilizan, principalmente porque se pierde el *que no quieren ser*. Sólo hay hombres pobres que no tienen ninguna posibilidad de ser libres (o sólo podrán serlo en una acepción muy estrecha del concepto), y hombres a los que no les importe ser esclavos siempre que quede a salvo la apariencia de libertad: para aquel que le importe «no hay salida». Toda la explosión de sangre y violencia que encontramos es también el índice de esta falta de libertad. *American Psycho* no es terrible porque sea la historia de un asesino en serie despiadado cuyos crímenes están perfectamente descritos, sino porque todo ese despliegue de crueldad nos resulta verosímil. Es terrible y puede *herir la imagen pública de alguna entidad o persona en concreto* no porque el crimen sea injustificable, así como las vejaciones, sino porque la impunidad de determinados individuos pertenecientes a un grupo restringido está garantizada en virtud de un sistema de valores que se funda en la imagen pública. Es terrible y da miedo porque somos capaces de establecer una red de semejanzas y reconocer bajo otro aspecto el sistema en que nosotros mismos vivimos. La crítica última de *American Psycho* se centraría en que el tópico estipula como *esenciales* determinadas características que imposibilitan la movilidad social, la posibilidad de

salir de los compartimentos estancos. Es entonces, en el momento en que un individuo toma conciencia de esta circunstancia, cuando el «no hay salida» cobra sentido, pero sólo si este individuo ha asumido el valor absoluto del estereotipo: para la estudiante que exclama «¡cuál coño es tu problema!» los estereotipos no tienen el mismo valor. El fatalismo emerge en el caso de que se trague literalmente el inmovilismo implícito en los estereotipos sociales, pero la novela no anula la posibilidad de otras visiones del mundo.

En un momento histórico en el que todavía vivimos asomados (literalmente, a través de la televisión) a los campos de concentración, a la guerra, a asesinatos en masa y en serie, a la xenofobia y el racismo, tal vez sea imprescindible que la literatura asuma un papel crítico, un compromiso con la situación histórica en la que se desenvuelve, que sin recaer en el panfleto nos ofrezca no tanto la posibilidad de la reconciliación, cuanto el lado oculto de lo establecido: el bosque que no nos deja ver los árboles.



[UNA FORMA DE INSUMISION]

Este texto lo presentamos en una asamblea del movimiento de insumisión madrileño el pasado mes de enero. La asamblea la convocó el colectivo autónomo «Los invisibles» para difundir y proponer al resto de colectivos de insumisos (MOC, Mili-KK, «inclasificables» como nosotros, etc.) un recambio táctico: la llamada «insumisión total», que se discutió y aprobó en una asamblea estatal de grupos autónomos y libertarios el pasado otoño en Zaragoza. La propuesta consiste básicamente en no presentarse a los juicios —en la medida que son una cita impuesta cada vez más mecanizada y sin apenas posibilidad de intervención— y rechazar las condenas y la prisión (28 meses es la pena mínima del «delito» de insumisión), asumiendo una situación de clandestinidad, todo ello frente a la actitud actual todavía mayoritaria de ir a los juicios y «aceptar» (no rehuir) la condena.

Nosotros no cuestionamos la oportunidad de la táctica ni las razones que se aducen (de hecho, algunos estamos básicamente de acuerdo), sino el hecho precisamente de que se trate de «otra táctica» y no se aproveche el debate abierto para poner en cuestión el propio carácter de campaña política que tiene la insumisión (con sus momentos tácticos, su estrategia, sus objetivos...), la estrategia de enfrentamiento con el Estado, las autoexigencias de coherencia, la necesidad teleológica de proponer alternativas (como decía Foucault, desde el momento que «se propone», se propone un vocabulario, una ideología, que no puede tener sino efectos de dominación), etc., y si es eso realmente lo que queremos.

El escrito es fruto, tanto en su génesis como en su redacción final, de las discusiones colectivas que desde hace algún tiempo mantenemos un grupo de personas insumisas que regimos sin identidad (lo que además nos gusta). Hemos elegido la escritura escandida y fragmentada —al estilo de Nani Balestrini— porque nos parece que es un buen modo de plantear hipótesis (y delirios) abiertas e inacabadas.

El camino elegido no parece que tenga retorno, y como da la impresión de que existen problemas de lenguaje (de comunicación) entre la propia

La balsa de la Medusa, 26-27, 1993.

Campañas electorales o campañas políticas alternativas están pensadas como si de verdad fueran un tránsito de un principio a un final: ganar unas elecciones (obtener más poder) o ganar una batalla contra el poder (es decir, dejarlo indemne a cambio de un cierto cambio de posiciones: de ambos, poder y alternativos).

La propaganda trata de hacer suyo un lenguaje asimilado por la mayoría. Para ser efectiva se pliega a lo codificado como propaganda. En lo político: la consigna, la coherencia, la táctica correcta. La efectividad de la propaganda consisten en que ésta asuma y exprese lo que el público espera.

El público-colchón social espera que los insumisos tengan objetivos claros (y decentes) y que ellos mismos sean buenos: «el insumiso-ejemplo moral se enfrenta a cosas injustas» (y se argumenta: gastos militares, muertos en la mili, la PSS hurta puestos de trabajo, el machismo militar) y por ello hay que defenderlo. No porque cada quien tiene derecho a hacer lo que le dé la gana, moverse en libertad, disponer de su tiempo de vida, sino porque en este caso hay buenas razones para reivindicar ese derecho. Lo que implica una renuncia en la propaganda al aspecto básico de la insumisión como desarrollo del derecho de ser libres.

Frente a la propaganda cabe la posibilidad de la comunicación: no plegarse al código esperado (a la norma del espectador), sino expresar todo aquello que forma la insumisión: por qué actuamos, qué esperamos, quién y qué somos. En el sentido de que no somos en la proyección de la posible victoria, sino en la realidad de la disidencia insumisa, que quiere vivir y no acepta ser reprimida por ello; no ejemplo moral-víctima de la inmoralidad del sistema, sino singularidades envueltas en un proceso creativo de ser fuera de la norma y que puede ser

tan diverso como realmente es en su fuga de la normalización.

¿Es posible ver la insumisión sin enfrentamiento, como un diálogo descodificado con lo social que se proyecta hacia el Estado, hacia los poderes? Es casi un juego semántico: juguemos.

Táctica, estrategia, enfrentamiento: términos del lenguaje militar o términos militarizados en el lenguaje, sometidos a la disciplina del código de la eficiencia. Técnica y estrategia: una significa tal y la otra cual, es cosa casi sabida. La asunción de la insumisión como forma de enfrentamiento con el Estado obliga a hablar en términos de guerra. Son términos que emplezan a una resolución posterior —y final— de un conflicto que se vive cotidianamente; y hacen pensar que ese cotidiano es tanto más acertado cuanto más se acerque a los objetivos para los cuales se ha fijado como paso (mediación) obligado.

En la lógica del enfrentamiento lo cotidiano se convierte en una parte del diálogo permanente y más o menos violento con el enemigo. Y lo cotidiano deja de tener un valor en sí para emplezarse a un futuro incierto. No es demasiado cruento decir que así hemos vivido o estamos viviendo el movimiento de la insumisión: como una campaña, como algo que se realiza —se hace real— en el conflicto con el poder, como algo que —por encima de propiamente creativo— está destinado a algo más allá. Lo que se busca, así, es un diálogo violento (enfrentamiento) con el Estado que se proyecta hacia lo social.

Es posible ver la insumisión sin enfrentamiento, como un diálogo descodificado con lo social que se proyecta hacia el Estado. No pierde sentido la insumisión por decir que no se busca el enfrentamiento, sino crear un espacio liberado

—un movimiento: en contraste con la inmovilidad del dominio— que debilita al Estado por el hecho de existir, porque el Estado —en su función de control, recuperadora— quiere abarcar todos los aspectos de nuestra vida (conocimiento, trabajo, afectividad, sexualidad, vivienda, alimentación, salud). No busca el enfrentamiento, sino el desarrollo de un modo de vida político, que prescinde de obligaciones (de obediencias) y anima a hacerlo a l@s demás, y que realiza una crítica profunda a los soportes del Estado.

Cierto que se puede decir que es el Estado quien obliga al enfrentamiento, pero no es cierto: el Estado obliga a la sumisión, y la insumisión es una actitud desasimilada. Que puede ser enfrentamiento... pero también fuga, emboscadura, trampa, apropiación de toda la iniciativa, prescindencia del diálogo con el poder (los poderes) y apertura de otros campos de expresión donde actuar sin ser tocad@s, controlad@s, recuperad@s por el poder (los poderes).

El Estado habla, y propone una puntualización del enfrentamiento: juicio y cárcel. La insumisión como campaña tradicional, orientada a la obtención futura de objetivos prefijados, lo acepta como práctica propia de ese conflicto, como momentos tácticos que nos proyectan unos pasos más adelante y más cerca de los objetivos. Lo acepta: acudiendo al diálogo o negándolo, lo sitúa como el centro de sus acciones, respondiendo a una previsión determinante de los momentos tácticos de una campaña: presentación o declaración de insumisión, juicio, cárcel o clandestinidad, prácticas concretas de una consideración táctico-estratégica (bélica) del movimiento.

Planteada la insumisión como enfrentamiento con el Estado se convierte en una lucha estratégica con éste para des-

articular algunas de sus imposiciones (conscripción, militarismo) mediante la desobediencia civil, el incumplimiento de algunas obligaciones, la movilización social, la generalización del conflicto a partir de una decisión individual y colectiva. El ahora está condicionado a la victoria o la derrota en el enfrentamiento proyectado al futuro. Un enfrentamiento que acepta la posibilidad de etapas de represión, en las que la iniciativa pasa a ser del Estado y que dejan amplificar los efectos de la acción. Las tácticas se adecuan a cada momento de la campaña, en función de la efectividad de cada actuación para obtener los objetivos finales. Se trata de elegir la más correcta, desarrollarla, esperar sus efectos.

Sin embargo, el Estado, tópicamente considerado, contiene en sí más poder que cualquier otra instancia. Enfrentarse con él hace preciso acumular fuerzas suficientes para neutralizar ese poder durante el tiempo necesario que haga insostenible su imposición. La estrategia necesita de un apoyo más allá de quienes conforman en un principio la campaña: el famoso colchón social. Este es un vehículo de defensa que la campaña acepta. Judicialmente —sometidos a un juicio social o político legal— sirve para argumentar la legitimidad.

La legitimidad se demuestra evidenciando los apoyos sociales de los insumisos: expertos en política internacional denuncian los gastos militares, sindicalistas desvelan que la PSS es trampeo de puestos de trabajo, feministas exponen el carácter machista de la institución militar, defensores del soldado enumeran los accidentes en la mili... la realidad legítima y l@s parciales representantes de la disidencia social son sus portavoces. Falta que algún experto argumente el derecho de tod@s a ser insumis@s, a levantarnos cuando nos dé la gana, a hacer en fin lo que queramos.

Mientras tanto, hay que convencer de que la actitud insumisa es reivindicable. Para ello no hay que reparar en métodos: se precisa de un principio comunicable, de una idea que explique la insumisión, un algo coherente que la abarque. Principios y tácticas concretas: juicio/no juicio; cárcel/no cárcel; violencia/no violencia. No hay campaña sin ellos. La forma del enfrentamiento debe fijarse, para servir de propaganda, para ser una arma que responde al monstruo-Estado necesariamente bien protegida. En ese plano no cabe la multiplicidad, no cabe la insumisión a lo táctico. Hay que definirse.

El movimiento ha llegado a ser un plan para eludir o utilizar en beneficio propio la respuesta represiva del Estado. De hecho, en la comunicación entre grupos o personas insumisas priman estos contenidos (qué hacer ante los juicios, ante la cárcel, ante el Estado) por encima de otros: qué somos los insumisos, qué mensaje queremos comunicar, qué estamos creando, cómo queremos actuar, con quién podemos contar, con quién queremos hablar.

En las conversaciones predomina el «cómo va lo tuyo» (y se refiere al proceso judicial, al peligro de encarcelamiento), cuántos presos hay, cuándo es el próximo juicio. Claro que es cierto que todo esto se vive desde un punto de vista personal de un modo conflictivo: sobre cada uno pesa el peligro —asumido en una práctica aproximadamente arriesgada— de la cárcel, de sufrir una quiebra irrecuperable en el tiempo de vida, en el tiempo de libertad.

El dominio de lo represivo nos ha llevado a dejar de lado otras prácticas comunicantes, menos tácticas, pero sin duda más creativas. Y a cierto aislamiento entre grupos y personas insumisas de

diverso cuño. Pensamos en cómo afrontar los juicios, y nos exigimos intercomunicación... incluso cierta unidad. Pero pensamos menos en otras cosas: no contamos con un listado de institutos, facultades, barrios, asociaciones, centros de trabajo... donde realizar actos públicos; carecemos de publicaciones periódicas, de materiales audiovisuales, de contactos permanentes que cuiden el «colchón social solidario» (?), de canales de comunicación urgente, de fondos comunes de apoyo a presos o clandestinos.

Si no fuera por los juicios y los bares, prácticamente no estaríamos. ¿O precisamente estamos así por los juicios y los bares? Exculpando a los bares —que molan— los juicios se convierten en símbolos del actual movimiento: imposición del Estado que tratamos de utilizar (?) a nuestro favor, práctica represiva que asumimos como un grado más del enfrentamiento con el Estado. Arrastrado el movimiento a un lenguaje en esos términos, no tenemos más remedio que primar nuestra acción sobre ellos, como si fuera una decisión propia y un ejercicio de coherencia. Juicios, juicios, juicios...

Hablando de juicios, nadie en su sano juicio (que valore en su justa medida vida y libertad propias y ajenas) se enfrentaría con una máquina más poderosa, mejor preparada y más violenta que un@mism@. En nuestro caso, la mítica del enfrentamiento viene avalada por una cierta seguridad virtual que producen algunas armas propias: la razón, la solidaridad, la movilización.

Apelar a la razón como arma en un mundo como el nuestro (o mejor, como el suyo, como el de ellos) parece ingenuo o, por lo menos, hay que medir su potencial comparándolo con cosas distintas de los tomajoks o escuds tan a la última. Neutralizada la razón por la

propaganda, el consumo, la producción o la competencia, sirve de poco como arma en un enfrentamiento desigual, a no ser que su efectividad se mida en términos de la solidaridad que produce.

La solidaridad —«colchón social» de los insumisos— está enmarcada también en la mítica del enfrentamiento, toda una dinámica: acción ilegal que provoca una acción represiva que provoca la respuesta de sectores identificados con la acción ilegal o contrarios a la acción represiva que provoca una moderación de la acción ilegal que se multiplica hasta hacer insostenible para el Estado el enfrentamiento.

Mítica o determinación, es igual: el caso es que la solidaridad apela a sectores externos al movimiento, que los incorpora. Sectores que conocen las razones insumisas y las comparten o sectores piadosos que aún reivindican parcelas de libertad y una acción menos totalizadora del Estado. Entre los primeros, diversos colectivos y gentes de izquierda (desde colectivos de base a partidos y sindicatos, intelectuales, cristianos...); entre los segundos, las propias familias, barrios, profes... incluso nuestros patrones más progres.

A cuatro años del principio de la insumisión como técnica antimilitarista, podemos decir que el «colchón» existe: pero es de goma-espuma y no sirve para neutralizar una caída demasiado violenta ni dormir a gusto, es decir contiene la actitud absolutamente represiva del Estado, pero le permite a éste un margen de movimiento que hemos llamado «represión selectiva», y que va socavando algunos pilares de la táctica de la insumisión (la igualdad de los insumisos, su voluntad colectiva, su acción coordinada...) hasta el punto de hacernos pensar cuál es el paso siguiente que debemos dar para seguir siendo diferentes (una de

las cosas atractivas de nuestra práctica) pero actuar unid@s.

La movilización es un recurso propio del movimiento. Ha tenido en estos cuatro años la virtualidad de producir momentos de expresión colectiva inéditos, de agruparnos y hacernos medibles en cantidad y efectividad. La cantidad se puede fijar en torno a las tres mil o cuatro mil personas que han llegado a participar en manis; también en las cientos más que han participado en otras actividades: desde firmas hasta actos públicos, autoinculpaciones, declaraciones de apoyo. La efectividad se puede medir contándonos (unos tres mil quinientos insumisos a la mili y a la PSS, unos cientos más de personas organizadas en colectivos, otros cientos con los que podemos contar para acciones...) y valorando nuestra capacidad creativa: lo que hemos conseguido en cuanto a determinar cierta difusa identidad insumisa, cierto lenguaje propio, ciertas ideas políticas o sociales... y en cuanto a expresarla, en radios, conciertos, publicaciones, actos públicos, vídeos, pintadas, carteles, todo lo que el movimiento ha generado para crecer e identificarse.

Si la efectividad se puede medir en esos términos, se puede también ser optimista, y que nos quiten lo bailao. Pero si hay que medirla en otros términos, digamos tácitos, la incertidumbre es mayor: fuera de cierta conciencia insumisa y fuera de la pérdida de prestigio de la mili, pocos objetivos posibles de una campaña táctica han sido conseguidos y no estamos en la mejor situación para decir que vamos a avanzar en ello. No sabemos si la conscripción terminará, y si será por nuestra causa; los ejércitos parecen tan intocables como siempre, más teniendo en cuenta que el nuevo orden internacional parece haber cambiado el sentido de las fuerzas armadas permanentes y haberles dado otra di-

mención; la conciencia antimilitarista crece a la par que el deseo de que ejércitos buenos intervengan (ex Yugoslavia, Irak, Palestina...) para dar un buen rapapolvo a los ejércitos malos, etcétera.

Sin embargo, la movilización sigue siendo nuestro recurso más propio. Y diverso: el hito numéricamente más importante del movimiento en Madrid el año pasado fue una actividad tangencial y difícil de medir: el concierto por la insumisión en diciembre en Minuesa; hay otros hitos, depende de quien los marque: las jornadas de la Koordinadora en Coslada, el juicio y absolución de Iñaki Arredondo, el primer clandestino madrileño, el primer preso madrileño, los diversos juicios, el desarrollo de los contenidos de la insumisión total, algunas manis en Getafe... Todas estas actividades han conformado nuestro propio lenguaje, a pesar de la identificación de un@s u otr@s con unas u otras actividades. Pero ¿hasta qué punto este lenguaje es propio y hasta qué punto responde a estímulos externos a lo que obligadamente contestamos?

la insumisión es anomalía la negación la no complicidad expresa la diferencia el reverso negativo de una positividad por ello podemos ver la insumisión como vector de creación política de producción de realidad fuera del complejo de positivos del poder con otras máquinas siendo otras máquinas códigos segmentos configuraciones del deseo diversas otras que agencian disponen máquinas de guerras instrumentaciones organizativas en luchas de interés esto es abrir huecos en la red electrificada del poder en sus duros segmentos bombas alarmas que suenan banderas rojas en altos palos nadie deja de verlos construir un proceso de subjetivación foco fulcro marmita de las líneas de fuga nuestras líneas de fuga el deseo todo atraviesa también pues nuestras luchas de interés nuestras necesidades rupturas asimetrías

podemos buscar en la insumisión algo más que un campaña dispuesta al modo de una batalla escandida en modos variables cuyo objeto le es externo batalla implica un modo específico de la guerra enfrentamiento no línea de fuga que se vuelve de vez en cuando para hacer frente golpear o bien un modelo de guerrilla consistimos en no existimos como movimiento de insumisión como presos como autoinculpad@s más que en sentido de un agenciamiento colectivo de deseo de palabra de experiencia del tiempo militar de lo cotidiano somos otra construcción ninguna piecica de ningún destructor o tanque

introducir otra mirada otros vectores al considerar la cárcel los juicios comunicación/información espacios diferentes generan modos diferentes la comunicación de nuestro rechazo de nuestra insumisión desafío proposición de reconstrucción de lo social

la insumisión total quisiera definir un desplazamiento un traslado o una invasión de lo social contaminación insumisa de la red social compleja de los poderes insumisión como forma de vida subvertir lo cotidiano.

cómo deja de ser veleidad mera consigna o fórmula agip-prop es un signo asignificante designación de un no-dicho latente o posible en las prácticas del movimiento de insumisión cómo crear las condiciones de posibilidad cómo buscarlas al menos para esa difusión esa peste insumisa en las geometrías del orden en el automatismo múltiple que...

cómo definir qué es el «colchón social» por qué diablos no se investiga no se busca basta de disputa escolástica (el limbo el purgatorio) «colchón social» que no institucional jurídico o mediático sólo puede denotar la actividad la presencia activa la eficacia de una multipli-

cidad de sujetos o subjetividades en proceso devenires de lucha de resistencia el hilo rojo de la insumisión ha de conectar sujetos

hay que tender hacia el «colchón social» promover su creación su emergencia su toma de palabra

toda anomalía todo conflicto local toda singularidad alberga un posible de comunicación creativa y de solidaridad con las prácticas antimilitaristas crear pues una red de proliferaciones del discurso del gesto del no moverse del no colaborar insumiso nuestro devenir no nos pertenece como identidad patrimonio o rasgo de exclusión sino líneas de fuga creativas que componer y conectar en todo lo social por descompuesto y podrido que esté sabemos de las resistencias focos de lucha autonomías microscópicas

poco podemos esperar de formas de agregación subjetiva y militante como partidos o de los movimientos sociales tal y como se ha venido configurando su resistencia a la proliferación creativa del deseo su subordinación a mediaciones heterónomas impide componerse con malestar insumiso

no por ello llega el desprecio o la desconsideración pero sólo potencialidades bloqueadas por su configuración actual son vectores de interés para el correr insumiso

si somos movimiento podemos ser nómadas no debiéramos depender de objetos parciales de lucha (la campaña de insumisión) como del todo de nuestra posibilidad de nuestra potencia virtual

me resulta impracticable la posibilidad de trasladarse a la cárcel y actuar trastocar recomponer allí como factor anómalo contaminante subversivo en el régimen mortífero de la cárcel no salvo ausencia

de alternativa salvo encontrarme allí sin más remedio

invasión virus insumiso

no hay oposición enfrentamiento/ autodeterminación tiempo enfrentamiento al poder/tiempo de la creación comunicación producción de vida autónoma

la insumisión escapa al control al control de qué control del movimiento social de las redes comunicativas cooperativas sociales de la mecanofera subjetiva su autonomía virtual sus potencialidades creativas de realidad diferente intensa otra insumisión hilo rojo cortocircuito black out en el sistema de control

insumisión a la identidad-macho escape de la homofobia explosión de objetos de deseo de modos de sexuación no más machos insumisos

dos perspectivas ante la comunicación comunicación = poder massmediático sobre la realidad mediación letal de nuestra práctica singularidad propuesta apuesta insumisa a la mierda dependencia fatal hablemos más bien del problema de la información consignas espectáculo pasan pasan cosas insumisos melenudos okupas tribus majos pero no saben lo que dicen claro claro qué razón tiene este señor no se dan cuenta de que...

comunicación composición de singularidades interacción entre múltiples cuerpos en lucha red autónoma de comunicación múltiple cómo afrontamos el despotismo de la imagen de televisión comunicación múltiple palabra de deseo de diferencia qué espacios precisa qué medios directa construir redes potentes de interacción potente y alternativa entre singularidades la insumisión lo es

espacios autónomos de comunicación medios que se nos ajusten que tod@s

podamos utilizar a nuestro alcance portavoces out cómo hacer sentir que la insumisión sea algo real fuera de la pantalla.

han dicho que la insumisión es una deserción de las identidades en primer lugar las que el poder dispone e intenta construir la práctica insumisa no puede cargar a las espaldas con la inmovilidad de los territorios las tradiciones las genealogías grupos-sujetos (que se abren a su propio sin-sentido su propia disolución la apertura a lo otro de deseo imaginación experiencia) y no grupos-sometidos (bloqueados en fantasmas imaginarios y objetos cortados de lo real viviendo en función de la propia reproducción aterrados por el deseo de eternidad excluidos y excluyentes líneas de fuga que se pudren palabras que se eternizan referencias que entran en agujeros de transcendencia)

habría diversos planes/os de proliferación producción transformación de subjetividad/vida/mundo habría uno «alternativo» gestión diferente del ser existente hacerse cargo de tomar el poder arrancárselo organizar el mundo de modo diferente pues un sujeto diverso necesita mundo diverso es quizá un problema de potencia temática del enfrentamiento del antagonismo toma del poder contrapoder relación de fuerzas entre poderes simetrías tendenciales... habría un plano o modo constituyente autodeterminativo de refundación creación de mundos programa/proceso reinvenición de lo social poder constituyente líneas de fuga a partir de cero diferencia que prolifera que desestructura/reconstruye del poder se escapa y se hace frente cuando como matón nos cierra el paso.

emergencia indiscreta de líneas de posible asimetrías heterogeneidad esencial

intenta intentamos una sección un corte en la realidad mejor un corte en el

discurso detenerse a pensar las palabras que uso usamos rellénesse lo que falta

localizar las fuentes de las que maman nuestras palabras por donde se escurrieron los términos del discurso la genealogía del discurso de este movimiento desvelaría gran parte de la oscuridad en los dilemas que me encuentro nos encontramos

provocar provocar discusión hay discursos dominantes ya no liberan no es para convencer descentrar provocar silencio estupor creativo crear cosas no por persuadir decir desdecir afirmar refutar las contradicciones del discurso de campaña

el agenciamiento de las palabras lo dijo Lewis Carroll que las palabras tienen dueño más gente lo dijo también pero más que dueño hay adueñamiento hasta que las palabras se secan se deshacen se transforman ¿qué palabras?

la identidad del insumiso somos insumisos al servicio militar buenos chicos que hay que defender el insumiso como ejemplo moral martirologio de insumisos del dios monstruo Estado todos nos quieren defender qué colchón social buscamos me buscas una razón para hacer lo que me da la gana y van y te apoyan desde papeles para la paz el juez te sonrío te condena te absuelve

si entendemos la campaña como un conjunto de actos y esfuerzos que se aplican a conseguir un fin determinado definamos nuestro fin determinado como ejercicio de estilo social definamos nuestro fin determinado como uno más de los ejercicios de retórica que practicamos o ni siquiera practicamos la campaña es un juego

campaña política el discurso de la estrategia y la táctica como la suma de actos y esfuerzos políticos que se aplican

a (cuál es nuestro fin determinado rellé- nese con los posibles fines determinados de la insumisión:

- a) acabar con el servicio militar
- b) acabar con el ejército
- c) acabar con el Estado
- d) acabar con la (in)sumisión
- e) acabar
- f) otros:

.....

la campaña de la insumisión está ago- tada puede seguir así indefinidamente no se ha dado el caso de una campaña indefinida si sigue así mucho tiempo corre el peligro de convertirse en un residuo

si la insumisión fue esto estamos de nuevo a punto de aquietarnos perder la movilidad ganada qué ha cambiado

palabras del enfrentamiento

táctica y estrategia

.....

coherencia

.....

campana el «colchón social» la repre- sión la defensa defensa técnica movilizaci- ón la cárcel los juicios todo gira en torno al poder el poder nos vertebrata no nosotros mismos insumiso ejemplar nor- malizado total

superación del discurso de campana el mecanismo de una campana estratégica táctica objetivos

el discurso de campana se parece en lo externo al discurso militar querriamos

desvelar si también en lo interno si se puede realizar esta división de dentro y fuera si se pueden separar los hábitos de campana de sus palabras

diferencia unidad el ahondamiento de la diferencia el aprovechamiento de las posibilidades generadoras del encuentro de discursos externo a

la lucha por el poder la tristeza constato que esta lucha por el poder existe los grupos y la lucha por el poder la reproducción del poder y de los hábitos políticos

la capacidad de relación y la incapaci- dad de relación el trato fácil difícil entre personas grupos hablo como persona y no como grupo vengo a título personal qué opináis como grupo resoplo sólo de pensar que voy a engordar tanto cuando hable como grupo

palabras de campana

eficacia

.....

objetivo

.....

enfrentamiento

.....

otra estrategia otras tácticas contra la represión puede significar aceptar siempre antes la táctica del poder lanzar una fila de peones en un tablero de ajedrez contra todas las piezas del jugador con- trario aceptar las reglas de un juego que no vamos a ganar mejor pateamos el tablero y hacemos justo lo que menos se espere de nuestra parte

cuando oigo táctica y estrategia imagi- no a los generalotes disfrutar la guerra

urdir una masacre cuando oigo táctica y estrategia imagino a los militantes sostener su partido conspirar un campaña

otras palabras

parcialidad

asimetría

unilateralidad

desesperanza

la insumisión como fenómeno de lo social la insumisión nómada singularidad deseante qué es una campaña sigue siendo

la insumisión una campaña puede ser otra cosa

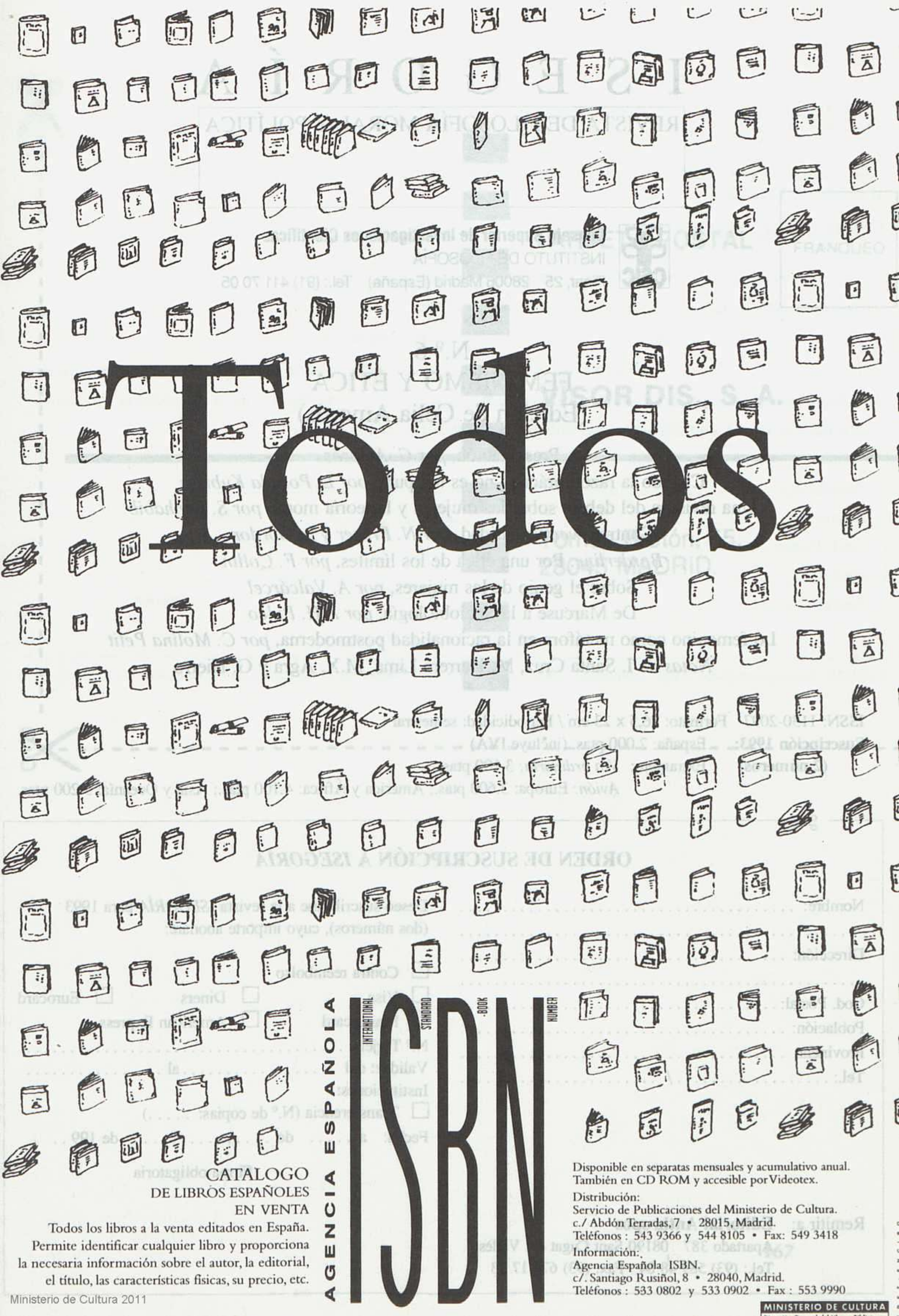
hipótesis el espacio que abría la campaña de la insumisión está casi vacío si asistimos a una liquidación de la rebeldía contra el servicio militar por medio de una represión del todo benigna algo maligna del todo maligna queda en pie el vaciado absoluto del espacio que habitamos en la campaña la tarea de deshabitar dejar al descubierto una fisura que puede visitarse cómo vaciar resolver esta actitud que nos ocupa desde hace uno años qué hacer de la insumisión

¿nos podemos multiplicar?

¿en qué otros espacios nos mostramos rebeldes?

¿nos podemos trasladar?

contra la propaganda comunicación



Todos

CATALOGO
DE LIBROS ESPAÑOLES
EN VENTA

Todos los libros a la venta editados en España.
Permite identificar cualquier libro y proporciona
la necesaria información sobre el autor, la editorial,
el título, las características físicas, su precio, etc.

AGENCIA ESPAÑOLA

INTERNATIONAL
STANDARD
-BOOK
NUMBER
ISBN

Disponible en separatas mensuales y acumulativo anual.
También en CD ROM y accesible por Videotex.

Distribución:
Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura.
c./ Abdón Terradas, 7 • 28015, Madrid.
Teléfonos : 543 9366 y 544 8105 • Fax: 549 3418

Información:
Agencia Española ISBN.
c./ Santiago Rusiñol, 8 • 28040, Madrid.
Teléfonos : 533 0802 y 533 0902 • Fax : 553 9990

ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

Pinar, 25 28006 Madrid (España) Tel.: (91) 411 70 05

N.º 6

FEMINISMO Y ÉTICA (Edición de Celia Amorós)

Presentación, *por C. Amorós*

Cuando la razón práctica no es tan pura, *por L. Posada Kubissa*

Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral, *por S. Benhabib*

Contrato *versus* caridad, *por N. Fraser y L. Gordon*

Borderline. Por una ética de los límites, *por F. Collin*

Sobre el genio de las mujeres, *por A. Valcárcel*

De Marcuse a la Sociobiología, *por A.H. Puleo*

Lo femenino como metáfora en la racionalidad postmoderna, *por C. Molina Petit*

Notas de I. Santa Cruz, M. Herrera Lima, M.X. Agra y G. Hierro

ISSN: 1130-2097 Formato: 16,5 x 23 cm / Periodicidad: semestral

Suscripción 1993: España: 2.000 ptas. (incluye IVA)

(2 números) Extranjero: *Vía ordinaria*: 3.100 ptas.

Avión: Europa: 3.600 ptas.; América y África: 4.100 ptas.; Asia y Oceanía: 5.200 ptas.



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre:

Dirección:

Cod. Postal:

Población:

Provincia:

Tel.: /

Deseo suscribirme a la revista *ISEGORÍA* para 1993
(dos números), cuyo importe abonaré:

Contra reembolso

Visa

Diners

Eurocard

Mastercard

American Express

N.º Tarjeta:

Validez: del al

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias:

Fecha: a de de 199...

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

Tel.: (93) 589 48 84 Fax: (93) 674 17 33



SUSCRIPCIÓN

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.





SUSCRIPCION

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista, al precio de 2.200 ptas.

FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja _____

_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____

_____ Provincia _____ abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º _____ el importe de la suscripción a la revista LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____

Fecha _____

FIRMA

EUROPA: Suscripción anual: 3.000; AMERICA: 3.500. Forma de pago: Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

ISSN: 1130-2097 Formato: 16,5 x 23 cm / Periodicidad: semestral

Suscripción 1993: España: 2.000 ptas. (incluye P.V.P.)

(2 números) Extranjero: Vía ordinaria: 3.100 ptas.

Avión: Europa: 3.600 ptas.; América y África: 4.100 ptas.; Asia y Oceanía: 5.200 ptas.



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre: _____

Dirección: _____

Cod. Postal: _____

Población: _____

Provincia: _____

Tel.: _____

Deseo suscribirme a la revista ISEGORÍA para 1993 (dos números, cuyo importe abonaré: _____)

Contas correntes

Visa Diners Eurocard

Mastercard American Express

Nº Tarjeta: _____

Validez del cheque: _____ al _____

Institución: _____

Transmisión (Nº de copias: _____)

Fecha: _____ de _____ de 199...

Firma obligatoria

Remitir a: Editorial Anthropos
168 C/ de la Indústria 387 08190 Sant Cugat del Vallès
Tel.: (93) 589 48 84 - Fax: (93) 674 17 33

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 26-27/1993

A. San Diego, *El estilo*, S.I. J. A. Ramírez, *¡Ay! De la Expo al pudridero*. D. Cañas, *Fenomenología de los bares de pueblo*. L. Martínez de Merlo, *Las «Aleluyas del vino de Jerez»*. O. Mora y U. Valverde, *Boleros. Entrevista con Carlos Monsivais*. S. Hosokawa, *Introducción a la estética del balompié: caminar, correr, chutar*. J. M. Marinas, *La grafía del porno*, J. A. Conderana Cerrillo, *La presencia de Artaud y de los códigos de la espectacularidad en la Fura dels Baus*. Fca. Pérez Carreño, *¿Por qué Sherman y no más bien Madonna?* R. Esparza, *Fotografía: manual de uso y disfrute*. C. Bernstein, *Walter Benjamin y la crisis de lo sublime*. K. Marotta, *Tatuaje*. J. Pérez Cuyás, *Esto no es una crítica de arte*. Ch. Crego, *Les règles de l'art*. N. Valverde, *American Psycho*. Documentos: [Una forma de insumisión].

SUPLEMENTO: BOLEROS