



DESACUERDOS

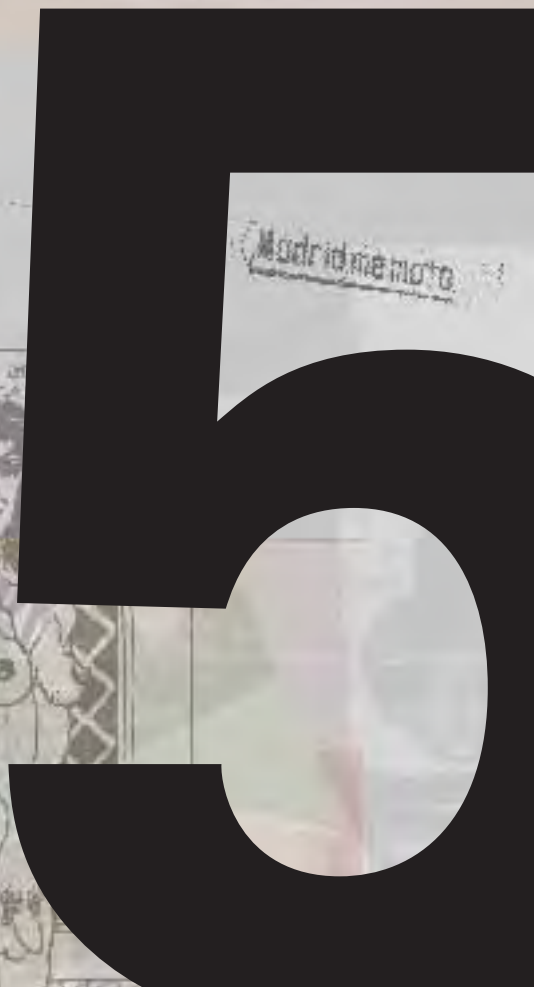
los periódicos
id



los periódicos
id



Madrid memo



DESACUERDOS

Sobre arte, políticas y esfera pública
en el Estado español

DESACUERDOS

5

Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

es un proyecto de investigación
realizado en coproducción entre
Arteleku – Diputación Foral de
Gipuzkoa, Centro José Guerrero
– Diputación de Granada,
Museu d'Art Contemporani
de Barcelona y Universidad
Internacional de Andalucía – UNIA
arteypensamiento.

COORDINADOR GENERAL DE ARTELEKU

Kepa Landa Maritorena

DIRECTORA DEL CENTRO JOSÉ
GUERRERO

Yolanda Romero Gómez

DIRECTOR DEL MUSEU D'ART
CONTEMPORANI DE BARCELONA

Bartomeu Mari Ribas

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

Juan Manuel Suárez-Japón



Índice

11 Editorial

PEDRO G. ROMERO

15 Política y poética de la transgresión

PETER STALLYBRASS Y ALLON WHITE

ENSAYOS

40 Una pedagogía estética y popular, sin beneficio inmediato. Comentarios a *La estética de la resistencia* de Peter Weiss

CARLES GUERRA

51 Arte y revolución: una recopilación parcial

JORDANA MENDELSON

55 Documentos

83 Lo popular en el cine español durante el franquismo

DIÁLOGO ENTRE JO LABANYI Y SANTOS ZUNZUNEGUI

105 Documentos

115 Popular el paraíso: la AAO en El Cabrito

JOSÉ DÍAZ CUYÁS

129 Documentos

147 La pasión capturada. Del carnaval underground a “La Movida madrileña” marca registrada

PABLO CARMONA

159 Documentos

CONVERSACIONES

182 La institucionalización de lo popular

MESA REDONDA COORDINADA POR JESÚS CARRILLO CON LA PARTICIPACIÓN DE JOSÉ DÍAZ CUYÁS, CARLES GUERRA, BEATRIZ HERRÁEZ Y ALBERTO LÓPEZ CUENCA

RESEÑAS

206 Deriva breve por el planeta cómic

FRANCISCO BAENA

214 Desde lo real social a lo imaginario: *Beste Bat!* un archivo abierto sobre el Rock Radical Vasco

LEIRE VERGARA

217 *La era de la discrepancia*: aristas de un hito polémico

CONVERSACIÓN DE ANA LONGONI CON CUAUHTÉMOC MEDINA

Editorial

PEDRO G. ROMERO

Con el número anterior, **Desacuerdos 4**, dedicado con sendos dossiers al cine y al vídeo, agotamos los materiales y documentos resultantes de la investigación que se puso en marcha a finales de 2001. La continuidad del proyecto **Desacuerdos** quiere seguir demarcando, no obstante, muchas de las líneas de estudio que se habían abierto y que por distintas razones no se desarrollaron convenientemente. El nuevo método recurre a investigaciones ya en marcha, selecciona saberes especializados y cartografía el estado general de cuestiones pertinentes, subrayadas por el propio subtítulo del proyecto **Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español**.

Se trata en este caso de un número dedicado a la cultura popular, a las relaciones entre alta y baja cultura en eso que conocíamos como cultura del pueblo. Por supuesto partimos del correlato que ha dejado esta misma terminología obsoleta. Las tensiones que continúan existiendo entre culturas que surgen desde abajo –muchos abajos– y los cánones establecidos –llámese alta cultura, clásica, de élite o académica– no pueden obviarse por más que sus límites sean bastante difusos a día de hoy. Existen distintas maneras de vincularse a esa indeterminada cultura popular, formas de relación y procesos diversos que a nosotros nos han merecido especial atención como el bajo materialismo, la carnavalización y los submundos de la marginalización y, también, del otro lado, los procesos que están llevando a una especie de institucionalización de lo popular.

A menudo escuchamos afirmaciones que intentan dar por terminada la diferencia entre lo alto y lo bajo, la cultura de élite y la cultura popular. Esta indiferenciación se refiere a sus relaciones con el poder que, en un nuevo marco instaurado por el tardocapitalismo consumista, pretende que esa diferencia se haya ido haciendo más compleja a partir de una estrecha relación entre populismos y democracia, entre cultura de masas y cultura de consumo. A nuestro parecer, no entender esta diferencia es reaccionario, puesto que, efectivamente, se trata de un sistema cada vez más complejo, existen indicios suficientes para valorar todavía genuinas formas de baja cultura, de cultura popular si se quiere, que están puestas en el tablero con distintas formas de relación jerárquica, instrumentalizadas unas veces, ofreciendo resistencia otras. Son esas formas de relación las que nos interesa mirar.

Efectivamente la cultura popular es un agente que fluctúa, algo móvil, que se desplaza sin conseguir ser fijado en ningún lugar determinado. Es cierto que ya no existe un consenso sobre el lugar exacto que ocupa este imaginario popular y es por eso que quisiéramos ofrecer una mirada sobre los distintos vectores que lo agitan. Podemos afirmar que las distintas culturas del Estado español han encarnado fuertemente identidades populares tanto en términos de folklore como de consumo turístico y, también, paradójicamente, en un proceso de sublimación que ha alcanzado a la gran cultura académica. Las peculiaridades de nuestro siglo XX han contribuido a esto: una república popular, cuarenta años de dictadura franquista y una joven democracia. Factores, todos estos, atravesados por la agitación del pueblo, de los pueblos, de lo popular.

Ha sido Giorgio Agamben quien mejor ha cartografiado esta posición paradójica de la palabra “pueblo”, que igual se identifica con las clases inferiores (la plebe, el pueblo) que representa al cuerpo político unitario (los españoles, el pueblo español): “Una ambigüedad semántica tan difundida y constante no puede ser casual: tiene que ser el reflejo de una anfibología inherente a la naturaleza y a la función del concepto *pueblo* en la política occidental. Todo sucede, pues, como si eso que llamamos *pueblo* fuera en realidad, no un sujeto unitario, sino una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos: por una parte el conjunto *Pueblo* como cuerpo político integral, por otra, el subconjunto *pueblo* como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos; en el primer caso una inclusión que pretende no dejar nada fuera, en el segundo una exclusión que se sabe sin esperanzas; en un extremo, el Estado total de los ciudadanos integrados y soberanos, en el otro la reserva (bandita) –corte de los milagros o campo– de los miserables, de los oprimidos, de los vencidos. En este sentido no existe en parte alguna un referente único y compacto del término *pueblo*: como muchos conceptos políticos fundamentales, *pueblo* es un concepto polar, que indica un doble movimiento y una compleja relación entre dos extremos. Pero esto significa también que la constitución de la especie humana en un cuerpo político se realiza por medio de una escisión fundamental y que, en el concepto “pueblo”, podemos reconocer sin dificultades las parejas categoriales que, como hemos visto, definen la estructura política original: nuda vida (*pueblo*) y existencia política (*Pueblo*), exclusión e inclusión, *zoé* y *bíos*. “*El pueblo, pues, lleva ya siempre consigo la fractura biopolítica fundamental. Es lo que no puede ser incluido en el todo del que forma parte y lo que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya incluido siempre*”.¹

A esta sugestión de Agamben en *Medios sin fin*, le siguen otras. La preocupación por la música como diafragma articulador de vida y cultura que vienen arrastrando últimamente los escritos de George Yúdice² nos brinda otra sugerencia importante –y hasta cierto punto concomitante con la de Agamben– cuando reduce la verdadera condición del media a lo popular. Sería así que, más que un conjunto de características determinado, más que un índice de categorías culturales propias, lo popular actúa siempre como un media, un reproductor continuado, un mediador democrático, un lugar abierto y una velocidad determinada para el circular de signos culturales. Más que contenidos concretos, la forma en que contenidos concretos andan circulando. Lo que están haciendo las nuevas herramientas –la red, mp3, el móvil, etc.– es ajustarse en prestación de servicios y no tanto inventar lo que ahora circula, ni tan siquiera la velocidad en que circula. Yúdice está explorando esta forma de mediología que es lo popular, sus placeres y sus peligros.

Lo usual en nuestros tiempos es que la cultura popular sea utilizada como máquina de lo banal. William Burroughs nos advirtió de que la verdadera politización pasaba por la leyenda de sexo, drogas y rock and roll, liberación máxima, sí, a la vez que se constituye en una máquina total de control político marcada por la exclusión del juego de poder social, la condición básica de las clases marginales. Burroughs³ –quien irónicamente adelantó al final de sus días la fórmula como “sexo, drogas y anti-globalización”– aspiraba a radicalizar ese conflicto y por sus medios, aspiraba a que “la marginalidad llegara a la presidencia de los

Estados Unidos, un presidente *queer** para los americanos". Una inmersión en lo popular entendida siempre como juego, jugar con fuego.

Es en esa perspectiva amplia que ofrecemos, a modo de editorial, un texto clásico de Peter Stallybrass y Allon White, *Política y poética de la transgresión*, ya con más de veinte años y nunca traducido al castellano, a decir de Fredric Jameson el texto clave que inaugura y articula crítica marxista y estudios culturales por vez primera. Un texto pionero en el rescate del pensamiento de Mijail Bajtín y en la proyección de la carnavalización. La apertura del texto en torno a la aparición del término "clásico" en oposición a "proletario" ya nos indica toda la línea argumental.

Así, nuestro dossier propiamente se abre con una revisión de Carles Guerra de la *Estética de la resistencia* de Peter Weiss a la luz de su experiencia vital de la guerra y revolución españolas entre 1936 y 1939. La recopilación documental de Jordana Mendelson sobre *Arte y revolución* ayuda a completar un acercamiento a la utopía popular que fue la República española, un ejemplo radical del conflicto semántico propuesto por Agamben: cuando el pueblo bajo, la plebe excluida, quiere identificarse con el cuerpo político unitario, el pueblo español.

No muy lejos discurre el segundo capítulo de nuestro dossier. La conversación de Jo Labanyi y Santos Zunzunegui sobre el cine popular durante el franquismo nos remite a otro aspecto de ese mismo insubjugable pueblo, imposible de identificar con lo nacional precisamente porque su condición básica es la de mantenerse excluido, por más que desde arriba se haga propaganda con su identidad.

Los procesos de mediación y banalización de la cultura popular durante la transición española son diseccionados por Pablo Carmona en *La pasión capturada*, una radiografía exacta del fenómeno que fuera la movida madrileña y de su falsificación continuada –casi necesaria–; esa categoría –casi caricatura– que se ha convenido llamar *El teorema de Almodóvar*.

Cerramos el dossier con el análisis detallado que hace José Díaz Cuyas de la comuna de El Cabrito que fundara en Canarias el artista austriaco Otto Muehl. Un retrato hiperrealista del sueño utópico de la comunidad convertido en paraíso turístico, del afecto terapéutico convertido en orgiástica gimnasia sexual. Una suerte de radicalización política de lo *camp* tal y como nos la celebraba más arriba William Burroughs.

La mesa redonda que dirigió Jesús Carrillo con la participación de Alberto López Cuenca, José Díaz Cuyas, Carles Guerra y Beatriz Herráez sobre la distinta suerte con que se institucionaliza lo "popular" da paso a una miscelánea de miradas sobre la propia "cosa", a saber: una valoración de Francisco Baena sobre la reciente bibliografía en torno al cómic en España y el apunte crítico de Leire Vergara sobre rock radical vasco.

Y finalmente, algo más sobre el propio **Desacuerdos**. El interesante diálogo que mantienen Ana Longoni y Cuauhtémoc Medina a propósito de los proyectos *La era de la discrepancia* y el propio **Desacuerdos**, las distintas maneras de tratar canon y contra-canon en el Estado español, en México y en toda Latinoamérica, muy determinados por el horizonte al que los distintos proyectos apuntan, por sacarles un ejemplo de sus diatribas: el "fracaso" de ser escenario de la pelea entre los *Yo mango* de Madrid y Barcelona cuando la calle asalta el

museo en **Desacuerdos** o, por el contrario, el “éxito” de *La era de la discrepancia* al convertirse en el mero podio del novísimo arte conceptual en México.

El propósito de **Desacuerdos** pasa por seguir siendo correa de transmisión de la renovación historiográfica y crítica de las artes visuales, el campo artístico y el ámbito de lo público en todo el Estado español. Ante la ausencia de un contexto crítico estimulante en los ámbitos académicos y en la crítica publicada, una serie de instituciones –Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA arteypensamiento– decidieron apoyar distintas líneas de revisión y relectura de la práctica artística y sus distintos campos de saber en el Estado español. Aunque no renunciamos a poner en marcha una segunda oleada de investigaciones críticas sistemáticas como la que puso en marcha el proyecto, hace ya siete años, nos mantendremos por ahora atentos a ciertos núcleos temáticos que consideramos relevantes, como éste de la cultura popular, desatendidos habitualmente por la historia del arte nacional y su variante anglófila de los estudios visuales. Y continuaremos, del mismo modo, con la presentación extraordinaria de materiales originales que nos permitan seguir disponiendo de documentos de primera mano, aliciente y revulsivo a la vez, para un renuevo del panorama crítico, muy atentos a los **Desacuerdos**, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español.

Notas

1. Giorgio Agamben, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Pre-textos, Valencia, 2001.
2. George Yúdice, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Gedisa, Barcelona, 2007.
3. William S. Burroughs, *My education. A book of dreams*, Viking Press, New York, 1996; *Last Words: The Final Journals of William S. Burroughs*, Grove Press, New York, 2001.

* “Marica, degenerado”, puesto que la palabra *queer* no tenía la resonancia teórica actual.

Política y poética de la transgresión¹

PETER STALLYBRASS Y ALLON WHITE

En *Literatura Europea y Edad Media latina*, Ernest Robert Curtius nos ofrece, entre otras muchas ideas sobresalientes, una explicación de cómo la noción de “autor clásico” se deriva en su origen de las antiguas clases tributarias. En un capítulo en el que examina la idea del autor modelo y, emparejada con ésta, la de la formación del canon, Curtius nos revela que Aulo Gelio adoptó las categorías del censo tributario establecido bajo la constitución de Servio, que dividía a los ciudadanos de acuerdo con sus propiedades, a modo de clasificación para indicar el prestigio y el rango de los escritores. A los ciudadanos pertenecientes a la primera categoría tributaria, el rango superior, se los denominaba *classici*. Esta evolución de una terminología general de la Antigüedad (Gelio escribe su obra hacia 123-165) tendría una influencia duradera en el modo europeo de jerarquización de los autores y de las obras. Se empezó así a separar a una élite (los *classici*) del pueblo llano (los *proletarius*), y se utilizó esta diferenciación como modelo del criterio literario. Curtius observa:

La palabra *classicus* no aparece sino muy tarde, y en una sola ocasión: en Aulo Gelio (*Noches áticas*, XIX, VIII, 15) [...] Para ello [para saber si *quadriga* y *harenae* deben usarse en singular o en plural], responde, hay que atenerse a la manera como emplea esas palabras algún autor modelo: *E cohorte illa dumtaxat antiquiore uel oratorum aliquis uel poetarum, id est, classicus adsi-duusque aliquis scriptor, non proletarius*; “cualquiera de entre los oradores o poetas, al menos de los más antiguos, esto es, algún escritor de la clase superior contribuyente, no un proletario”. [...] El proletarius que Aulo Gelio menciona como contraste no pertenecía a ninguna clase contribuyente. Cuando Sainte-Beuve discutió en 1850 la cuestión de qué cosa es un “clásico”, lo que hizo fue parafrasear las palabras de Aulo Gelio (Causeries du lundi, III, p. 39): “Un escritor de valor y de marca, un escritor que cuenta, que tiene bienes de fortuna bajo el sol y que no se confunde entre la turba de los proletarios”.

(CURTIUS 1953: 249-50)²

Y luego añade, no sin cierta ironía: “¡Qué golosina para una sociología marxista de la literatura!”

Curtius no quiso entrar a fondo en las implicaciones de su propia observación; en realidad, lo que se detecta es su divertido asombro cuando se da cuenta de adónde ha terminado llevándole su investigación. Parece que la categorización de los tipos de autor se basó desde el principio en las clasificaciones sociales que establecían el rango conforme a las propiedades o la riqueza. En el siglo XIX todavía estaba viva esta relación. En tiempos recientes, hemos preferido olvidar que la categorización de los autores y de las obras literarias, incluidos los géneros, estuvo desde antiguo persistentemente vinculada al rango social, y ello pese a que era algo que tanto los escritores como los lectores daban naturalmente por supuesto. Ian Jack observó que fue precisamente esta costumbre de clasificar “los géneros según una jerarquía análoga a la del Estado” lo que llevó al recelo contemporáneo con respecto a las categorías, en particular de las renacentistas.

Al igual que existía una jerarquía social que iba desde príncipe al pueblo llano, pasando por la nobleza, así también el reino de la Poesía tenía su propia “gradación”, desde la Épica, el príncipe de todos los estilos, hasta la más baja de las formas: “desde Homero hasta la Anthologia, desde Virgilio hasta los epigramas de Marcial y de Owen..., es decir, desde lo más elevado a lo más bajo de toda la poesía”.

(JACK 1942: 4)

Nosotros sostenemos que las categorías culturales de “alto” y “bajo”, social y estéticamente, como las mencionadas más arriba, y asimismo las correspondientes al cuerpo y al espacio geográfico, no son nunca enteramente separables. La clasificación de los géneros o de los autores literarios conforme a una jerarquía análoga a la de las clases sociales constituye un ejemplo particularmente claro de un proceso cultural mucho más amplio y complejo, el proceso de elaboración e interpretación cultural del cuerpo humano, de las formas psíquicas, del espacio geográfico y del orden social en el marco de unas jerarquías en las que “lo alto” y “lo bajo” están interrelacionados y son interdependientes. Lo que nos proponemos es localizar algunas de estas jerarquías interdependientes en el terreno de la historia cultural y literaria. Nos interesa en particular su formación y los procesos mediante los cuales lo bajo (“lo de abajo”), la cultura popular, inquieta o problematiza a lo alto (“lo de arriba”), la alta cultura. La oposición alto/bajo en cada uno de los cuatro dominios simbólicos mencionados –las formas psíquicas, el cuerpo humano, el espacio geográfico y el orden social– es la base de todos los mecanismos de ordenación y de comprensión de las culturas europeas. Las divisiones o las discriminaciones que se dan en un dominio se estructuran, se legitiman y se disuelven constantemente en referencia a la jerarquía simbólica vertical que opera en los otros tres dominios. Las culturas “se piensan”, de la manera más inmediata y eficaz, mediante los simbolismos combinados de estas cuatro jerarquías. Además, la transgresión de las normas de la jerarquía y del orden en cualquiera de los dominios puede tener importantes consecuencias en los otros.

Sorprende que los extremos, lo más alto y lo más bajo, tengan una carga simbólica especial, a veces muy fuerte, cuando en cualquier cultura hay todo tipo de grados y de sutiles gradaciones. De ahí que en el ejemplo tomado de Curtius, Gelio (al igual que Cicerón y Arnobio) se centre en el *classicus*, la categoría superior, y en el *proletarius*, la inferior, pese a que el sistema tributario en el que se basa tenga otros cinco grupos o grados. Esto no le resta necesariamente sutileza, puesto que “arriba” y “abajo” implican un minucioso sistema de clasificación discriminatorio, pero fomenta un binarismo simplificador conforme al cual se realizarán posteriores clasificaciones. En otras palabras, los extremos verticales enmarcan todas las elaboraciones discursivas posteriores. Si conseguimos captar el sistema de extremos que codifica el cuerpo, el orden social, la forma psíquica y la localización espacial, pondremos al descubierto aquella estructura fundamental del discurso en la que debe tener lugar todo “restablecimiento del equilibrio” o toda calificación razonable.

Nos centramos, por consiguiente, en los extremos simbólicos de lo elevado y lo abyecto. Es decir, seguimos el consejo de Boecio –“contempla la más alta de las alturas del cielo”– y nos dejamos caer en los abismos de la clasificación

social –los estratos corporales inferiores, las cloacas, los bajos fondos, lo que se puede denominar las profundidades de la forma simbólica–. Intentamos ver hasta qué punto los discursos elevados, con su estilo majestuoso y sus fines sublimes, están estructurados en relación con las degradaciones y las corrupciones de un discurso inferior, el discurso popular. Intentamos ver el modo como cada extremo estructura al otro, depende de él y lo invade en ciertos momentos históricos a fin de que las polaridades estéticas y morales transmitan una carga política. En realidad, la organización cultural descansa hasta tal punto en las oposiciones, penetraciones mutuas y transgresiones de “lo alto” y “lo bajo” que uno no puede sino maravillarse ante el mero trabajo de trascodificación, desplazamiento y separación que entrañan las elaboradas redes de lo *super-* y lo *sub-* en nuestra historia cultural.

Sería un error suponer que “alto” y “bajo” en este contexto son términos iguales y simétricos. Cuando hablamos de discursos elevados –los de la literatura, la filosofía, el gobierno, los lenguajes eclesiástico y académico– y los comparamos con los discursos populares, “bajos” –los del campesino, del pobre urbano, de los bajos fondos, de la marginación, del lumpen o de los pueblos colonizados–, ya estamos operando con dos jerarquías. La historia vista desde arriba y la historia vista desde abajo son irremediabilmente distintas y, por consiguiente, imponen unas perspectivas radicalmente diferentes con respecto a la jerarquía.

En realidad, “alto” y “bajo” pueden responder, y a menudo responden, a unas jerarquías simbólicas muy diferentes, pero como los discursos más elevados se suelen asociar normalmente a los grupos socioeconómicos más poderosos existentes en el centro del poder cultural, son éstos los que por lo general se arrojan la autoridad para designar lo que se debe considerar “alto” y lo que se debe considerar “bajo” en una sociedad. Esto es lo que Raymond Williams denomina “modo dominativo inherente,” el cual cuenta con un prestigio y un acceso al poder que le permite crear las definiciones dominantes de lo superior y lo inferior. “Lo/s de abajo” (así definido por “lo/s de arriba” precisamente para confirmarse en su posición elevada) podría, por supuesto, ver las cosas de otra manera e intentar imponer su visión mediante una jerarquía invertida.

Cada vez se está investigando más el tema de la inversión jerárquica, del “mundo del revés,” y nosotros le hemos dedicado también nuestra atención. Sin embargo, la política de la inversión jerárquica en cuanto estrategia ritual por parte de los grupos subordinados no es nuestro principal tema de investigación. Hemos preferido concentrarnos en la naturaleza contradictoria de las jerarquías simbólicas presentes en ciertos sistemas dominantes como la literatura, el cuerpo y la formación social.

El ámbito fundamental de la contradicción, el ámbito de los deseos encontrados y de la representación mutuamente incompatible, es sin duda el ámbito de “lo bajo”. Encontramos una y otra vez sorprendentes ambivalencias con respecto a las representaciones de los estratos más bajos (del cuerpo, de la literatura, de la sociedad, del espacio), en las cuales son tanto vilipendiados como deseados. La repugnancia y la fascinación son los polos gemelos de un proceso en el cual el imperativo *político* de rechazar y eliminar la degradación de “lo bajo” entra impredeciblemente en conflicto con el deseo de ese Otro. En su libro *Orientalismo* –sobre el mito de Oriente Medio construido por Europa

para legitimar su propia autoridad—, Edward Said muestra convincentemente esta ambivalencia operativa en acción. Desde un punto de vista político,

[...] la estrategia del orientalismo ha dependido de esa superioridad *posicional* flexible que sitúa al occidental ante toda una serie de posibles relaciones con el Oriente sin que ninguna de ellas suponga nunca una pérdida de su dominio.

Pero al mismo tiempo observa que

[...] la cultura europea adquirió fuerza e identidad al confrontarse con esa parte inferior... de sí misma que para ella era el Oriente.

(SAID 1979: 3,7)

“Una parte inferior de sí misma”, por un lado, y que “nunca pierde su dominio”, por el otro. Esta curiosa formulación, casi oximorónica, capta un vínculo entre poder y deseo que vuelve a aparecer de forma regular en la construcción ideológica del Otro inferior. No se trata exclusivamente de un fenómeno de la representación colonial y neo-colonial. La misma ambivalencia constitutiva la encontramos con respecto a los barrios bajos y los sirvientes domésticos en el siglo XIX; con respecto a los residuos urbanos y su eliminación (aunque no es así en la cultura rural pre-renacentista); con respecto a los festejos de carnaval propios de la cultura popular, y con respecto a ciertos animales simbólicamente innobles y abyectos, como el cerdo y la rata. Exploramos en todos los casos la representación contradictoria e inestable de los Otros inferiores.

Aparece en nuestro trabajo un esquema recurrente: “lo de arriba” intenta rechazar y eliminar a “lo de abajo” por razones de prestigio y de estatus, y entonces descubre que no sólo depende con frecuencia de ese Otro inferior (en la manera clásica que Hegel describe en el apartado amo-esclavo de la *Fenomenología*), sino también que lo *incluye* simbólicamente como elemento constitutivo erotizado primario de sus propias fantasías. El resultado es una fusión, inestable y conflictiva, de poder, miedo y deseo en la construcción de la subjetividad: una dependencia psicológica precisamente de esos Otros que están siendo rigurosamente combatidos y excluidos en el nivel social. Por eso es con tanta frecuencia central a un nivel simbólico lo que socialmente es periférico (como el cabello largo en los hombres en los años sesenta). Se desprecia y se niega al Otro inferior en el nivel de la organización política y social, aunque tiene un valor instrumental esencial en cuanto elemento constitutivo de los repertorios imaginarios compartidos de la cultura dominante. La historia de la representación de los festejos populares y del carnaval es una buena prueba de ello.

DEL CARNAVAL A LA TRANSGRESIÓN

El nuevo historiador, el genealogista, sabrá qué hacer de esta mascarada. No será demasiado serio para poderla disfrutar; muy al contrario, la llevará hasta sus límites y preparará el gran carnaval del tiempo, donde las máscaras reaparecen constantemente. La genealogía es historia bajo la forma de un carnaval concentrado.

(FOUCAULT 1977: 160-1)

Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (protéicas), fluctuantes y activas. De ahí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnados... de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y de las autoridades dominantes.

(BAJTÍN 1968: 10)

Abundan hoy los estudios que consideran que el carnaval no es simplemente un ritual característico de la cultura europea, sino, sobre todo, *un modo de comprensión*, una positividad, una lógica cultural. ¿Qué ha sucedido para que un ritual festivo hoy desaparecido prácticamente en toda la cultura popular europea haya adquirido semejante importancia como categoría epistemológica? ¿Hay alguna relación entre el hecho de su eliminación como práctica física y su emergencia consciente en los discursos artísticos y académicos de nuestros días? Tanto para Michel Foucault, en el pasaje citado más arriba, como para Mijail Bajtín en su estudio seminal *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, el estudio nietzscheano de la historia conduce al ideal del carnaval. Hoy vemos emerger el carnaval en los estudios culturales y literarios como modelo, como ideal y como categoría analítica, y esto es algo que a primera vista no deja de sorprender.

Fue, sin lugar a dudas, la traducción del monumental estudio de Mijail Bajtín sobre Rabelais y lo carnavalesco lo que catalizó inicialmente el interés de los estudios occidentales (aunque lentamente, el libro no se traduciría al inglés hasta 1968) en torno a la idea del carnaval y lo señalaría como foco de interés especial para los análisis literarios y de las prácticas simbólicas. Desde la década de 1970 ha habido un número creciente de estudios dedicados al tema. En 1978, Krystina Pomorska podía decir no sin razón que “Mijail Bajtín es una de las figuras más destacadas, si no la más destacada, en el campo de los estudios humanísticos” (Pomorska 197: 379). Más recientemente, Tony Bennet afirmaba que la obra de Bajtín sobre Rabelais debería ocupar un lugar prominente y servir de modelo para la crítica cultural materialista (Bennet 1979: 90-2). Y sin duda tiene razón. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, en apariencia un estudio erudito sobre las fuentes populares y carnavalescas de Rabelais, muestra, desde un punto de vista conscientemente iconoclasta, cuánto debe Rabelais al humor popular, no literario, “inferior”, del Renacimiento francés.

[...] No hay dogmatismo, autoridad ni formalidad unilateral que pueda armonizar con las imágenes rabelesianas, decididamente hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo.

(BAJTÍN 1968: 3)

Naturalmente, su lectura de Rabelais fue discutida por otros estudiosos más convencionales (Screech 1979: 1-14, 479; y también 1984: 11-13, aunque en este último artículo, “Homage to Rabelais”, Screech se acerca mucho más al espíritu

de Bajtín que en el primer libro). Pero aun siendo el interés principal de Bajtín encontrar las fuentes de la obra de Rabelais, la importancia de su estudio radica en la forma en la que lo “carnavalesco” se expande y se convierte en una inversión potente, populista y crítica de *todas* las palabras y las jerarquías oficiales, de tal modo que tiene importantes repercusiones allende el dominio específico de los estudios rabelaisianos. Para Bajtín, el carnaval es simultáneamente una visión utópica y populista del mundo y una crítica festiva, a través de la inversión de la jerarquía, de la “alta cultura”.

En contraste con la fiesta oficial, se diría que el carnaval celebra una liberación temporal de la verdad del orden establecido imperante; señala la suspensión de todo rango jerárquico, de los privilegios, las normas y las prohibiciones. El carnaval era la verdadera fiesta del tiempo, la fiesta de la transformación, el cambio y la renovación. Era hostil a todo lo inmortal y finito.

(BAJTÍN 1968: 109)

En su sentido más amplio, más general, el carnaval consistía en espectáculos rituales varios, como festejos, festines populares y romerías, desfiles y concursos (Burke 1978: 178-204), representaciones cómicas, pantomimas y bailes de disfraces y de máscaras, gigantes, cabezudos, monstruos, animales amaestrados, etcétera; incluía también composiciones verbales cómicas (orales y escritas), como parodias y farsas; y, además, “diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero”, categoría bajo la que Bajtín agrupaba los tacos, los insultos, los juramentos, las jergas, las bromas y los chistes populares y las formas escatológicas: todos los tipos, en realidad, de humor popular, “bajo” y “sucio”. Bajtín presenta el carnaval como un mundo patas arriba, de exuberancia heteroglótica, de excesos sin fin, donde todo es híbrido, donde todo se mezcla y es ritualmente degradado y profanado.

Si esta mezcla tiene un principio, éste reside en el espíritu mismo de la risa carnalesca, a la que Bajtín otorga gran importancia.

Explicaremos previamente la naturaleza compleja del humor carnalesco. Es, ante todo, un humor festivo. No es, en consecuencia, una reacción individual ante uno u otro hecho “singular” aislado. La risa carnalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y a toda la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último, esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.

(BAJTÍN 1968: 11-12)

El humor carnalesco es, pues, vulgar y “desenfadado”. Sus groserías, irreverencias y blasfemias, su lenguaje soez, sus insultos y su burla eran profundamente ambivalentes. Degradaban y mortificaban al tiempo que regeneraban y renovaban. Para Bajtín las profanaciones rituales ayudaban a la revitalización, de modo que “son precisamente estas blasfemias [profanaciones] ambivalen-

tes las que determinaron el carácter verbal típico de la comunicación carnavalesca" (Bajtín 1968: 16). El habla familiar, "vulgar", de la feria y de la plaza pública proporcionaba un complejo repertorio de patrones discursivos vitales, excluidos del discurso oficial, que se podían utilizar para la parodia, el humor subversivo y la inversión. "La risa degrada y materializa" (Bajtín 1968: 20). Lo que Bajtín denomina "realismo grotesco" es un elemento fundamental de la risa carnavalesca, de su naturaleza corpórea y colectiva. El realismo grotesco utiliza el cuerpo físico –la carne conceptualizada como exceso– para representar los elementos cósmicos, sociales, topográficos y lingüísticos del mundo. De este modo, en Bajtín ya aparece la noción germinal de las *trascodificaciones* y *desplazamientos* que se efectúan entre las imágenes "elevadas" y las imágenes "abyectas" del cuerpo físico y de otros dominios sociales. El realismo grotesco imagina un cuerpo humano múltiple, abultado, descomunadamente grande o pequeño, protuberante e incompleto. Lo que se acentúa en este cuerpo carnavalesco no es su carácter sellado, su acabado, sino las aperturas y orificios. Es la imagen de una impura mole corporal en la que los orificios (boca, nariz, ano) son enormes y permanecen completamente abiertos y en la que se da prioridad a las regiones inferiores (tripa, piernas, pies, nalgas y genitales) sobre las superiores (cabeza, "espíritu", razón).

Bajtín es conscientemente utópico y lírico con respecto al carnaval y al realismo grotesco. "El centro vital de estas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la sobreabundancia. Las manifestaciones de la vida material y corporal no son atribuidas a un ser biológico aislado o a un individuo económico privado y egoísta, sino a una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico" (Bajtín 1968: 19). A fin de completar la imagen del realismo grotesco, hay que añadir que siempre está en proceso, siempre se está *transformando*; es una criatura fluctuante e híbrida, desproporcionada, exorbitante, que sobrepasa todos los límites, obscenamente descentrada y desequilibrada, un recurso metafórico y simbólico para la exageración y la inversión paródica. Todas estas cualidades grotescas tienen en Bajtín una fuerza positiva. Según él, sólo después del Renacimiento se sometieron a una lectura monológica los principios del realismo grotesco. Estigmatizado como la práctica vulgar de un populacho supersticioso y ordinario, lo carnavalesco se engalanó, fue incorporado a la exhibición cívica y comercial o simplemente pasó a ser considerado un fenómeno negativo. El populismo optimista de Bajtín se muestra sobre todo insistente (y problemático) en aquellos pasajes en los que hace hincapié en el carácter positivo del elemento corporal grotesco.

Afirma Bajtín que tradicionalmente el cuerpo grotesco:

[...] no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales. *El principio material y corporal* es percibido como *universal y popular*, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*. El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal; no se trata tampoco del cuerpo y la fisiología en el sentido estrecho y determinado que tienen en nuestra época; todavía no están singularizados ni separados del resto del mundo. [...] El portador del principio material y

corporal no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo, *un pueblo* que en su evolución crece y se renueva constantemente. Por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito.

(BAJTÍN 1968: 19)

No es fácil separar en pasajes como éstos el idealismo –generoso, pero obstinado– de lo descriptivamente certero. En su obra Bajtín está cambiando continuamente entre categorías prescriptivas y categorías descriptivas. En este pasaje, el populismo cósmico, que a nosotros nos parece bastante ilusorio y finalmente inútil como herramienta analítica, se acompaña de una aguda percepción con respecto a la naturaleza históricamente variable de la imagen corporal. Los estudios más recientes han venido a confirmar la insistencia de Bajtín en la relación existente entre la imagen corporal, el contexto social y la identidad colectiva. “Todo el concepto de los límites corporales lleva implícita la idea de la estructuración de la relación de uno con los otros” (Fisher y Cleveland 1958: 206), y en la edición de 1972 de la *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*, Fisher dice:

La investigación sobre el fenómeno de la imagen corporal se ha convertido en una importante empresa. [...] En un sentido amplio, puede decirse que existe la necesidad acuciante de averiguar los ejes principales que sustentan la organización de la imagen corporal. [...] También se hace necesario examinar la correlación entre las actitudes corporales y los modos de socialización de las diferentes culturas. En la literatura antropológica existen testimonios de que las actitudes corporales pueden diferir radicalmente de acuerdo con el contexto cultural.

(FISHER 1972: 116)

Esto constituye una premisa fundamental en la obra de Bajtín. Es más, para él, las imágenes corporales “hablan” con una fuerza especial de las relaciones y de los valores sociales.

En el esquema bajtiniano, el realismo grotesco en la Europa pre-capitalista cumplía tres funciones al mismo tiempo: proporcionaba un modelo de imagen de la comunidad y para la comunidad en cuanto totalidad heterogénea e ilimitada; proporcionaba un repertorio imaginario de elementos festivos y cómicos que se alzaban en contra de los lenguajes opresivos y serios de la cultura oficial; y proporcionaba una metafísica perfectamente materialista por medio de la cual lo grotesco representaba o simbolizaba el cosmos, el orden social y el propio lenguaje. Incluso lo que Bajtín denominaba *gramática jocosa* exageraba las normas lingüísticas, transgrediendo el orden gramatical, a fin de revelar unos contra-significados eróticos y obscenos o simplemente satisfactorios materialmente. El chiste verbal, el juego de palabras, es una de las formas adoptadas por la *gramática jocosa*, y recientemente se ha defendido la idea, muy en el estilo de Bajtín, de que el chiste:

viola y de esta manera desvela la estructura de la convención imperante; y provoca la risa. El juego verbal de Samuel Beckett “en el principio fue el chiste” contrapone el chiste a la Palabra oficial y, al mismo tiempo, como suele

sucedan con los chistes o los juegos de palabras, libera una cadena de otros. Así también el carnaval establece una relación lingüísticamente lúdica, burlesca y disparatada con la cultura oficial y permite una visión del mundo cómica, inestable y plural.

(ARTHUR 1982: 47)

Arthur es uno de los muchos críticos contemporáneos en quienes la obra de Bajtín ha ejercido una profunda influencia, e incluso en las someras citas que aquí ofrecemos se puede ver algo de su sugerente elaboración de las teorías bajtinianas. Sin duda, la entusiasta adopción de lo “carnavalesco”, tal como lo formulara Bajtín, ha dado lugar a artículos y monografías sobre obras, autores y periodos específicos muy alejados de Rabelais y el Renacimiento. El crítico de cine Robert Stamm escribe lo siguiente:

La idea de lo carnalesco, tal como la elaboraron ciertos teóricos de la literatura, como Mijail Bajtín, y ciertos antropólogos sociales, como Roberto da Matta, es un instrumento potencialmente indispensable para el análisis no sólo de textos literarios y fílmicos, sino también de la cultura política en general.

(STAMM 1982: 47)

Es sorprendente, no obstante, que la mayoría de los casos en los que ha funcionado la aplicación directa de la teoría bajtiniana se centren en culturas que todavía cuentan con un arraigado repertorio de prácticas carnalescas, como las de América Latina, o en literaturas producidas en un contexto colonial o neo-colonial en las que la diferencia política entre la cultura dominante y la subordinada está particularmente cargada. El estudio de Régine Robin sobre la literatura yiddish soviética (Robin 1983) es uno de estos casos y debe parte de su fuerza al hecho de que la propia obra de Bajtín ya era, en su forma original, una críptica alegoría anti-estalinista. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* “contrapone a ese ‘autoritarismo oficial, formalista y lógico’, cuyo nombre secreto es el estalinismo, la explosión política del cuerpo, de lo erótico, lo licencioso y lo semiótico” (Eagleton 1981: 144). En su estudio, Robin aplica muy bien el uso bajtiniano de la “multisonoridad” polifónica al yiddish (de por sí una lengua “carnavalesca”), la lengua de la minoría judía oprimida. Esto resulta avalado por el respaldo indirecto de Bajtín a la humorística resistencia del “pueblo” durante el periodo más oscuro del terror estalinista.

Por similares razones, se ha utilizado la obra de Bajtín, casi al pie de la letra, sin la menor crítica, en análisis de las culturas latinoamericanas (Stamm 1982; Vilar de Kerkhoff 1983; Hill 1972; Malcuzyński 1983) y de las minorías culturales de Canadá (Godard 1983; Thurston 1983). Eisenstein podría haberse inspirado en las ideas de Bajtín para las escenas finales de su película *Que viva México*, en las que unos monigotes carnalescos llevan a cabo una macabra burla de los ministros de la iglesia católica (Ivanov 1976). La obra reciente de Todorov sobre la colonización de las Américas (Todorov 1985) debe mucho a su actual interés crítico por Bajtín (Todorov 1984), y ya se reconoce desde hace años la importancia de la obra de Bajtín para el estudio de James Joyce. La “carnavalización”

que hace Joyce de *The King's English*,³ su interés en el realismo grotesco y su uso del mismo (Parrinder 1984: 16; Lodge 1982), le sugirieron a Pomorska a principios de los años sesenta que *Finnegans Wake* podía ser la obra "carnavalesca" por excelencia de la Modernidad, y recientemente Sydney Monas (1983) ha respaldado en cierta medida esa opinión. En 1976, Ivanov escribía:

Es imposible no ver el profundo parecido existente entre las regularidades novelísticas descubiertas por Bajtín y la estructura de ciertas obras del siglo XX, como *Ulises* de Joyce, cuyo periodo de creación coincidió con la juventud de Bajtín. El entrecruzamiento y la oposición dialógica de diferentes géneros de discurso; su relación conflictiva en la novela, y los rasgos paródicos del género novelesco: todas ellas son características que se dan ampliamente en *Ulises*, cuya misma estructura es una parodia de la estructura de la *Odisea* de Homero.

(IVANOV 1976: 27)

La poesía de Shelley (Sales 1983), las obras de teatro de Samuel Beckett (Van Buuren 1983) y los escritos de Jean-Claude Germain (Short 1983) han sido estudiados por la crítica reciente desde una perspectiva bajtiniana, demostrando un entusiasmo directo y contundente por sus planteamientos conceptuales.

Otros, sin embargo, han sido más críticos con Bajtín. Aunque prácticamente la mayoría admira su generosidad total y comprometida, su combinación de populismo festivo y profunda erudición, y aunque sean muy pocos los que niegan el atractivo inmediato y la vitalidad de la idea de carnaval, ha habido quienes se han mostrado escépticos con respecto a sus tesis generales.

Terry Eagleton ve cierta falta de solidez, para él transparente, en la forma en la que trata Bajtín el carnaval como algo puramente positivo:

De hecho, se celebra el carnaval con tanta vivacidad que la necesaria crítica política casi resulta demasiado obvia para que valga la pena hacerla. Después de todo, el carnaval es un asunto *autorizado* en todos los sentidos, una ruptura permisible de la hegemonía, un desahogo popular contenido, igual de turbador y relativamente ineficaz que la obra de arte revolucionaria. Como señala la Olivia de Shakespeare, no hay ofensa en un loco al que se le permite hacerla.

(EAGLETON 1981: 148)

La mayoría de los críticos más inclinados al análisis político se preguntan, como lo hace Eagleton, si esa "liberación permitida" que supone el carnaval no será simplemente una forma de mantener controlado a lo/s de abajo por parte de lo/s de arriba y si no servirá, por consiguiente, a los intereses de la misma cultura oficial a la que en apariencia se opone. La formulación clásica de esta tesis es la que propone Max Gluckman en *Order and Rebellion in Tribal Africa* (1963) y *Custom and Conflict* (1965), aunque ambas obras están hoy un tanto desfasadas. En la segunda afirmaba que aunque estos "ritos de inversión obviamente entrañan una protesta contra el orden establecido... su intención es preservar y fortalecer el orden establecido" (Gluckman 1965: 109). Roger Sales amplía ambos sentidos de este proceso de contención y su ambivalencia:

Hay dos razones por las cuales el espíritu burbujeante y vertiginoso del carnaval no socavaba necesariamente la autoridad reinante. En primer lugar, las propias autoridades lo autorizaban o lo consentían. Servían a modo de válvula de escape para que la olla no llegara a estallar. El hecho de liberar las emociones y los agravios facilitaba su vigilancia a largo plazo. En segundo lugar, aunque pudiera parecer que el mundo se volvía del revés durante el carnaval, el hecho de que se eligieran reyes y reinas y se los coronara venía en realidad a afirmar el *status quo*. El carnaval, sin embargo, tenía dos caras. Falstaff representa simultáneamente al alegre mimo que recorre Eastcheap y al descarriado que intenta minar la autoridad de la Justicia o de la ley. El espíritu del carnaval a principios del siglo XIX en Inglaterra, así como en la Francia del siglo XVI, podía ser, por consiguiente, un vehículo de la protesta social y un método de represión de esa protesta.

(SALES 1983: 169)

Como lo explica sucintamente Georges Balandier en su *Antropología política*: “La treta suprema del poder es permitir una protesta *ritual* a fin de consolidarse con mayor fuerza”.

No tiene mucho sentido, en realidad, intentar dirimir la cuestión de si los carnavales son *intrínsecamente* radicales o conservadores, pues, de hacerlo, caeríamos automáticamente en un falso esencialismo de la transgresión carnavalesca (White 1982: 60). Lo máximo que se puede decir en abstracto es que durante largos periodos el carnaval puede ser un ritual estable y cíclico sin efectos políticamente transformadores evidentes, pero que, en presencia de un antagonismo político acusado, a menudo puede actuar de *catalizador* y de *emplazamiento de la lucha, tanto real como simbólica*.⁴

En realidad, sorprende la frecuencia con la que el carnaval aparentemente “coincidía” con violentos enfrentamientos sociales. En *Carnaval in Romans* (1981), Le Roy Ladurie dio a conocer uno de esos incidentes, el acaecido en Romans en 1580, cuando las fiestas de esta villa del este de Francia se convirtieron en un conflicto armado y una masacre. Otros historiadores sociales han documentado enfrentamientos similares (Davis 1975; Burke 1978; Thompson 1972). Es profundamente equivoco, sin embargo, decir que se trata de una “coincidencia” de la revuelta social y el carnaval, pues, como señaló Peter Burke, no se puede hablar en absoluto de un movimiento político popular *desvinculado* del carnaval hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX, y entonces sólo en ciertas zonas. John Brewer decía que la política inglesa en el siglo XVIII era “esencialmente una feria sujeta a las efemérides”; una expresión mediante la cual se refería a la deliberada amalgama de la fiesta y los eventos políticos (en este caso organizados por los hannoverianos por motivos conservadores):

Demasiada poca atención se había [sic] prestado a la aparición durante el siglo XVIII de un calendario político hannoveriano, designado para inculcar los valores de la monarquía en el populacho y hacer hincapié y fomentar el desarrollo de un consenso político nacional. Prácticamente todas las poblaciones inglesas en las que había feria o mercado celebraban las fechas que se consideraban momentos políticos importantes de la nación. Estas efemérides se pueden encontrar en la mayoría de los almanaques de la época, con el mismo rango que ciertas fiestas de larga tradición, como las de la primavera, celebradas el primer lunes de mayo,

entre el equinoccio de primavera y el solsticio de verano, "Plough Monday", que marcaba el inicio del año agrícola y se celebraba el primer lunes después de la Epifanía, la propia Epifanía, el Martes de Carnaval y otros... A principios del siglo XVIII, esas fechas, junto con la del día del cumpleaños del Pretendiente a la corona [el hijo de Jacobo II Estuardo, a quien el parlamento obligó a ceder el trono a Guillermo III de Orange], eran siempre ocasión de conflicto. El año del primer Levantamiento Jacobita, 1715, fue especialmente violento, y los clubs hannoverianos [defensores de la Casa de Hannover, en el trono] se echaron a las calles a pelear con los aprendices y artesanos jacobitas. El 30 de octubre, los parroquianos de una taberna jacobita de Ludgate Hill fueron golpeados por los miembros de la Loyal Society [hannoverianos] que celebraban el cumpleaños del Príncipe de Gales, el futuro Jorge II. El 4 de noviembre los mismos hannoverianos frustraron un intento jacobita de quemar una efigie de Guillermo III, y al día siguiente intentaron ellos mismos quemar efigies del Pretendiente y de sus seguidores. El 17 de noviembre se produjeron nuevos enfrentamientos y dos jacobitas perdieron la vida en ellos.

(BREWER ET AL. 1983: 247)

Volvemos a encontrarnos aquí con una advertencia al respecto de la tendencia actual a dar al carnaval una esencia política. Por un lado, el carnaval propiamente dicho era un ritual concreto sujeto al calendario: ocurría todos los años en torno al mes de febrero, seguido ineluctablemente por el ayuno y la abstinencia de la Cuaresma, ambos estrechamente vinculados a las leyes, las estructuras y las instituciones que habían sido brevemente rechazadas durante su reinado. Por el otro, también se utiliza el término carnaval para hacer referencia a una serie variable de prácticas simbólicas, imágenes y discursos que se empleaban en las revueltas y conflictos sociales anteriores al siglo XIX.

La investigación más reciente sobre la historia social del carnaval revela que sus dimensiones políticas son más complejas de lo que podrían suponer Bajtín o sus detractores. Bob Scribner ha demostrado convincentemente la importancia de las prácticas carnalescas populares en las luchas de la Reforma alemana contra el catolicismo, sobre todo en la aplicación propagandística de la profanación ritual del papado; Martine Boiteux nos reveló hasta dónde estaban dispuestos a llegar los poderes eclesiásticos en la Roma de 1634 a fin de "eclipsar" el carnaval popular, vulgar, celebrando así un contra-festejo patricio cuyo único objetivo era, dice Boiteux, "reprimir, controlar y mutilar" el carnaval del pueblo llano. Simon Schama hace hincapié en el "benévolo libertinaje" de los carnavales holandeses en el siglo XVII y en su manera de eludir las restricciones burguesas calvinistas, y David Kunzle pone de relieve el uso político directo de las formas carnalescas en la Guerra anglo-holandesa (Scribner 1978; Boiteux 1977; Schama 1979; Kunzle 1978).

En los estudios más recientes de la historia social inglesa sale a la luz un importante debate acerca de las interrelaciones entre la cultura popular y los conflictos de clase (Yeo and Yeo 1981; Bushaway 1982; Walvin 1978; Cunningham 1980; Thompson 1972; Malcolmson 1973; Stedman Jones 1983). La mayoría de estos estudios ofrecen testimonios de la larga batalla (con treguas ocasionales) librada por el Estado y las autoridades eclesiásticas y burguesas en contra de la costumbre popular. Es una batalla cuyos orígenes son muy anteriores al Rena-

cimiento, pero que desde el Renacimiento en adelante transformó los festejos locales en momentos de resistencia al extenso poder de las clases propietarias y del Estado. Bushaway observa:

Las costumbres y los ritos se convirtieron en el campo de batalla entre las clases trabajadoras pobres y los acaudalados terratenientes y propietarios por la defensa de los derechos populares y la protección de las normas que según el pueblo llano debían regir la estructura de la comunidad.

(BUSHAWAY 1982: 21-2)

Parece una manera más certera de concebir la relación. Los carnavales, las ferias y los festejos populares “se politizaban” muy brevemente precisamente a resultas de los intentos de eliminarlos por parte de las autoridades locales. Con mucha frecuencia, el antagonismo dialéctico transformaba los rituales en resistencia en el momento de la intervención de los altos poderes, aunque antes no hubiera habido ningún tipo de oposición abierta. Lo que nos proponemos introduciendo estas cuestiones es subrayar la verdad, banal pero a veces ignorada, de que el aspecto político del carnaval no se puede resolver si no es mediante un examen histórico muy preciso de las coyunturas concretas: no existe un vector revolucionario a priori con respecto al carnaval y la transgresión.

En su investigación de lo carnavalesco, Bajtín había anticipado las líneas que seguiría la antropología simbólica unos treinta años después. En su exploración de la naturaleza *relacional* del festejo, de su inversión estructural de la “cultura oficial” y de su dependencia de la misma, Bajtín estableció un modelo cultural en el cual el binarismo alto/bajo ocupaba un lugar fundamental. Su uso del concepto de carnaval se centra fundamentalmente en la “duplicidad... no hay una expresión no oficial que no tenga una expresión oficial anterior o una posibilidad de la misma. De ahí que en el análisis bajtiniano del carnaval, lo oficial y lo no oficial aparezcan estrechamente unidos” (Wilson 1983: 320). Las polaridades simbólicas de alto y bajo, oficial y popular, grotesco y clásico se construyen y se deforman mutuamente en carnaval. Dos de las mejores sinopsis de la obra de Bajtín consideran que ahí reside su aspecto más significativo. Ivanov (1976) vincula el descubrimiento bajtiniano de la importancia de las oposiciones binarias con la obra de Lévi-Strauss:

Los libros de Bajtín y de Lévi-Strauss tienen mucho en común con respecto al tratamiento de las oposiciones que operan en el ritual del carnaval, las cuales históricamente se remontan a las primeras representaciones rituales. Para Lévi-Strauss, el objetivo principal del ritual y del mito es el descubrimiento de un vínculo de unión entre los miembros de una oposición binaria: un proceso que se conoce como *mediación*. El análisis estructural de la ambivalencia inherente al “habla de la plaza pública” y a la iconografía correspondiente llevó a Bajtín a la conclusión (independiente y anterior a la mitología estructural) de que “la imagen del carnaval se esfuerza por abarcar y unir en sí misma ambos extremos del proceso de transformación o ambos miembros de la antítesis: nacimiento y muerte, juventud y vejez, arriba y abajo, rostro y estratos corporales inferiores, elogio e insulto” (Bajtín 1968: 238). Desde este punto de

vista, Bajtín examinó en detalle varias formas de relación subvertida entre “lo de arriba” y “lo de abajo”, la “inversión de la jerarquía de arriba abajo” (Bajtín 1968: 81) que tiene lugar durante el carnaval.

(IVANOV 1976: 35)

La convergencia del pensamiento bajtiniano con el de la antropología simbólica actual es muy significativa. Donde Ivanov señala el parentesco de Bajtín con Lévi-Strauss y con Edmund Leach (sobre todo con su ensayo sobre el carnaval, “Time and false noses”, 1961), Masao Yamaguchi sugiere que la obra de Bajtín guarda significativos paralelismos con las de Víctor Turner, Barbara Babcock y Mary Douglas en lo referente al interés que comparten todas ellas por los rechazos culturales y las inversiones simbólicas (Yamaguchi 1983). Podemos señalar, por ejemplo, la similitud del concepto bajtiniano de la inversión carnavalesca de lo alto y lo bajo con los conceptos desarrollados en *The Reversible World*, una colección de ensayos sobre antropología y literatura cuya edición estuvo a cargo de Barbara Babcock. Aunque parece desconocer la obra de Bajtín, Babcock reúne una serie de artículos sobre “la inversión simbólica y el rechazo cultural” que ponen el carnaval en una perspectiva mucho más amplia. Así escribe:

La “inversión simbólica” se puede definir a grandes rasgos como cualquier conducta expresiva que invierta, contradiga, derogue, o, en cierto modo, presente una alternativa a los códigos culturales, los valores y las normas comúnmente mantenidos, ya sean lingüísticos, literarios o artísticos, religiosos, sociales y políticos.

(BABCOCK 1978: 14)

Esto es lo que nosotros denominamos “transgresión” (aunque hay otro uso más complejo del término que surge en relación con las prácticas extremistas del arte moderno y de la filosofía actual: en este caso, “transgresión” no sólo indica la infracción de las estructuras binarias, sino el paso a un espacio absolutamente negativo *allende la estructura del significado mismo*). Por el momento, basta con sugerir que, en nuestra opinión, la adopción, muy extendida actualmente, de la idea de carnaval como categoría analítica sólo puede ser provechosa si se la desplaza al concepto más amplio de la inversión y la transgresión simbólicas.

No queremos negar con esto la utilidad de lo carnavalesco como “elemento modelador”, un elemento utópico a la vez que contra-hegemónico que constituye, en palabras de Roberto da Matta, un *locus de inversión privilegiado*. En su intento por superar esa visión del carnaval optimista y nostálgica propia de Bajtín, Matta admite que hasta cierto grado el festejo es una liberación autorizada, pero también encomia el importante papel que juega a la hora de conformar un ideal diferente, placentero y comunitario “del pueblo”, aun cuando no se pueda obrar inmediatamente conforme a tal ideal. De modo similar, con respecto a la inversión de los roles, Víctor Turner defiende la tesis de que el carnaval es “un momento en el que quienes se movían según un guión cultural se liberaban de las demandas normativas... donde... no estaban ni en un sitio ni en otro, sino que ocupaban posiciones sucesivas en los sistemas políticos y jurídicos”. Bajo esta misma perspectiva, se ha defendido la idea de que el carnaval tiene un per-

sistente potencial *desmitificador* (Jones 1985; Arthur 1982; Stamm 1982; Davis 1975). Hasta Terry Eagleton quiere rescatar la idea bajtiniana del carnaval cuando lo ve como un modelo utópico estrechamente ligado a una visión momentánea de los constructos ideológicos de dominio, una “suerte de ficción”; una:

retexualización temporal de la formación social que saca a la luz sus fundamentos “ficticios”

(EAGLETON 1981: 149)

Desde esta perspectiva, lo carnavalesco pasa a ser una fuente de acciones, imágenes y roles que se pueden recordar y utilizar tanto para modelar y legitimar el deseo como para “degradar todo lo espiritual y lo abstracto”. “La alegre vulgaridad de los que no tienen poder se utiliza como arma contra la pretenciosidad y la hipocresía de los poderosos” (Stamm 1982: 47). En una descripción más interesante de este papel utópico/crítico del carnaval, Stamm continúa:

En su lado positivo, el carnaval sugiere la gozosa afirmación de la transformación. Es la colectividad frenética, la sustitución del principio individualizador por lo que Nietzsche denominaba “la vida brillante de los jueguistas dionisiacos”... En su lado negativo, crítico, el carnaval sugiere un instrumento desmitificador de todo lo que en el orden social dificulta el acceso a esa colectividad: la jerarquía de clase, la manipulación política, la represión sexual, el dogmatismo y la paranoia. En este sentido, el carnaval entraña una actitud de irreverencia creativa, una oposición radical a la ilegitimidad de los poderosos, a lo taciturno y lo monológico.

(STAMM 1982: 55)

Aunque sea refrescantemente iconoclasta, esta explicación tampoco resuelve ninguno de los problemas hasta aquí planteados con respecto a las implicaciones políticas del carnaval: su nostalgia; su populismo acrítico (el carnaval con frecuencia denigra y demoniza, en un proceso de *humillación desplazada*, a los grupos sociales más débiles, menos fuertes, como las mujeres, las minorías religiosas y étnicas, aquellos que “no pertenecen”); su fracaso en su intento de acabar con la cultura dominante; su complicidad permitida.

De hecho, los teóricos y críticos que se mantienen apegados a los festivos términos de la formulación bajtiniana son incapaces de resolver esos dilemas clave. Sólo cambiando las bases del debate completamente, transformando lo “problemático” del carnaval, se pueden resolver esas cuestiones. Eso es lo que tratamos de hacer nosotros con respecto al cúmulo actual de estudios inspirados en Bajtín. Proponemos así un esbozo de análisis político y estético que intenta ampliar la visión de Bajtín y evitar las limitaciones que hemos identificado en su obra. Hemos preferido, por consiguiente, considerar el carnaval como un caso más en una economía general de la transgresión y en la recodificación de las relaciones alto/bajo de toda la estructura social. Las categorías simbólicas del realismo grotesco localizadas por Bajtín se pueden volver a descubrir en las dinámicas que mandan en el cuerpo, la casa, la ciudad, la nación: una gama muy amplia, en realidad, de dominios interconectados.

Marcel Detiene avanza una idea similar en *Dionisos Slain*:

Un sistema de pensamiento... se basa en una serie de actos de separación cuya ambigüedad, aquí y en todas partes, consiste en que abren el camino para su posible transgresión en el mismo momento en que marcan un límite. Para descubrir el horizonte completo de los valores simbólicos de una sociedad, también es necesario localizar sus transgresiones y desviaciones.

(DETIENE 1979: IX)

Siguiendo el rastro del “cuerpo grotesco” y del “Otro inferior” en los diferentes dominios simbólicos de la sociedad burguesa desde el Renacimiento hasta nuestros días, podemos alcanzar una perspectiva inusitada sobre sus dinámicas internas, sobre esa complicidad interna de la repugnancia y el deseo que alimenta sus crisis de valor. Pues el cuerpo clasificatorio de una cultura siempre es doble, siempre está estructurado en relación con su negación, su inverso. “Todas las inversiones simbólicas definen las peculiaridades de una cultura al mismo tiempo que ponen en tela de juicio la utilidad y el carácter absoluto de su organización” (Babcock 1978: 29). En realidad, prestando atención a lo bajo y lo marginal reivindicamos y confirmamos, en el terreno de la historia literaria y cultural europea, aquella afirmación antropológica general de que el proceso de inversión simbólica

no es en absoluto una categoría residual de la experiencia, sino todo lo contrario. Lo que es periférico socialmente suele ser central simbólicamente, y mientras ignoremos o quitemos importancia a la inversión y a otras formas de rechazo cultural, no lograremos comprender la mayoría de las veces la dinámica de los procesos simbólicos en general.

(BABCOCK 1978: 32)

Es ésta una formulación escrupulosamente precisa e indispensable. El carnaval, el circo, los gitanos, el lumpen, juegan un papel simbólico en la cultura burguesa completamente desproporcionado con respecto a su importancia social real. Los rasgos dominantes del dominio psico-simbólico no tienen un correlato exacto en la formación social. Así, “el trabajo”, por ejemplo, que ocupaba un lugar tan central en la vida individual y colectiva, “apenas está representado” en las formas artísticas (Barrell 1980), pero esto no se debe atribuir a un acto voluntario de omisión ideológica. Aunque el trabajo es “realmente central” en la producción y la reproducción del conjunto social, no hay razón alguna –a excepción de las marxistas más vulgares e irracionales– para suponer que el capitalismo no se comporta igual que otras sociedades en cuanto a la localización de sus repertorios *simbólicos* más potentes en los bordes, los márgenes, los límites del cuerpo social, más que en sus centros aceptados. De este modo, un escritor como Arnold Bennet, cuando quiere dar cuenta de una forma realista, sensible y precisa de la vida laboral y comercial en las industriales Midlands inglesas, echa mano del circo, de los velatorios, del lanzamiento de un globo aerostático y de una ejecución pública como momentos climáticos significativos en la dramática narración de su novela *The Old Wives’ Tale*. La compleja combinación de utilitarismo, laboriosidad y calculadora frugalidad que era fundamental en la

burguesía inglesa del siglo XIX nutría su imaginario precisamente de aquellos grupos, prácticas y actividades que más se esforzaba por marginar y destruir. En el siglo XIX esto llevó a las contradictorias elaboraciones del deseo burgués: a una construcción de la subjetividad mediante interiorizaciones totalmente ambivalentes de los bajos fondos, los sirvientes domésticos y lo carnavalesco.

Utilizamos los términos bajtinianos “clásico” y “grotesco” en nuestra exploración de los simbolismos de la alta cultura y de la cultura popular. En Bajtín, el “cuerpo clásico” denota la *forma* inherente a la alta cultura oficial y sugiere que la configuración y la plasticidad del cuerpo humano son indisociables de la configuración y la plasticidad del material discursivo y de la norma social en una colectividad. “En la esfera de la cultura, no se puede trazar una frontera entre cuerpo y significado” (Ivanov 1976: 3). Como intenta conservar a toda costa el papel mediador que tiene el cuerpo en la designación cultural, Bajtín es, sin duda, ambiguo en su uso de los términos “cuerpo clásico” y “cuerpo grotesco”, pero parece que la imprecisión no carece de justificación. Está claro que, siempre que pueden, los lenguajes “elevados” intentan legitimar su autoridad por el procedimiento de apelar a valores inherentes al cuerpo clásico. A Bajtín le llamó la atención la diferencia existente entre el cuerpo humano que se representaba en los festejos populares y el cuerpo humano representado en la estatuaría clásica del Renacimiento. Observó que las dos formas de iconografía “encarnaban” registros contrarios de la existencia. Para empezar, la estatua clásica siempre estaba subida sobre un plinto y, por consiguiente, era elevada, estática y monumental. El simple hecho del plinto o del pedestal indicaba toda una concepción somática distinta de la del cuerpo grotesco, que por lo general era múltiple (Bosch, Bruegel) y siempre formaba parte de una multitud. Por el contrario, la estatua clásica es el centro radiante de un individualismo trascendente: “subida a un pedestal”, elevada por encima del espectador y del pueblo llano, anticipa la admiración pasiva desde abajo. *Alzamos la vista* para contemplar la figura y nos maravillamos. Como espectadores nos sitúa en un instante –congelado, pero aparentemente universal– de tiempo épico o trágico. La presencia de la estatua es una presencia problemática porque inmediatamente nos retrotrae a un pasado heroico; es un *memento classici* para el cual siempre llegamos tarde, siendo la imitación meditativa el acto de contricción adecuado. La estatua clásica no tiene aperturas ni orificios, mientras que el disfraz o la máscara grotesca acentúan la boca abierta, la tripa y las nalgas protuberantes, los pies y los genitales. A su manera, el cuerpo grotesco se opone a la concepción burguesa, individualista, del cuerpo, que busca su imagen y su legitimación en la figura clásica. En el cuerpo grotesco se hace hincapié en un ser fluctuante, dividido, múltiple, un sujeto del gozo en proceso de intercambio, siempre abierto al contexto, ya sea social o ecosistémico. El cuerpo clásico, por su lado, se mantiene a distancia. En cierto sentido es incorpóreo, pues parece indiferente con respecto a un cuerpo que es “hermoso”, pero que se da por supuesto.

La codificación de Vasari de las categorías vitruvianas, la famosa lista de *regola, ordine, misura, disegno* y *maniera* es un ejemplo interesante de algunos de los principios que gobiernan el cuerpo clásico. Al tomar los valores formales del canon, purificado y mitologizado, de los autores greco-romanos –los “clásicos” con los que empezábamos–, el cuerpo clásico era mucho más que

un modelo o un estándar estético. En realidad, estructuró, desde dentro, como si dijéramos, los discursos característicamente “elevados” de la filosofía, el gobierno, la teología y el derecho, así como los de la literatura, tal como nos los legó el Renacimiento. En el cuerpo discursivo clásico estaban codificados aquellos sistemas regulados que eran cerrados, homogéneos, monumentales, centrados y simétricos. La “frugalidad” de la explicación y la “economía” de la expresión pasaron a ser la medida de la racionalidad, instituyendo así la norma de la Cuaresma como modelo epistemológico normativo. Y poco a poco, los protocolos del cuerpo clásico llegaron a caracterizar la identidad del propio racionalismo progresista. Éstos son los términos del “régimen” de Foucault y de la “racionalización” de Weber, las sólidas formas de la pureza funcional, que, sin duda, condujeron en la Inglaterra del siglo XVIII a la edad dorada de las “grandes instituciones” –los hospitales, las escuelas, los cuarteles, los asilos, las cárceles, las compañías de seguros y las financieras–, que, como sugiere Foucault, expresan la razón clásica burguesa y garantizan su mantenimiento. Además, el enfoque de Foucault en los excluidos sometidos (los locos, los delincuentes, los enfermos, los transgresores sexuales, los rebeldes) que convierten en incluidos a los excluidos revela hasta qué punto la cultura dominante construye a esos excluidos en términos del cuerpo grotesco. Lo “grotesco” aquí designa a lo marginal, lo bajo, lo que queda excluido desde la perspectiva de un cuerpo clásico que si está situado en alto, dentro y en el centro es precisamente en virtud de todo lo que excluye.

El cuerpo grotesco, como deja claro Bajtín, tiene también sus normas discursivas: la impureza (tanto en el sentido de la suciedad como en el de la mezcla de categorías), la heterogeneidad, el enmascaramiento, la dilatación protuberante, la desproporción, la exorbitancia, el bullicio, las disposiciones descentradas o excéntricas y un énfasis especial en los huecos, los orificios y la suciedad (lo que Mary Douglas denomina “materia fuera de lugar”), en los placeres físicos y las necesidades del “estrato corporal inferior”, en la materialidad y la parodia. En este sentido, en su descripción de la histeria femenina, Charcot parece invocar automática e inconscientemente la oposición entre lo clásico y lo grotesco, como también parecen hacerlo el portavoz policial que informa sobre un piquete o Auberon Waugh en su descripción de las mujeres acampadas en Greenham Common (“que apestan a pescado y a ostras putrefactas”). El cuerpo físico grotesco se invoca tanto defensiva como ofensivamente porque no sólo es una imagen potente, sino también un elemento constitutivo esencial de la serie de categorías que dan sentido al mundo y con las cuales vivimos.

En la respuesta social que tuvo Greenham Common –el campamento de mujeres montado en terrenos comunales delante de una base de misiles nucleares americanos, en las afueras de Newbury– salieron a la luz muchas de estas cuestiones, y con tal fuerza que constituye un caso ejemplar al respecto. Malise Ruthven lo resumía así:

las mujeres suscitaban un grado de hostilidad desproporcionado con respecto a las molestias que pudieran causar a los militares, a la policía o a los residentes cercanos a la base. En las tiendas y en los bares se negaban a atenderlas; los gamberros de la comunidad unieron inesperadamente sus fuerzas

a las del *establishment* y se encargaron de materializar los insultos verbales, pintando con excrementos y sangre de cerdo las tiendas de campaña... Para los soldados, para la pequeña aristocracia local y para la burguesía de Newbury, e incluso para sus gamberros, esa reunión espontánea y voluntaria de mujeres, sin líderes ni jerarquías formales, suponía, al parecer, una amenaza mucho más peligrosa que los misiles, aunque estos últimos serían un blanco cierto en el caso de guerra nuclear.

(RUTHVEN 1984: 1048)

“Lo que es periférico socialmente suele ser central simbólicamente”. Las mujeres de Greenham Common, en su situación precaria y vulnerable, junto a la carretera de entrada a una inmensa base militar, “en el perímetro”, como lo describía Caroline Blackwood, ocupan un dominio fuertemente *simbólico*, a pesar y a consecuencia de su marginalización social real. Constituyen lo que Edmund Leach denomina una “categoría intermedia y llena de tabúes”, y su asociación con los excrementos y con la sangre de cerdo es una prueba del temor y del odio que despiertan. Se las acusó, entre otras cosas, de haber manchado con excrementos la pequeña villa de Newbury. En una ocasión, los soldados que salían de la base en camiones se bajaron ritualmente los pantalones para enseñarles el trasero, “en un gesto que sin duda había sido ensayado con la precisión de un desfile” (Ruthven 1984: 1048). En el caso de Greenham Common, las transgresiones del género, de los límites territoriales, de las preferencias sexuales y de las normas familiares y grupales se trascodifican en términos pertenecientes al “cuerpo grotesco”: excrementos, cerdos y culos. Nuestra opinión es que nada de ello se puede atribuir a un supersticioso primitivismo residual por parte de las buenas gentes de Newbury ni tampoco a un alineamiento de fuerzas trivial o accidental. Las mujeres de Greenham Common recurren (en algunos casos, conscientemente) a las fuentes históricas y políticas de la transgresión mitopoética y evocan en sus antagonistas un cúmulo similar de simbolismo material. Negándose a levantar el “cutre” campamento que han montado a las mismas puertas de una poderosa propiedad militar, estas mujeres ultrajan al poder militar y político; ultrajan a los contribuyentes locales al traspasar los definidos límites entre la propiedad privada y la pública, como lo hicieron los Levellers y los Diggers antes que ellas ocupando terrenos comunales en nombre del pueblo. Y ultrajan a los jóvenes locales al contravenir la norma establecida con respecto a la dependencia del hombre y al mostrar su independencia sexual, razón por la cual son objeto de rondas burlescas: un ritual tradicional carnavalesco representado por los hombres jóvenes de la comunidad contra quienes consideran que no se han atendido a la tradición del cortejo y del deber sexual, por lo general, un chivo expiatorio (Le Goff y Schmitt 1981; Desplatt 1982). Estas rondas burlescas entrañaban un comportamiento pendenciero y alborotador y generalmente se dirigían a las “mujeres rebeldes”; en este caso, son una clara advertencia del dominio patriarcal.

Las mujeres de Greenham Common viven “en la cuerda floja”, “al borde”, ni completamente fuera ni completamente dentro, y han puesto en marcha unas cadenas asociativas que conectan una cuestión internacional, la del establecimiento en Europa de una base de misiles nucleares, con la sangre de cerdo, los excrementos y el vandalismo: lo cósmico con lo local, lo topográfico con lo

sexual. El caso de las mujeres de Greeham Common es, sin duda, especial (en todos los sentidos) y privilegiado, pero revela, no obstante, hasta qué punto el cuerpo grotesco puede convertirse en intersección y mediación básica, y altamente cargada de significado, de las fuerzas sociales y políticas; en una especie de intensificador o de elemento desplazador en la construcción de la identidad. El contraste exorbitante entre el cuerpo cerrado, monumental, clásico, del complejo militar americano, valorado en millones de dólares, y el puñado de tiendas de campaña baratas, dispuestas sin orden ni concierto, abiertas y embarradas, constituye un escándalo que la dignidad hegemónica no puede admitir. Es maravilloso realmente que tan poco cambie tanto.

Explorando los dominios de la transgresión en los que se interconectan el espacio, el cuerpo, la identidad grupal y la subjetividad en la Europa premoderna y moderna (especialmente en Inglaterra) y señalando los puntos de antagonismo, de solapamiento y de intersección entre lo alto y lo bajo, entre lo clásico y su "Otro", llegaremos a ver algunas de las disonancias simbólicas más ricas y potentes de nuestra cultura. Al localizar estos puntos, iluminamos los ámbitos discursivos donde se generan, como complejos conflictivos, la clasificación social y los procesos psicológicos. Es precisamente ahí donde se unen la ideología y la fantasía. Y descubrimos la topografía de los dominios que, *en virtud* de las exclusiones en los niveles geográfico, de clase o somático, traza las líneas del deseo y los contornos de las fobias que se producen y reproducen mutuamente. Estos desplazamientos tienen una magia secular, y su ley es la ley de la exclusión.

La lógica de la formación de la identidad entraña, así, unas asociaciones distintivas y un intercambio entre el espacio, la clase y el cuerpo que no se imponen al sujeto-identidad desde fuera, sino que constituyen el núcleo básico de una red de intercambio, de una economía de signos, en las que los individuos, los escritores y los autores no son a veces sino agentes perplejos. Una regla fundamental parece ser que aquello que se excluye en el nivel abierto de la formación de la identidad produce nuevos objetos de deseo. Y así como surgen nuevas series clasificatorias con nuevas formas de producción y nuevas relaciones sociales, así también cambiará la anti-estructura carnavalesca y transgresora del cuerpo clásico emergente, señalando nuevos espacios de intensidad simbólica y metafórica en el terreno ideológico. En una sociedad de clases en la que el conflicto social está siempre presente, estos espacios no coinciden necesariamente con los límites "objetivos" de las clases en conflicto, pero funcionarán, no obstante, en beneficio de un grupo social más que de otros. Por ejemplo, en el siglo XIX, ciertas fantasías de la clase media con respecto al lumpen borraron cuestiones centrales con respecto al proletariado. Por otro lado, los dominios simbólicos transgresores y el fetichismo que los acompaña nunca se limitan a distraer la atención. No es sencillo encajar el repertorio imaginario del deseo transgresor en las contradicciones económicas y políticas del orden social; sin embargo, están profundamente conectados.

A modo de recapitulación de todo lo expuesto: centrándonos en ese solapamiento, "lleno de tabúes", del discurso elevado y del discurso popular que da lugar a lo grotesco, trasladamos el concepto bajtiniano de lo carnavalesco a una estructura que lo hace analíticamente potente para el estudio de los re-

pertorios ideológicos y de las prácticas culturales. Si tratamos lo carnavalesco como un caso más de un fenómeno más amplio de transgresión, pasaremos del problemático planteamiento folclórico de Bajtín a una antropología política de *extremismo binario* en la sociedad de clases. Esta transposición no sólo nos aleja del improductivo debate con respecto a si los carnavales son políticamente progresistas o conservadores, sino que nos revela que las características estructurales subyacentes al carnaval operan allende los estrictos confines del festejo popular y son intrínsecas a la dialéctica de la clasificación social como tal. Lo “carnavalesco” media entre un cuerpo clásico/clasificador y todo lo que rechaza, sus Otros, lo que excluye para crear su identidad como tal. En este proceso, los discursos sobre el cuerpo tienen un papel privilegiado, pues las trascodificaciones entre los diferentes niveles y sectores de la realidad social y psíquica se efectúan a través de la cuadrícula intensificadora del cuerpo. No es una casualidad, pues, que las transgresiones y los intentos de controlarlas vuelvan obsesivamente a los símbolos somáticos, pues éstos son, en definitiva, los elementos fundamentales de la propia clasificación social.

Notas

1. *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1986.
2. [N.T.] Se conserva el número de página de la obra original o de su versión en inglés. Cuando existe traducción a español, como en este caso, en la bibliografía se da el número de página de la versión española de la que está tomada la cita.
3. [N.T.] Se refiere al manual de gramática de la lengua inglesa de los hermanos Fowler, publicado en 1906.
4. Kateryna Arthur: “La cuestión que planteo en mi exploración de la actividad carnavalesca es: ¿por qué puede ser el carnaval simultáneamente revolucionario y respetuoso con la ley?” (Arthur 1982: 4). Terry Eagleton al respecto: “La risa del carnaval es integradora a la vez que liberadora, y la abolición de las inhibiciones es tanto políticamente debilitadora como disruptiva. De hecho, desde cierto punto de vista, el carnaval podría figurar como el principal ejemplo de esa complicidad mutua entre la ley y la liberación, el poder y el deseo, que se ha convertido en tema dominante del pesimismo posmarxista contemporáneo” (Eagleton 1981: 149).

Bibliografía

- ARTHUR, K., “Bakhtin, Kristeva and carnival”, tesis sin publicar, Melbourne, 1982.
- BABCOCK, B., *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1978.
- BAJTÍN, M.M., *Rabelais and his World* (traducción al inglés H. Iswolsky), MIT Press, Cambridge, Mass., 1968. [*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 2005. 4ª reimpresión, pp. 16, 8, 17, 22, 25, 24, 23-24. Traducción: Julio Forcat y César Conroy].
- BALANDIER, G., *Political anthropology*, Allen Lane, Londres, 1970. [*Antropología política*, Península, Barcelona, 1976. Traducción: Melitón Bustamante].
- BARRELL, J., *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.
- BENNET, T., *Formalism and Marxism*, Methuen, Londres, 1979.
- BOITEUX, M., “Carnaval annexé: essai de lecture d’une fête romaine”, *Annales*, n° 32, 2, 1977, pp. 356-77.
- BREWER, J., MCKENDRICK, N. y PLUMB, J.H., *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-century England*, Hutchinson, Londres, 1983.
- BURKE, P., *Popular Culture in Early Modern Europe*, Temple Smith, Londres, 1978.
- BUSHAWAY, B., *By Rite: Custom, Ceremony and Community in England 1700-1880*, *Studies in Popular Culture*, Junction Books, Londres, 1982.
- CUNNINGHAM, H., *Leisure in the Industrial Revolution*, Croom Helm, Londres, 1980.
- CURTIUS, E.R., (1953), *European Literature and the Latin Middle Ages*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1979. [*Literatura Europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, pp. 352-3. Traducción:

Margit Frenk Alatorre y A. Alatorre].

DAVIS, N.Z., *Society and Culture in Early Modern France*, Standford University Press, Standford, 1975.

DESPLATT, *Charivaris en Gascogne: La "Morale des Peuples" du XVI au XX siècle*, Bibliothèque Berger-Levrault, Paris, 1982.

DÉTENNE, M., *Dionysos Slain*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1979. [Traducción al inglés: M. Mueller y L. Mueller].

DOUGLAS, M., *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1966.

DOUGLAS, M., *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, Penguin, Harmondsworth, 1973.

EAGLETON, T., *Walter Benjamin: Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, Londres, 1981. [Walter Benjamin o Hacia una crítica revolucionaria, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 219, 224-5, 225, 226. Traducción: Julia García Lenberg].

FISHER, S., y CLEVELAND, S.E., *Body Image and Personality*, Van Nostrand, Princeton, 1958.

FISHER, S., "Body Image", en *International Encyclopedia of the Social Sciences* (ed. D. Sills), Collier-McMillan, vol. 2, 2ª ed, 1972, pp. 113-16. ["Imagen corporal", en *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*, ed. española Vicente Cervera Tomás, vol. 5, Aguilar, Madrid, 1979, pp. 626-7. Traducción de Manuel Suárez].

FOUCAULT, M., *Language/Counter-memory/Practice* (ed. D.F. Bouchard), Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1977. [Traducción al inglés: D.F. Bouchard y S. Simon].

GLUCKMAN, M., *Order and Rebellion in Tribal Africa: Collected Essays with an Autobiographical Introduction*, Cohen, Londres, 1963.

GLUCKMAN, M., *Custom and Conflict in Africa*, Blackwell, Oxford, 1965.

GODARD, "World of Wonders", MMB, pp. 51-59.

HILL, E., *The Trinidad Carnival*, University of Texas Press, Austin, 1972.

IVANOV, V.V., "The significance of Bakhtin's ideas on sign, utterance and dialogue for modern semiotics", en *Papers on Poetics and Semiotics 4*, The Israeli Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv University, Tel-Aviv, 1976.

JACK, I., *Augustan Satire: Intention and Idiom in English Poetry 1660-1750*, Clarendon Press, Oxford, 1942.

JONES, A.R., "Inside the outsider: Nashe's 'Unfortunate traveller' and Bakhtin's polyphonic novel", *English Literary History*, nº 50, I, 1983, pp. 61-82.

KUNZLE, D. (1978), "World upside down: iconography of a European broadsheet type", en Babcock, B., *The Reversible World*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1978, pp. 39-94.

LEACH, E., "Time and false noses", en E. Leach, (ed.) *Rethinking Anthropology*, Monograph/Social Anthropology nº 22, Athlone Press, Londres, 1961, pp. 132-6.

LE GOFF, J. y SCHMITT, J.C., (eds.), *Le charivari*, Mouton, Paris, La Haya y Nueva York, 1981.

LODGE, D., "Double Discourses: Joyce and Bakhtin" en *James Joyce Broadsheet*, nº 11, 1982.

MALCOLMSON, R.W., *Popular Recreation in English Society 1700-1850*, Cambridge University Press, Cambridge, 1973.

MALCUZYNSKI, M.P., "Mikhail Bakhtin and contemporary narrative theory", *University of Ottawa Quarterly* [número especial dedicado a Bajtin], nº 53, I, 1983, pp. 51-65.

DA MATTA, R., "Constraint and license: two Brazilian national rituals", *Burg Wartenstein Symposium*, nº 64: *Secular Rituals*, Washington, 1974.

MONAS, S., "Finnegans's Wake: carnival, polyphonie, and chronotope", MMB (Coll.), Queen's University, Kingston, Ontario, 1983.

PARRINDER, P., *James Joyce*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

PORMORSKA, K., "Mikhail Bakhtin and his verbal universe", en *Poetics and Theory of Literature* (PTL), 1978, pp. 3, 379-86.

ROBIN, R., "La littérature yiddish soviétique: minorité nationale/polyphonisme", MMB (Coll.), Queen's University, Kingston, Ontario, 1983.

RUTHVEN, M., "Cassandras at camp", en *Times Literary Supplement*, 21 de septiembre de 1984, 1048a.

SAID, E., *Orientalism*, Vintage Books, Nueva York, 1979. [Orientalismo, Debate, Madrid, 2002, pp. 27, 22. Traducción: María Luisa Fuentes. La traducción ha sido ligeramente modificada].

SALES, R., *English Literature in History 1780-1830: Pastoral and Politics*, Hutchinson, Londres, 1983.

SCHAMA, S., "The unruly realm: appetite and restraint in seventeenth-century Holland", en *Daedalus*, nº 108, 3, 1979, pp. 103-23.

SCREECH, M.A., *Rabelais*, Duckworth, Londres, 1979.

SCRIBNER, E., "Reformation, carnival and the world upside down", en *Social History*, III, 3, 1978, pp. 303-29.

SCREECH, M.A., "Homage to Rabelais", en *London Review of Books*, nº 6, 1984, p. 17.

SHORT, J., "Le carnavalesque dand le théâtre de Jean-Claude Germain", MMB (Coll.), Queen's University, Kingston, Ontario, 1983.

STAMM, R., "On the carnivalesque", en *Wedge*, nº 1, 1982, pp. 47-55.

STAMM, R. y JOHNSON, R. (eds.), *Brazilian Cinema*, East Brunswick Associated University Press, East Brunswick, 1982.

STEDMAN JONES, G., *Languages of Class*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

THOMPSON, E.P., "'Rough music': le charivari anglais", *Annales ESC*, nº 272, 1972, pp. 285-312.

- THURSTON, J., "The carnival comes to/from Vancouver Island," MMB, 256, 1983, p. 68.
- TODOROV, T., "Mikhail Bakhtin: the dialogic principle", en *Theory and History of Literature* 13, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1894. Traducción al inglés: W. Godzich. [*Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, Seuil, París, 1981].
- TODOROV, T., *The Conquest of America*, Harper Colophon, Nueva York, 1985. Traducción al inglés: R. Howard. [*La conquista de América: el problema del otro*, Siglo XXI, Madrid, 1987. Traducción: Flora Botton Burlá].
- TURNER, V., *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1977.
- TURNER, V., *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publication, Nueva York, 1982.
- VAN BUUREN, M., "Carnaval in the theatre of Samuel Beckett" [abstrac], en MMB (Coll.), Queen's University, Kingston, Ontario, 1983, p. 28.
- VILAR DE KERKHOFF, A.M., "Echoes of Bakhtin's dialogic principle in Puerto Rican prose fiction," MMB (Coll.) Queen's University, Kingston, Ontario, 1983.
- WALVIN, J., *Leisure and Society 1830-1950*, Longman, Londres, 1978.
- WHITE, A., "Pigs and pierrots: politics of transgression in moderne fiction", en *Raritan*, vol. II, n° 2 (otoño), New Brunswick, Nueva Jersey, 1982, pp. 51-70.
- WILLIAMS, R., *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977. [*Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980. Traducción: Pablo di Masso].
- WILSON, R., "Carnaval and play," MMB (Coll.), Queen's University, Kingston, Ontario, 1983.
- YAMAGUCHI, M., "Bakhtin and symbolic anthropology," MMB (Coll.), Queen's University, Kingston, Ontario, 1983, pp. 323-39.
- YEO, E. y YEO, S., "Perceived patterns: competition and licence versus class & struggle", en Yeo, E. y Yeo, S. (eds.), *Popular Culture and Class Conflict*, Harvester, Brighton, 1981 c, pp. 271-305.

ENSAYOS

Una pedagogía estética y popular, sin beneficio inmediato. Comentarios a *La estética de la resistencia* de Peter Weiss

CARLES GUERRA

Peter Weiss publicó los tres volúmenes de *La estética de la resistencia* entre 1975 y 1981. Su traducción completa al castellano apareció en 1999,¹ veinte años después de que la editorial Suhrkamp completara la publicación en alemán. La extensión de más de un millar de páginas requirió tres traductores, uno para cada respectivo volumen. Y a pesar de su impacto inicial, pronto se convirtió en un clásico. En poco tiempo el libro pasó de la consideración de obra de culto a ser objeto de un olvido muy sintomático. Tal como ha afirmado Cecilia Dreymüller en su compendio de la narrativa en lengua alemana desde 1945, *La estética de la resistencia* es “la obra del último autor que se atreve a subsumir en el espacio épico la totalidad social e histórica, con sus contradicciones.”² Es, como ella misma añade, “el último intento de escribir la *novela total*, además de rescatar hechos generalmente obviados por la historiografía oficial.”³ El mismo Peter Weiss no se imaginaba que su descomunal novela caería en un olvido similar al que él intentaba paliar. Murió en 1981, seis meses después de aparecer el tercer y último volumen de *La estética de la resistencia*, cuando el libro aún disfrutaba de una recepción entusiasta. A pesar de la vocación internacional del texto, la densidad de su escritura y su dilatada extensión han dificultado las traducciones a otros idiomas. La traducción al español se encuentra entre las primeras y la versión inglesa del primer volumen por separado no apareció hasta el año 2005.⁴ El prólogo que Fredric Jameson le dedica a esta nueva traducción al inglés es una muestra de su importancia dentro de la literatura postmoderna. No es, como pudiera parecer, una obra cuyo impacto se limite a la historia alemana.

Hoy, desde la perspectiva de alguien que se adentra en esta novela como lector del siglo XXI, hay ciertos aspectos del texto que resultan sorprendentes. Su carácter didáctico y exhaustivo respecto a los hechos que narra no tiene parangón. El autor lleva el registro documental de la escritura hasta sus últimas consecuencias. La extensión de la obra agota al lector y la transforma en una invitación a ver la historia desde una mirada preformativa, invirtiendo casi tanto tiempo en la lectura como el que fuera necesario para escribirla. El tiempo histórico y el tiempo de la lectura transcurren a la par, en un presente continuo. El itinerario de la novela recrea acontecimientos ocurridos en la Europa comprendida entre 1937 y 1945. Y como quien dice, en tiempo real, de un modo muy parecido a las técnicas del *nouveau roman*. Pero con intenciones totalmente distintas. Si hay que buscarle algún parentesco sólo lo encontraremos en las novelas de Nanni Balestrini que narran los avatares del *Laboratorio Italia* con una técnica muy parecida y con bloques de texto sumergidos en la percepción inmediata de las acciones a las que se refieren sus novelas. Nanni Balestrini, igual que Peter Weiss, producirá una novela infectada por un estilo documental, directo, como si el texto no fuera más que una transcripción de una actividad

conversacional. Nadie como Balestrini ha narrado los avatares de las luchas obreras de los años setenta en Italia.

Para un lector español la importancia de *La estética de la resistencia* radica en el escenario principal en el que se sitúa el primer volumen. El protagonista, un combatiente comunista cuyo nombre nunca será desvelado, participa en la Guerra Civil española uniéndose a las Brigadas Internacionales. Aunque la narración arranca el 22 de septiembre de 1937 ante el friso del altar de Pérgamo reconstruido en un museo de Berlín, el protagonista parte dos días después hacia España. Desde Perpiñán llegará a Barcelona, recorrerá el Levante y asistirá a los debates que desde el bando republicano despliegan una plétora de posiciones ideológicas de izquierdas. El libro se convierte en un inventario de innumerables encuentros con personajes que, a diferencia de las figuras del narrador y sus padres, son todos reales. Pero los incontables matices que anota la novela nunca alcanzan un carácter concluyente. El episodio español se cierra con la inminente derrota del ejército republicano, lo que hace que el protagonista abandone España definitivamente, rumbo a París.

En conjunto, *La estética de la resistencia* transita desde los primeros días de la Alemania nazi a los últimos días de la España republicana, para luego pasar a la resistencia antinazi organizada desde París y al exilio del protagonista en Suecia. De modo que la constelación resultante describe una derrota más amplia que no se limita al aplastamiento de las redes antihitlerianas de izquierdas, sino que alcanza y arrastra la cultura obrera y el socialismo internacional en el marco de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, éste es un episodio que al ser revivido desde la perspectiva de los años setenta del siglo pasado también



Altar de Pérgamo en el Pergamonmuseum de Berlín. Fotografía de Raimond Spekking/Wikipedia

encierra ecos de la posterior evolución del socialismo y su mutación en la socialdemocracia. En 1979 Harun Farocki viajó hasta Estocolmo para entrevistar a Peter Weiss, justo en el momento en que se acababan de publicar los dos primeros volúmenes de la novela. Y éste le indicaba entonces –nada más empezar la conversación– que una estancia en Vietnam del Norte fue el detonante para escribir *La estética de la resistencia*. “Porque en Vietnam –decía Peter Weiss– vimos lo que la conciencia histórica y la conciencia de participar en la vida cultural significaba para la población, para resistir aquella terrible presión. No he visto ningún país bajo peligro de muerte y que al mismo tiempo disfrutase de una cultura intacta, de la que participaban constantemente a la vez que luchaban para defenderse”.⁵ De manera que, algo de la guerra del Vietnam que Peter Weiss sí ha podido ver con sus propios ojos se filtra en la reconstrucción de la Guerra Civil española, una experiencia que él no pudo vivir dada su juventud. Debemos recordar en todo momento que el narrador y protagonista –que mantiene una palpable identificación biográfica con el autor– expresa cosas imposibles para el Peter Weiss de 1937.

Por eso, aunque *La estética de la resistencia* da la impresión de haber sido escrita por alguien que ha visto y oído lo que relata, en la misma entrevista que mantuvo con Harun Farocki el autor la califica de novela, insistiendo en que no se trata de un “informe histórico”.⁶ Cabe puntualizar que antes de escribir esta novela Peter Weiss ya era conocido por sus obras de teatro basadas en transcripciones documentales, tales como *La indagación* (1965) o *Canto del fantoche lusitano* (1967). En *La estética de la resistencia* no se alude a los acontecimientos que suelen construir la secuencia de la historia con mayúsculas, sino las opiniones que se fraguan alrededor de los hechos. Como dice Peter Weiss, “cuando el héroe llega a España no realiza grandes acciones ni participa en las batallas decisivas, sólo en acciones periféricas”.⁷ El autor añadiría que esto “corresponde al papel que actualmente [habla en 1979] juegan las personas respecto a los hechos históricos, cuando sólo actúan como observadores y sólo a través de la reflexión se vinculan con el mundo”,⁸ una intuición que toma cuerpo por primera vez en las anotaciones diarias que compiló desde agosto de 1970 hasta enero de 1971, reunidas más tarde en un dietario titulado *Convalecencia*.⁹ Durante aquel periodo Peter Weiss redactó entradas breves con alusiones a las noticias de cada día. Las percepciones personales de la historia más reciente surgen al hilo de acontecimientos inmediatos. El seguimiento de las elecciones suecas y los comentarios sobre los candidatos, el arresto de Angela Davis o la noticia de que Franco suspende unas condenas a muerte justo el último día del año 1970, se amalgaman con los sueños del autor. Curiosamente, la dimensión onírica está en la base de la estética documental que hizo famoso a Peter Weiss, y aquí es donde debemos recordar que antes que escritor también fue pintor y cineasta experimental. De modo que el surrealismo no es un negocio ajeno a las prácticas documentales que lo acaban caracterizando con más fuerza. Es muy indicativo en este sentido el interés de Peter Weiss por la obra de Luis Buñuel, hasta tal punto que su ensayo sobre el cine de vanguardia se convierte en una de las primeras introducciones a la filmografía del cineasta español escrita en lengua alemana.¹⁰ Así pues, lo que en *La estética de la resistencia* aparenta ser una estética empírica, de contacto con la realidad y marcada por una profundidad de carácter

científico, con sus exhaustivas descripciones y minuciosas transcripciones, resulta más bien ser producto de una síntesis entre datos biográficos e históricos: “El personaje condensa mis últimas experiencias –decía Weiss a Farocki–, cosas que he alcanzado después”¹¹ del tiempo representado en la novela. En la novela, el acontecimiento histórico deja de estar anclado en un pasado distante para revelarse como escenario todavía accesible. Diríamos que se trata de refamiliarizarnos con episodios aparentemente clausurados, lo que referido a la Guerra Civil española entraña un admirable esfuerzo dialógico en el que en todo momento se evita la conclusión histórica. Sólo hace falta ver cómo el protagonista abandona España sin llegar a testimoniar la derrota final.

No obstante, este reconocimiento explícito de la manipulación de la memoria no menoscaba la calidad documental de la novela. Al contrario, incrementa su valor como documento que deja al descubierto las limitaciones cognitivas en lo que se refiere a la reconstrucción de acontecimientos. La Guerra Civil española se convierte en un laboratorio no sólo político, sino en un caso de estudio para la representación de conflictos, un escenario dialógico ampliado hasta la década de 1970 y que mantiene esa experiencia como un proceso abierto e inacabado; y precisamente por eso, susceptible de ser conectado, relacionado, asociado y comparado con otros más recientes. La reflexión sobre estas limitaciones cognitivas no queda al margen del relato, sino que se encuentra incorporada en el texto. Durante su estancia en Cueva la Potita, el protagonista de *La estética de la resistencia* expresa sus dudas sobre el adecuado procesamiento de las informaciones constantes que llegan del frente y parece preguntarse hasta qué punto resultaría legítima una síntesis: “Pero por las noches, en el resumen de las noticias, surgían tantas discrepancias como opiniones. Nos preguntábamos qué debíamos seleccionar, cómo podíamos contrastar los partes del enemigo de la forma más penetrante posible con los informes republicanos, cómo podíamos traducir en hechos claros o misiones y exposiciones oscuras, qué era lo verdaderamente importante en aquel cúmulo de zumbidos de voces, qué lo defendible y qué lo determinante. Como norma, para los boletines que cada mañana clavábamos en el tablón de anuncios del vestíbulo valían los informes de la emisora de las Brigadas en la onda corta veintinueve punto ocho”¹²

Lo que está en juego es la posibilidad de mantener un debate permanente, reflejo de una cultura obrera, popular y autónoma que a menudo choca con las actitudes discursivas de carácter autoritario. En el bloque siguiente al párrafo que acabamos de citar el narrador revela sin más dilaciones cómo se salda este problema, lamentando de paso que no sea posible prolongar una conversación en aquellas circunstancias que exigen una adhesión inquebrantable a la “línea correcta”: “Pero luego llegaba Díaz, ponía reparos a los informes que por su diversidad le parecían desorientadores, [y] calificó el periódico mural, que tenía gran aceptación, de válvula suficiente que hacía innecesarias más discusiones”¹³. Así pues se confrontan la necesidad de fabricar representaciones concluyentes con el deseo dialógico que se mantendrá asociado a una posibilidad de conocimiento popular y a la vez reprimido, lo que hoy en día llamaríamos una forma de conocimiento emergente. Eso mismo que las nuevas teorías de la inteligencia colectiva rubrican con la expresión *bottom-up*. De manera que la cuestión subalterna emerge como una de las muchas injusticias derivadas de las formas

y los estilos de comunicación que se acaban convirtiendo en los hegemónicos. De ahí viene que la novela dé voz únicamente a personajes secundarios, porque su esfuerzo se dirige a compensar un exceso monológico en los discursos de la historia. No es que desalojando del relato todo suceso importante y contrastado se intente negar el acontecimiento histórico, sino que la conversación –tal como ha afirmado Fredric Jameson– es un acontecimiento en sí mismo. Lo único que hace Peter Weiss es invertir esta jerarquía que relegaba el murmullo popular como algo irrepresentable frente a la hipotética claridad de los hechos y su contribución a un esquema de causalidad narrativa. El murmullo y el ruido sustituyen a los enunciados concluyentes. Un cúmulo de voces configuran una narración colectiva y polifónica que no excluye disonancias o contradicciones, con fragmentos aglutinados en una actividad narrativa que diluye la diferencia entre espectadores y agentes del relato. No hay macroenunciados que puedan asumir la pluralidad radical desplegada en el texto, una pluralidad ideológica a la vez rica pero paralizante.

El contrapunto a este efecto se traduce en una búsqueda desesperada de iconos que resuman la experiencia colectiva. En *La estética de la resistencia* pesa una duda permanente sobre las formas de participación en la historia, lo que da pie a introducir extensos comentarios sobre obras de arte, como si éstas –transformadas en un *tableau vivant*– permitieran penetrar en los entresijos de la historia. La novela incorpora una característica de la sociedad de la información en la medida que interpone las imágenes como instrumento de participación en el mundo, un hecho que podríamos referir también a la guerra del Vietnam, tal vez la primera en la que las imágenes no sólo representaron lo que ocurría; sino que a la inversa, fue la primera guerra en la que la imagen fotográfica hizo que ciertas cosas ocurrieran. En suma, podría decirse que, a lo largo de la novela, las obras de arte se convierten en lugares de reunión que sugieren formas de colaboración diacrónica, sin ataduras temporales ni geográficas. Desde el principio, cuando Peter Weiss decide iniciar el texto con la escena frente al altar de Pérgamo, lo que en realidad persigue es una educación estética para aquellos que no la tienen, de modo que deben proporcionársela ellos mismos; a diferencia de una educación burguesa que viene dada por el entorno familiar y las instituciones destinadas a la transmisión de conocimientos. De modo que, desde la perspectiva de los personajes de la novela –jóvenes obreros que acuden al museo en su tiempo libre–, los medios para alcanzar esta educación constituyen una pedagogía colectiva que el narrador y sus amigos, Coppi y Heilmann, identifican con todos los ausentes entre los fragmentos del friso de Pérgamo: “El enmudecimiento de aquellos cuyo destino era ser hundidos en la tierra, continuaba siendo perceptible”¹⁴ No insistamos en ello, pero la imagen fotográfica que triunfa en el fotoperiodismo desarrollado alrededor de la guerra del Vietnam bien podría ser definida como un medio que pone en contacto a las víctimas ausentes con lectores que también suelen estar ausentes de las formas hegemónicas de política. ¿Por qué no hablar entonces de una pedagogía fundada en la ausencia de protagonismo histórico, en la ausencia de formas para comunicar la imposibilidad de comunicar, y en definitiva, de una subalternidad? Fredric Jameson prefiere hablar de una “pedagogía estética”¹⁵ en lugar de una teoría estética como a la que erróneamente podría inducir el título de la novela. Aunque admite que se trata de una pedago-

gía “paralizante” y “frustrante”¹⁶ en la medida en que el primer ejemplo utilizado es el de la agonía física representada en el friso de Pérgamo, una masacre entre figuras mitológicas que resonará a lo largo de toda la novela y a través de las confrontaciones ideológicas que Peter Weiss describe como un ejemplo más de educación. Jameson especifica que estamos ante “un *Bildungsroman* proletario, una pedagogía de lo subalterno”¹⁷

Sin embargo, es necesario aportar una caracterización más precisa de esta pedagogía que en la novela se identifica con una educación estética y un debate ideológico permanente desarrollado en circunstancias especiales, ya sea de guerra, clandestinidad o de puro agotamiento físico provocado por el trabajo de fábrica o el estrés que supone vivir bajo las bombas. Muchas obras de las que desfilan en el relato lo hacen en la forma de una reproducción que se solapa sobre el espacio circundante del protagonista. Además, son obras admiradas fuera de ese tiempo libre, idílico y burgués que encarna el espacio del museo. Se las contempla con urgencia y en el marco de una nueva cultura proletaria que se traslada al tiempo de la guerra o del trabajo. Más allá de un condicionamiento perceptivo y de un eficiente comentario sobre la economía de acceso a la cultura y al arte, Peter Weiss introduce con esas reproducciones comentadas en el libro un recurso icónico que concilia dualidades insolubles. Las mismas obras de arte son, a menudo, expresiones destiladas de situaciones complejas, que no obstante han sido creadas de manera individual por un autor. La propia novela de Weiss es un trabajo individual, aunque parezca el fruto de una investigación colectiva como las que sostenían los dramas históricos de Bertold Brecht. Weiss insistirá en que siempre trabajó solo, igual que un pintor en su estudio. El *Guernica* (1937) de Picasso es un ejemplo de todo esto que sugerimos, una síntesis producida por un autor singular: “Ayschmann abrió una revista, *Cahiers d'art*, que contenía las reproducciones de las distintas etapas de la evolución del cuadro de Guernica hasta alcanzar su forma definitiva. El suplemento, que podía desplegarse, ayudaba a hacerse una idea del cuadro, el cual con sus tonos grises y negruzcos, de unos tres metros y medio por ocho, había sido presentado hacía un año al público en el Pabellón de la República española en la Exposición Universal de París, y tampoco tenía otros colores. Al principio, el cuadro que teníamos entre las manos, se destacó extrañamente del deslumbrante y extremadamente luminoso azulverde de las hojas de los naranjos”¹⁸

Asimismo podría añadirse que la insistencia en observar obras de arte a través de sus reproducciones transforma la naturaleza de las propias obras para convertirlas en signos destinados a una circulación que las lleva a contextos insospechados. De un modo parecido a como Walter Benjamin describió la naturaleza nómada de la fotografía. O también, por qué no, podemos ver estas reproducciones como objetos liberados del valor de culto, desprendidos primero de su carácter aurático para después poder ser transportados fuera de las instituciones que protegen sus significados esenciales, para ser utilizados y no simplemente admirados. Entonces podríamos concluir, aunque suene precipitado, que la reproducción desencadena una primacía de la política cultural. Las condiciones para la adquisición de la cultura dejan de ser abstractas y adquieren un carácter más concreto que a menudo interfiere de manera evidente en la percepción visual. Las alusiones que el texto hace al *Guernica* y a *La balsa de*

la Medusa no ignoran estos impedimentos que con frecuencia afectan a lo que se puede ver y comprender en el cuadro. En *La estética de la resistencia* estas determinaciones ambientales se corresponden con las determinaciones propias de un sistema de clases. La diferencia radica en que estas condiciones perceptivas se traducen en una experiencia fenomenológica que sufre un giro subalterno. Lo que parece menos es más y lo que aparenta desviar de la verdad al final conduce a un conocimiento situado. Tal como se lee a propósito de *La balsa de la Medusa* de Géricault: “La borrosa reproducción en el libro nos colocaba en el lugar de aquellos que se esforzaron en descifrar algo de la autenticidad del cuadro a pesar de la distancia y de la mala iluminación”.¹⁹ Siendo conscientes de que estas líneas fueron escritas durante la década de los años 70, en plena debacle de lo que en la historiografía del arte del siglo XX se conoce como la modernidad crítica (*Modernism*) –la misma que ensalzara la igualdad de condiciones que supuestamente garantiza la percepción sensorial del arte–, uno no puede evitar una lectura en clave de política cultural. Si Peter Weiss insiste en los obstáculos que alteran la percepción fenomenológica es porque ya sabe que ésta no es garantía de un acceso democrático a la cultura (¡muy a pesar de Clement Greenberg!). La importancia que *La estética de la resistencia* otorga a la actividad del comentario y la interpretación, así como las esperanzas depositadas en los procesos de autoeducación indican una superación de ese otro modelo perceptivo moderno. No obstante, el cambio de paradigma que da prioridad al proceso cognitivo por encima de las percepciones estéticas desinteresadas se sigue produciendo en el marco de una política cultural premeditada y a menudo esgrimida desde las *izquierdas*.

En la entrevista de 1979 con Harun Farocki, Peter Weiss no dejó de referirse a sus impresiones de Vietnam para subrayar las relaciones entre cultura y política, una articulación que –es preciso recordar– se produce en condiciones anormales de emergencia: “Gracias a los dirigentes políticos el rasgo fundamental de esta lucha era que la población se mantenía activa no sólo para resistir militarmente sino culturalmente. Por eso tenían gran impacto los grupos de teatro venidos de los puntos más alejados del frente y que durante los bombardeos, obedeciendo órdenes, leían poesía clásica y representaban ópera, obras que la población comprendía y asimilaba porque formaban parte de la tradición de sus vidas. [...] Así es como Vietnam vio una cotidianidad y una utilización más amplia de la cultura, y se han intentado llevar a Europa las posibilidades de esta cultura cotidiana, es decir, la relación entre vida cultural y política. Esta tarea mostrada en la novela (*La estética de la resistencia*) y este intento de describir una cultura basada en el pueblo que no pertenece a una clase determinada, tiene una relación muy estrecha con la experiencia de Vietnam”.²⁰ Para encontrar un equivalente de este tipo de política cultural en España es necesario retroceder hasta las Misiones Pedagógicas fundadas en el contexto de la Segunda República, surgidas tras el decreto que dio forma legal a sus actuaciones, fechado el 29 de mayo de 1931. Aunque la Segunda República no fuera establecida en un clima de guerra, sí que es el producto de una revolución social, y por lo tanto sus acciones legales son la respuesta a un orden político emergente: “Los tres objetivos que desarrolla el decreto de creación de las misiones (fomento de la cultura, apoyo a las escuelas y educación ciudadana) consensuaban los intere-

ses de los intelectuales, los maestros y los políticos. En estos momentos en los que se está redefiniendo el estatus de la educación popular, la ley podría satisfacer sobre el papel las aspiraciones de los diferentes sectores involucrados en el proceso de reforma".²¹ Si nos detuviéramos en la logística que hizo posibles las Misiones Pedagógicas, veríamos que el desplazamiento hasta zonas rurales de copias de obras de arte que normalmente se encontraban recluidas en el museo constituyó el punto álgido de su política cultural. Los testimonios de Ramón Gaya o José Val del Omar –todavía dos jóvenes artistas enrolados en las Misiones Pedagógicas en la época de la Segunda República– podrían darnos una idea exacta de cómo una pedagogía estética popular se apoya en la circulación de imágenes cultas y en su distribución heterodoxa. Tanto la guerra de Vietnam como la Segunda República o la Guerra Civil española representan escenarios de excepción para la cultura, instantes en los que se permite un uso distinto de lo que en otros momentos de la Historia es considerado un monumento inamovible.

Si bien ese transporte de imágenes y reproducciones encierra una forma de conexión reificada, la escena privilegiada en la pedagogía que se deriva de *La estética de la resistencia* sigue siendo el comentario y la interpretación colectiva, un medio de socialización que aún no ha sido intervenido por las formas del capitalismo industrial. Efectivamente, más tarde también esta forma de intercambio comunicacional será convertida en mercancía. Pero en el momento en que Peter Weiss escribe, el lenguaje sobrevive como una forma no contaminada por las leyes de la producción de capital. En la primera mitad de los años 70 el capitalismo cognitivo es sólo una intuición. Así pues, la mayor parte de las obras de arte citadas aparecen como catalizadoras de un debate o comentario, lo que constituye el verdadero objeto de interés en esta pedagogía estética. Tanto es así que nuestro autor remite esta actividad a lo que Fredric Jameson considera la célula de la novela, la cocina familiar. Peter Weiss, que en otros pasajes de la novela demora infinitamente sus descripciones, en este caso no duda en alterar su verdadera biografía (como hijo de una familia burguesa) para ofrecernos una síntesis de lo que para él es la autoeducación proletaria: "Cuando mi padre llegaba a casa extenuado, aún se sentaba siempre con un libro a la mesa y comentaba conmigo lo que estaba leyendo".²² La fatiga después del trabajo es un ingrediente esencial de *La estética de la resistencia*. No hay una condición idealmente neutra para la adquisición de conocimiento. En la misma página citada encontramos una exégesis de aquella imagen sintética de la cocina familiar que a altas horas de la noche sigue siendo lugar de encuentro y aprendizaje. La autoeducación no sólo deslegitima las instituciones autorizadas para transmitir conocimiento, desmontando así una regla muy bien descrita por Pierre Bourdieu, sino que dibuja una transversalidad que une situaciones aparentemente heterogéneas: una vez más, la cocina, el museo, la guerra, la fábrica, etc., toda una serie de lugares religados por la experiencia de un joven que se educa en los avatares más significativos de la Europa de la Segunda Guerra Mundial. Con el aplastamiento de la utopía socialista emergen múltiples enclaves y experiencias cuya consistencia dependerá de la conexión biográfica que establece el itinerario del protagonista. Eso que Michel Foucault rebautizará con el término "heterotopías".

Hoddan, el médico psiquiatra empeñado en añadir una dimensión sexual a todo lo relacionado con las transformaciones sociales, sugiere que “cualquiera que haya aprendido algo tendría que estar en condiciones de transmitir su conocimiento, cada uno es un profesor en potencia y a través de la comunicación de sus conocimientos no sólo se reafirmaría uno mismo, sino que daría confianza a los oyentes en sus propios conocimientos”.²⁴ De manera que la división del trabajo intelectual que también regía la educación se va al traste. Este reparto de papeles que ha llegado a fundar la propia división del trabajo en las instituciones del mundo de la educación y del arte es la causante de una injusticia más difusa, pero igual de perversa que las desventajas sufridas por un sistema de clases sociales. Peter Weiss introduce de este modo la naturaleza de la injusticia que se deriva de la subalternidad, e insiste por ello en las diferentes maneras de hablar que una clase y otra ostentan frente al altar de Pérgamo: “El pueblo, cuando pasaba por delante los días de fiesta, apenas se atrevía a alzar la vista hacia la reproducción de su propia historia, mientras que, llenos de conocimientos técnicos, los sacerdotes, los filósofos y los poetas, y los artistas que habían acudido desde lejos, ya recorrían el templo hacía mucho tiempo, y lo que para los ignorantes permanecía en mágica oscuridad, era para los entendidos un trabajo de artesanía que se podía valorar de un modo objetivo. [...] Los iniciados, los especialistas, hablaban de arte, ensalzaban la armonía del movimiento, la íntima compenetración de los gestos, pero los otros, los que ni siquiera conocían el concepto de cultura, clavaban la vista furtivamente en las fauces abiertas y sentían el golpe de la garra en la propia carne”.²⁵

No obstante, todo este edificio pedagógico que se puede inferir del primer bloque de la novela, a modo de programa pedagógico subalterno, chocará con las restricciones impuestas por el aparato militar que impide desarrollar dinámicas de interpretación colectiva. Para cierto tipo de aspiraciones el fracaso de la Guerra Civil está anticipado en las actitudes de comisarios políticos como Díaz. De modo que la derrota es disociada del acontecimiento histórico y vinculada con actitudes englobadas en determinadas concepciones de la izquierda política y cultural. A este personaje Peter Weiss le atribuye la opinión de que “los sondeos sobre las posibilidades de estudios autodidácticos le parecían sospechosos. Se opuso a la propuesta de que un grupo recogiera y comentara las noticias de la radio”.²⁶ Las esperanzas, por el contrario, se escudan en una multiplicidad no organizada y encarnada por un proletariado que ya es consciente de su transformación en una fuerza de trabajo intelectualizada, cada vez más ligada a esto que hoy en día llamaríamos un proletariado cognitivo: “Nosotros éramos obreros y estábamos en el camino de construirnos una base cultural. La simple sugerencia de que ésta sólo se podría conseguir gracias a circunstancias especiales, nos parecía insultante y discriminatorio. El que nosotros mismos, ni mejores ni más inteligentes que los otros, fuésemos capaces de estudiar, de investigar, era una prueba de que también otros lo conseguirían”.²⁷ En este sentido, *La estética de la resistencia* describe una transición que puso en juego la autorrepresentación de los obreros, como escribió Peter Weiss al referirse a los trabajadores de una fábrica que aparecen en el cuadro de *La huelga* (1886) de Robert Koehler, es decir “no relegados en la fabricación de mercancías, sino conscientes de sí mismos”.²⁸ Esta vez, y como dice el protagonista de la no-

vela, la reproducción había sido tomada “de una antigua edición de la revista *Harpers Weekly* [que] la teníamos colgada en nuestra casa de Bremen”,²⁹ la misma reproducción que durante la entrevista que Harun Farocki grabó para la televisión alemana aparece al fondo del estudio del escritor. Por enésima vez, las relaciones de producción están cifradas en las representaciones de la historia del arte que la novela desmonta con sucesivas interpretaciones locales, y situadas en contextos de emergencia. La construcción de la Sagrada Familia de Gaudí o unos mosaicos en una alquería del Levante también formarán parte de esta constelación de imágenes que erosionan la propia noción de obra de arte, sujeta a los efectos de un contexto de emergencia bélica que estimula nuevas posibilidades sociales y cognitivas.

Sin embargo, antes de que alguien se sienta tentado de ver en esta pedagogía estética y popular un sucedáneo del realismo socialista, sería bueno subrayar las conexiones a las que invita *La estética de la resistencia*, vínculos con otras producciones estéticas fechadas a finales de la década de 1970. Un ejemplo muy cercano es aquella película militante que el cineasta Joaquín Jordá, al regresar de su exilio en Italia, realiza en una fábrica de Barcelona. *Numax presenta...* (1980) pertenece a la misma familia que *La estética de la resistencia* en la medida en que ambas constituyen reconstrucciones de experimentos asamblearios. Pero no sólo coinciden en eso, sino que tanto la novela como la película fueron presentadas con un estilo que dio toda la prioridad a la práctica conversacional. Desaparecida la fábrica clásica, el lenguaje reemplazaría la topografía de la producción capitalista. En el film de Joaquín Jordá los trabajadores mantienen una reunión tras otra, parecen inmersos en un debate sin fin, sin conclusiones, que celebra la capacidad de autoorganización y la necesidad de comprender por sus propios medios la transformación en la que están atrapados. Y todo ello sin abandonar sus percepciones en beneficio de un vocabulario político que en España ha sido sancionado por el Pacto de la Moncloa. Al igual que en *La estética de la resistencia*, la interpretación colectiva da forma a una producción cognitiva que poco a poco eclipsa la producción de mercancías. Así, lo que aparenta ser un fracaso desde el punto de vista del cine militante ortodoxo –pues los obreros de Numax no recuperan la fábrica sino que la abandonan para perseguir otros proyectos de vida fuera de ella– se convierte en la visión premonitoria que los personajes de *La estética de la resistencia* tampoco alcanzan a ver en su momento. A modo de conclusión, podríamos decir que tanto la novela de Peter Weiss como el film de Joaquín Jordá levantan un acta minuciosa de una pedagogía sin beneficio inmediato para sus protagonistas. La ilusión de participar en los procesos políticos y en tiempo real no es un recurso arbitrario sino que refuerza esa paradoja insalvable de las pedagogías colectivas. Asumir un punto de vista unificado implicaría abandonar la experiencia, la carnalidad del proceso. No es casualidad que los museos del capitalismo globalizado insistan tanto en restituírnos la experiencia fenomenológica como instrumento de una emancipación de la subjetividad. Precisamente ahora que todo está perdido se nos presenta la ilusión de revivir esa singularidad, aunque sea de manera artificiosa. Sólo con el transcurso de los años y a través de una visión histórica que necesita del tiempo se puede llegar a articular una comprensión de lo ocurrido. Bastaría con citar el informe de un viaje a la España

franquista de 1962 en el que Rossana Rossanda, la militante comunista italiana, intenta dar forma a una transformación latente del país. Al redactarlo en 1981, justo el año en que Peter Weiss terminaba la redacción de *La estética de la resistencia*, esta autora no disimulaba su frustración: “Mi viaje ha sido doblemente inútil: no ha servido para nada a los españoles, y a mí sólo me ha permitido ver un país en un momento sin forma”.³⁰

Notas

1. Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, Hiru, Hondarribia, 1999. Traducción: José Luis Sagüés (Libro primero), Arturo Parada (Libro segundo) y Luis A. Acosta (Libro tercero).
2. Cecilia Dreytmüller, *Incisiones. Panorama crítico de la narrativa en lengua alemana desde 1945*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2008, p. 153.
3. *Ibid.*, p. 164.
4. Peter Weiss, *The Aesthetics of Resistance. Volume I. A Novel*, Duke University Press, Durham y Londres, 2005. Traducción: Joachim Neugroschel. Prólogo: Fredric Jameson. Glosario: Robert Cohen.
5. Extracto de una conversación entre Harun Farocki y Peter Weiss, realizada el 17 de junio de 1979 en Estocolmo. Producida para la televisión alemana y originalmente titulada *Zur Ansicht: Peter Weiss*. [En alemán, ver Harun Farocki, “Gespräch mit Peter Weiss” en *Filmkritik*, n° 24/2, 1980].
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. Peter Weiss, *Convalecencia*, Hiru, Hondarribia, 2005. Traducción: Mikel Arizaleta.
10. Peter Weiss, “Avantgarde Film” en *Akzente*, n° 10, 1963. [Traducción española: Peter Weiss, “El cine de vanguardia” en *Informes*, Lumen, Barcelona, 1969].
11. Harun Farocki, *Zur Ansicht: Peter Weiss*.
12. Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, pp. 261-262, op. cit.
13. *Ibid.*, p. 263.
14. *Ibid.*, p. 28.
15. Fredric Jameson, “Foreword: A Monument to Radical Instants” en Peter Weiss, *The Aesthetics of Resistance*, op. cit.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, p. 378, op. cit.
19. *Ibid.*, p. 390.
20. Harun Farocki, *Zur Ansicht: Peter Weiss*, op. cit.
21. María García Alonso, “Necesitamos un pueblo” en Gonzalo Sáenz de Buruaga (ed.), *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, p. 81.
22. Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, p. 384, op. cit.
23. Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, p. 260, op. cit.
24. *Ibid.*, p. 24.
25. *Ibid.*, p. 260.
26. *Ibid.*, p. 384.
27. *Ibid.*, p. 405.
28. *Ibid.*, p. 403.
29. Rossana Rossanda, “Prefazione: La matanza delle forme” en *Un viaggio inutile*, XXIV, Einaudi, Roma, 2008.

Arte y revolución: una recopilación parcial

JORDANA MENDELSON

Durante la Segunda República, la prensa tuvo un papel esencial en la transmisión de las ideas artísticas, sobre todo porque estableció un modo de comunicación directo entre los artistas, los críticos y sus públicos.¹ Parece que, a la hora de teorizar esa relación, tanto los artistas como los críticos siguieron la lógica de la prensa –su distribución potencialmente amplia– y la extendieron a las bellas artes. Eran muchos los que en la prensa de izquierdas consideraban que el arte tenía una conexión implícita, y a veces problemática, con la política, el gobierno, las instituciones y la autoridad. Para algunos, las artes tenían el poder de desafiar a la autoridad y de celebrar la independencia, sobre todo en la prensa anarquista. Otros, en particular quienes escribían en la prensa pro-comunista, consideraban que el arte era un compañero necesario de la política y atribuían una gran responsabilidad al papel del artista como educador. Muchos de los libros publicados sobre el papel social del arte en la España del siglo XX han estudiado esos importantes debates,² entre los que se incluyen la polémica en torno a *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset (1925), y el problema del “arte puro” frente al “arte social”. De todas las controversias que surgieron durante ese periodo, una de las que se citan con más frecuencia es el intercambio epistolar entre el artista gráfico Josep Renau y el pintor Ramón Gaya, que tuvo lugar en la revista *Hora de España*, y entre el mismo Renau y Alberto Sánchez, en *Nueva Cultura*. Renau era un artista prolífico, y su activismo en la esfera pública se vio ampliado por su uso de la prensa,³ pero no fue ni mucho menos el único artista que comprendió que escribir sobre arte era una herramienta tan útil como el propio arte, sobre todo cuando se trataba de crear un discurso sobre el arte y la política que definiera el nuevo papel que habían de tener los artistas tras los cambios políticos y sociales que supuso el advenimiento de la Segunda República.

En esta recopilación me propongo dar a conocer una selección de artículos que hasta ahora no han aparecido en ninguna antología. Los autores de los mismos son variados y van desde artistas y críticos muy conocidos, como Renau y Francisco Carreño, hasta otros que publicaban con pseudónimo o incluso anónimamente. La longitud de los textos varía; hay artículos de una sola página y otros que ocupan bastantes; y todos ellos aparecieron en la prensa popular y de izquierdas, incluso en revistas como *Tierra y Libertad*, *Tiempos Nuevos* y *Estudios*, que tuvieron una larga vida. Muchas de estas revistas reproducían en sus portadas obras de artistas. La portada del número de la revista *Espartaco* que incluye el artículo “Ensayos sobre un arte proletario” es una ilustración de Mauricio Amster. Los lectores reconocerán en estos artículos muchas de las opiniones sobre arte y política que se repiten a lo largo de todo el periodo, pero al verlas de nuevo en su forma original (en reproducción facsímil) se pone de manifiesto la energía que pretendían transmitir estos textos a sus lectores originales. Idealistas en sus concepciones y en su tono, resulta difícil no ver el atractivo de ciertas afirmaciones, como la de que “todos los artistas son revolucionarios”; de Aragonés, o no desear respaldar al autor de “El arte y la autoridad” cuando afirma que el arte es la medida fundamental de la libertad, porque “es algo fundamentalmente,

esencialmente inquieto". La mayoría de los artículos escritos, supuestamente, por teóricos o críticos reivindican el papel positivo, liberador y pedagógico del arte en la sociedad. En ellos se entiende invariablemente que el arte es un antídoto contra la influencia corruptora del poder del Estado y del control institucional. Los artistas, y la obra que producen, son elevados al papel de agentes del cambio, unos agentes que tienen la capacidad y la creatividad para ejercer un impacto profundo en la vida cotidiana: "La autoridad pasa; el arte permanece".

Sin embargo, los textos escritos por artistas incluidos en la presente recopilación muestran el lado opuesto de ese optimismo generalizado con respecto a la capacidad del arte para dejar un impacto positivo en el mundo que caracteriza a los articulistas y críticos de la prensa de izquierdas. Aunque en algunos de dichos textos se describa el arte como una fuerza de resistencia, revolucionaria y utópica, en general se observa la ambigüedad, la lucha y el pesimismo que también acompaña a la práctica artística y los peligros que ésta entraña en momentos de crisis política. Ángel Lescarbourea, "Les", escribió una crítica feroz contra los artistas y la influencia negativa de las ilustraciones satíricas y caricaturas utilizadas en la prensa y en la propaganda política durante la I Guerra Mundial. Ilustrador él mismo, durante la República y la Guerra Civil colaboró con numerosos dibujos y fotomontajes en varias revistas, y en su crítica acusaba a los ilustradores de formar parte del problema: más que protestar contra el patriotismo triunfante, sus dibujos contribuían a la violenta retórica de la guerra. ¿Dónde estaba la crítica social? ¿Dónde estaba la prensa independiente? Pese a señalar las similitudes entre el clima que se había vivido durante la I Guerra Mundial y la situación de España en ese momento, "Les" observaba que, en 1933, al menos "los proletarios tienen sus editoriales, sus literatos, sus artistas...". Más circunspecto aún se muestra José Gutiérrez Solana en "El arte y la revolución", una melancólica reflexión sobre la destrucción de Madrid en la que el artista reconoce el valor del héroe anónimo y su propia incapacidad para pintar la guerra, al menos mientras la está sufriendo. Y continúa diciendo que la pintará más tarde, "cuando estando más lejano el estruendo de la guerra, vea más claro y con mayor serenidad".

De todos los artículos escritos por artistas en defensa de un estilo artístico determinado, el más largo es "Entre la vida y la muerte", de Renau. Se trata de un texto posterior a sus escritos más polémicos y deja ver cómo sus ideas, anteriormente expresadas en un tono más estridente, han sufrido el impacto del Realismo Social soviético y la dureza de la guerra. Publicado en *La Vanguardia* en 1938, el artículo está ilustrado con obras de los artistas alemanes Ernst Kirchner y George Grosz y del español Salvador Dalí. En este artículo, Renau defiende la obra de arte como testimonio y registro de la guerra: "no hay más tremenda crítica, ni más mordaz denuncia que la fotografía periodística, la imagen literal de los hechos o su correspondencia en palabras". Pero, al mismo tiempo, afirma que lo que necesita el público en un periodo de guerra son imágenes heroicas y monumentales, que muestren la sensación de hallarse en una intersección "entre la vida y la muerte".

La selección de artículos recopilados proporciona diferentes líneas narrativas para comprender el papel que tuvo la prensa en la forja de un diálogo entre los artistas y sus públicos, entre el arte y los movimientos políticos de la calle. Cuan-

do se leen uno detrás de otro, estos artículos se pueden ver a modo de gráfico que trazara la transformación del lector de crítica de arte de la Segunda República en colaborador potencial de los murales de la Guerra Civil, su transformación de receptor de ideas sobre las bellas artes en uno de los muchos “productores anónimos” de *cultura visual*. Los últimos artículos recopilados tratan todos del “periódico mural”, que llegó a ser una de las prácticas periodísticas y artísticas colectivas más populares durante la guerra y sobre la que más se ha escrito. Se lo consideraba una forma de adoctrinamiento político y una herramienta importante para la alfabetización, así como una demostración de que la autoría colectiva estaba por encima de la personal, aun cuando en las revistas que se distribuían en las trincheras se dieran instrucciones específicas para la realización y la evaluación de los periódicos murales. Pese a ser un híbrido entre el cartel y la revista, ciertos críticos, como Francisco Carreño, lo reclamaron como un género en sí mismo, y ciertos escritores, como E. Fornet, lo vieron como una forma de comunicación politizada desde un principio y retrotrajeron sus orígenes al “espíritu de Mayakovski”. Aunque la espontaneidad y la novedad eran valores que se apreciaban en los periódicos murales, también eran documentos elaborados y planificados en detalle. No es una casualidad que Carreño escribiera al respecto en el periódico militar *Comisario*, ni que hubiera exposiciones ambulantes que llevaran ejemplos tanto al frente como a la retaguardia. Aunque el periódico mural representa, por un lado, el arte en manos del pueblo y, por el otro, la prensa en manos de los propios lectores, también constituye un ejemplo básico de esa relación, tensa pero productiva, que se forjó en los años treinta en España, entre lo popular y lo institucional (aun cuando la institución fuese la guerra) y entre los artistas y críticos y sus espectadores y lectores.

La prensa intermedió en estas relaciones al exacerbar, instruir, mostrar y censurar el discurso sobre el papel del arte que empieza a cobrar importancia durante la Segunda República. En la heterogeneidad de la prensa durante los años treinta, desde las revistas políticas y literarias especializadas hasta las revistas populares ilustradas, se deja oír la voz de los artistas y escritores españoles que luchaban por desarrollar un discurso que trasladara las particularidades del contexto local al marco de los debates internacionales de su tiempo, desde los más banales a los más radicales. Esta recopilación no es sino un rápido repaso a las complejidades, y la idiosincrasia, de ese discurso, que sigue inspirándonos hoy igual que hace más de setenta años.

Notas

1. Sobre el papel de las artes visuales en las revistas españolas, véase *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1997; *Revistas y guerra 1936-1939*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Ministerio de Cultura, Madrid, 2007; y Jordana Mendelson (ed.), *Revistas, modernidad y guerra*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Ministerio de Cultura, Madrid, 2008.

2. Véanse, por ejemplo, el estudio, ya clásico, de Miguel A. Gamonal Torres, *Arte y política en la Guerra Civil española. El caso republicano*, Diputación Provincial de Granada, 1987; y más recientemente, Arturo Ángel Madrigal Pascual, *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002.

3. Además de Albert Forment, *Josep Renau. Història d'un fotomuntador*, Afers, Catarrosa-Barcelona, 1997, véase *Josep Renau. Fotomontador*, IVAM e Instituto Cervantes, 2006; Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2007; *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura*, Universitat de València y Museo de Arte Contemporáneo, 2007.

Documentos

01

Aragónés: **"El anarquismo en el Arte"**, suplemento de *Tierra y Libertad*, Barcelona, Año II, n° 9, abril de 1933, pp. 119-120.

02

Les: **"Dibujantes de uniforme"**, suplemento de *Tierra y Libertad*, Barcelona, Año II, n° 13, agosto de 1933, pp. 289-292.

03

Sin autor: **"Ensayos sobre un arte proletario"**, *Espartaco. Órgano de Orientación Marxista*, Juventudes Socialistas, Año I, n° 2, agosto de 1934, pp. 44-48 y portada de Mauricio Amster.

04

Gérard de Lacaze-Duthiers: **"El arte y la autoridad"**, *Estudios*, Valencia, Año XIII, n° 137, enero de 1935, pp. 49-54.

05

Francisco Carreño: **"¿Qué es y cómo se hace un periódico mural?"**, *Comisario*, Año I, n° 2, octubre de 1938, pp. 51-54.

06

E. Fornet: **"Cultura Popular trae a Valencia los periódicos murales de Madrid"**, *Ayuda*, Año III, n° 99, 31 de julio de 1938, p. 5.

07

José Gutiérrez Solana: **"El arte y la revolución"**, *Tiempos Nuevos*, Barcelona, Año IV, n° 1, 1 de enero de 1937, p. 19.

08

José Renau: **"Entre la vida y la muerte"**, *La Vanguardia*, suplemento de Arte y Arqueología, Barcelona, 16 de febrero de 1938.

Hacia la sociedad futura

El anarquismo

en el

Arte



Todo verdadero artista con personalidad propia bien definida dentro de su yo es, sin disputa, un individualista, un rebelde, un enamorado de la Vida y del Trabajo, que pugna por revolucionar con sus obras la abotargada sensibilidad de los que le rodean.

Existe el tópico, la creencia vulgarizada de que el artista es un conservador, un tradicionalista. No existe tal. Lo que hay es que el sistema social imperante ha consagrado como artistas a los que de tales no tienen más que el nombre. Y que las Academias, hoy, se hallan dirigidas por entes que creen que el Arte, representación puramente anárquica de la Vida, consiste en varios cánones y conceptos rígidos, entre los cuales asfixian a nuestra juventud, esa juventud plena de vigor y henchida de instintos libertarios, que se ahoga en la ciénaga académica. Hay que acabar con todo eso. Es necesario situar cada cosa donde le corresponda dentro del Anarquismo. Creo que es preciso intensificar nuestras propagandas entre la falange juvenil anarquizante, que se agita entre el lodo de las enseñanzas oficiales.

El Arte es absoluta anarquía vital, vigor supremo, pasión frenética, armonía revolucionaria. Por todo esto, fundamental en nuestras doctrinas, debemos prestar gran parte de nuestra atención a las extraordinarias vitalidades, que penosamente se desenvuelven entre el cenagoso barro académico. Si nuestro esfuerzo tendiese a infiltrar las ideas básicas anarquistas en esa juventud—yo he convivido entre ellos—, entre esos jóvenes que mientan en sí mismos ese instinto rebelde que es el Arte, no tardaríamos en sentir los resultados

de esa labor. Una pléyade de anarquistas jóvenes y, por añadidura, artistas, contribuiría a fomentar el Anarquismo, representando plásticamente los conceptos y los hechos de la Vida, de la Ciencia, del Trabajo y de la Rebelión. No se perderían, como hoy se pierden, millares de juveniles inteligencias entre el farrago de los prejuicios burgueses, atraídos por el dinero del capitalismo y por las canongías oficiales del Estado. Como anarquistas, como individuos con criterio propio dignos de la sociedad futura, sabrían rechazar toda clase de prebendas para laborar por el bien común de toda la Humanidad.

Es un deber el nuestro y un beneficio patente para las ideas, el volcar nuestras actividades sobre todas las ramas del saber, procurando con nuestras acciones profundamente humanitarias y con nuestra capacidad intelectual y moral, atraer a todos los reacios, a todos los extraviados por las mentes antropoides de los adversarios del Anarquismo. Demostrar que no solamente tenemos la razón moral, sino la histórica, la social, la científica misión de remover, de sanear, de reconstruir todo un sistema económico sobre las bases fundamentales Ciencia, Arte, Trabajo.

Y a propósito del Arte, tengamos en cuenta que por el Arte empezó el progreso de la Humanidad. No menospreciamos lo que debiera ser un arte formidable con el que destruir todo lo caduco, inarmónico y autoritario. Dedi-

quemos gran atención a esa arma formidable en manos de verdaderos artistas, de verdaderos revolucionarios, que es el Arte.

✱

Todos los grandes artistas han sido revolucionarios. Siéndolo, no hicieron otra cosa que seguir los impulsos vitales y fundamentalmente morales del Arte. Recordemos, sin ir más lejos, sin retroceder a los tiempos de Fidias y de Scopas, o a los protohistóricos tiempos del hombre de las cavernas de Altamira, al coloso Miguel Angel Buonrotti, potente individualidad y trabajador asombroso, sabio en casi todas las ramas del saber, perseguido y condenado a muerte en su país, Florencia. Del arte de Miguel Angel, podemos decir que es el arte profundamente anárquico, lleno de vida, henchido de vibraciones, preñado de pasión. Sus obras todas son un colosal poema, una encendida estrofa a la Libertad. Potente individualista, vivía solo y trabajaba libremente. Tan libre era, que atreviase a tratar despectivamente a príncipes y papas. La magnitud de su capacidad de genial trabajador le libertaba, y su única pasión, el amor a las libertades, suavizaba su ruda vida de infatigable e incesante trabajo. Se cuenta una anécdota de este gran artista y pensador, que nos dice cuán grande era su rebeldía. Hallándose pintando la famosa serie de frescos del Génesis, que decora el techo de la Capilla Sixtina, desde lo alto del andamio le lanzó un tablazo al papa Julio II, que por poco lo mata. Atreviéndose a turbar la soledad poblada de ardientes visiones de libertad y de esperanza, del gran genio florentino, que vio morir a seis Papas, siempre en perpetua rebeldía, no doblegándose nunca a sus órdenes, no cediendo jamás a sus amenazas. Pero, dejando aparte nombres, generalicemos la cuestión en su punto fundamental, o sea Arte y Anarquismo. Parecerá

sino—tan grande es la labor de Buonrotti—que nos gusta levantar capillas a las personas, y eso no, porque, si grande es la labor de una individualidad, grandiosa es la gesta de la Humanidad toda. Y Miguel Angel no hizo otra cosa que resumir en sí la rebeldía del espíritu italiano y la labor precursora de sus antecesores, los humanísimos Della Guercia, Chirlandajo, Giotto, Dante, etcétera, que a su vez recogieron estos elementos de los griegos Scopas, Fidias, Platón, Aristóteles, y éstos, de los egipcios e indús; y aquéllos, de los asirios y caldeos, y catóicos, a su vez, de los hombres de las cavernas.

Pero, en fin: aquí lo interesante es que los artistas jóvenes estudien los principios fundamentales del Arte, rebeldía y fuerza vital, que son los fundamentos del Anarquismo.

Imaginemos lo que redundaría en bien de las causas libertarias, si los artistas comprendiesen que son trabajadores, y a la causa del Trabajo dedicasen sus energías, luchando con sus medios—literatura, plástica, pintura, grabado, escultura—contra el autoritarismo y contra la gran mentira e inhumanidad de la actual sociedad.

No hay que olvidar que el Arte en sí es revolucionario, es armónico, es bello, es rebelde, es antiautoritario, es Libertad, es anarquía plástica en suma, y que aun después de destruida esta infame sociedad de egoístas, desequilibrados y tiranos liberticidas, las obras de los artistas de veras, reflejo fiel de la potencia creadora y de la belleza de la Vida, han de ser los libros plásticos del Anarquismo para la nueva sociedad, para la futura asociación de iguales que se ha de formar sobre los escombros humeantes del autoritarismo y del capitalismo; sociedad futura que ya se está gestando en las entrañas potentes, en las gestas heroicas, en los ensayos frenéticos de bondad y de pasión del COMUNISMO LIBERTARIO...

ARAGONES

de la "gran matanza"

dibujantes de uniforme

les

1914, 1915... entonces, como ahora, no podíamos seguir así, «no teníamos salida» y... se enroló a los hombres en el suicidio colectivo de la guerra.

1914, 1915. Se libra la gran batalla de un pretendido dominio comercial; guerra de mentiras telegráficas en la Prensa, guerra de idiotéz patriótica y de femenites histerismos. Todo el mundo oficia en el «Gran Sacrificio». El dios burgués, rie asombrado el milagro que le ha servido para hipnotizar al mundo; y no pierde el tiempo, «les affaires sont les affaires».

En el frente, nada de hombres; solo uniformes ciegos, lupus de la trinchera cavan su sepultura de cieno, basura y miseria moral. No hay ingenio en estos formidables rebaños de bestias sucias, vacías de voluntad. El ingenio queda para el Estado Mayor:

—Batallón número ..., ataquen a la bayoneta.

—Un «ligero» error de la artillería. Disparábamos sobre nuestras tropas; rectifiquen la puntería...

Los demás no es necesario que piensen, para eso piensa toda la Patria por «ellos» y para «ellos», y les dedicará luego monumentos, discursos, coronas...

★

1914, 1915. Se engaña al pueblo por todos los medios, con todos los procedimientos. Cada uno azuza a su manera, y los dibujantes no van a constituir una excepción.

Hay de todo. Desde la caricatura del más vergonzoso canibalismo, hasta la nota burlesca, ingeniosa y risible si no conociésemos el contrapeso trágico de los que pagaron «la broma».

Los dibujantes alemanes, desde las páginas de *Simplicissimus*, *Jugend*, *Ulk*, *Megendorfer Blätter*, etc., atacan a Rusia e Inglaterra.

Conocemos dos caricaturas, apareci-

das una en *Ulk* y otra en *Simplicissimus*. Una de ellas representa al león inglés en una caverna, el mono portugués está fuera dispuesto a lanzarse (!) sobre un soldado alemán situado al fondo.

Dice el león inglés al mono portugués:

—Anda, Portugal, strévette con él mientras yo me entretengo rugiendo.

El otro dibujo que reproducimos y que lleva por pie un diálogo del Zar Nicolás II y la Zarina, es interesante por la clara visión del porvenir que tuvo su autor. O bien ya se pensaba fomentar el desorden interior—apoyo de los socialistas revolucionarios y luego a los bolcheviques, etc.—, como medio de quebrantar la resistencia del Imperio ruso.

Un espíritu tardo y pesadote se muestra en muchos dibujos patrióticos en los que ingenuamente se presentaban matronas—Germania—con vestas abarrotadas de provisiones o dinero, como muestra



—Eten valde, Gorda mío! Dénse que los alemanes alimentan bien a nuestros soldados para que estén fuertes cuando tengamos que defendernos contra la revolución.
(Del *Simplicissimus*, Manich.)

SUPLEMENTO DE
TIERRA Y
LIBERTAD

289



PRESENTIMIENTO

—El Kaiser tiene mala cara.

(De *Le Rire*, París.)

de la situación floreciente del interior; mientras el pueblo arrastraba el hambre racionada que le servían los uniformes patrios.

★

Francia, que en su primera época angustiosa no vivió más que para el frente, recobró poco a poco su carácter anárquico y perdió conciencia de lo que pasaba allí, donde la tierra hervía de explosiones—mercado rápido donde transformar la metralla en dinero para los fabricantes de municiones; los sufrimientos, la miseria y el hambre de los soldados en ganancias fabulosas para los especuladores.

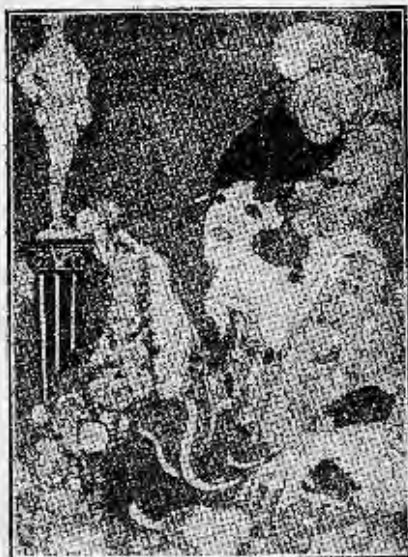
Y mientras los cuerpos volaban despedazados y los hombres se arrastraban en una masa inmundada de sangre, vísceras y cieno, unos señores cogían sus lápices y echaban leña al fuego patriótico o gestaban la nota «finamente irónica» que haría las delicias de los burgueses en el café, mientras hacían tiempo para ir al teatro o al *massé hall* donde una mimosa francesita, poniendo los ojos en blanco y ondulando su cuerpo

acostumbrado ya por vaivenes precedentes, cantaba la Marsellesa y se ceñía el sagrado lazo.

Luego en el cabaret, los coplés acentuaban su picardía y frivolidad, y escandalosos aplausos del más «puro» patriotismo rubricaban dignamente el final espectacular y atrayente de estas manifestaciones coreográfico-patrióticas.

Dejando al margen *L'Assiette au beurre* que casi siempre tuvo notas de violenta crítica social, los dibujos franceses que conocemos son patriotas, es decir: envenenados.

Le Rire, *Le Mot*, *La Grand Guerre par les artistes*, etc., etc. De *Le Mot* admiramos un dibujo de Sem—una de las primeras reputaciones satíricas de Francia, en esta época—que resulta emocionante por ser una verdadera visión del horror de la guerra. No hace daño la silueta despreciable del Krompiz, porque el dibujante no ha hecho más que anotar «un caso», un tipo. Sin embargo, en aquellos momentos este dibujo sirvió para avivar odios, pues si bien hay hu-



EL DIOS DEL DÍA

—Adoración!
(Dibujo de Carlos Robinson, ilustre dibujante inglés.)

manismo en él, no existe crítica social y carece de penetración.

Otro dibujo, *Presentimiento*, de *Le Réve* es hoy un sarcasmo. El Kaiser ha vivido tranquila y felizmente en su residencia de Holanda y la sombra de los Hohenzollern vuelve a proyectarse sobre la Alemania fascista; Hitler es el «regiseur» de este film que cuesta tantas vidas proletarias.

Las caricaturas de *Número*, de Turin, son de un vergonzante y eucatalado servilismo a la política guerrera francesa; preparaban la entrada del pueblo italiano en el macabro juego de las potencias europeas.

★

Los dibujantes yankees atacan duramente a Alemania; de los dibujantes ingleses conocemos un cartel de alistamiento que hace acreedor a su autor a una tumba de paños. Otro dibujo inglés, *Adreactia*, no necesita comentario. Aquí quienes se merecieron palos fueron las histéricas que besaban y abrazaban a

los soldaditos que iban a masturbarse a las trincheras... o a esperar largas horas en la impaciente hilera de uniformes, apéndice lamentable de un sucio prostíbulo de la base.

Mientras «ellas», las «histéricas», se revolcaban en limpios lechos con los ricachos emboscados, o sufrían las consecuencias de su «enfermedad» patriótica, faltaban hombres y escaseaba también el pan...

★

En España registramos dos nombres: Javier Gosé, catalán, con un dibujo realizado antes de la Guerra. Dibujo simbólico, del que se puede sacar la intención que se quiera.

Javier Gosé murió en 1915, en plena guerra, cuando era el triunfador amado de las mujercitas frívolas—modelos de sus dibujos elegantes—, cuando se había formado «su mundo» aparte de ese que le preocupó en su dibujo de ante-guerra; tal vez se fugó de ese mundo que echaba «carnezas» a los buitres...



EL FRACASADO

«Después de la batalla del Marne se contaron más de 80.000 cadáveres alemanes.»
(Caricatura francesa de *Le Mot*, París)



LA CIVILIZACIÓN ALEMANA APLANANDO AL MUNDO.

(De Námern, Turín)

El otro dibujo es de una intención y penetración formidables; es una visión clara y concisa del alcance verdadero y repercusión social de la guerra.

Naturalmente, la guerra no solucionó nada a los pueblos, y el obrero que percibió la magnitud del negocio al que había servido inconscientemente—engañado—fue ya, para siempre, un escéptico o un revolucionario. Este fue el prólogo de la revolución espartaquista alemana.

De los demás dibujos españoles valdría más no hablar. Se pueden dividir en madrileños y catalanes, es decir: germanófilos y francófilos... pero de esta época y de la presente hablaremos en otro trabajo.

★

Como resumen, o más bien a modo de conclusión:

Siempre ha habido quien por dos duros olvida todo motivo o razón de humanismo.

Publicar una recopilación de lo que

dijeron y quiénes lo dijeron etc., etc., al lado de documentos fotográficos de la Gran Guerra y sus resultados nulos por el estado caótico actual de la economía capitalista, sería una acusación durísima y constituiría un ejemplo para los que se dejan enrolar en negocios tan sucios y criminales como los de la Prensa y propaganda que ayudan a convertir a los hombres en fieras.

De la «intelectualidad» oficial de la República no pueden esperar los proletarios apoyo moral en la contienda hacia que marche el mundo capitalista.

Vendidos ahora, son juglares de un régimen y de una clase... y el que no ataca encanalladamente al obrero rebelde apoya con su silencio la impunidad del diario crimen estatal.

Hoy, como ayer, pre-guerra... Vendidos los cerebros, prostituidas las plumas y los pinceles... pero hoy los proletarios tienen sus editoriales, sus literatos, sus artistas...



DESPUÉS DE LA GUERRA
Me licenciado.—¿Y ahora qué hago yo
con esta bomba?
(De España, Madrid.)

★



Ensayos sobre un arte proletario

Consideramos oportuno sentar algunas afirmaciones acerca de nuestro criterio sobre el Arte dentro de una civilización proletaria. Es un problema tratado raramente, y en sus tratos, con reservas. De modo general, con excepción de las minorías consagradas a ello, se siente por el Arte un horror sólo comparable al que sentían ante el agua en la Edad Media la mayoría de los individuos. Se concibe el marxismo como un árido camino plagado de resoluciones económicas, incapaz de comprender la belleza, como si Marx hubiese sido un implacable demolidor artístico. No. Marx no fué nunca un implacable enemigo del arte, sumergido en las regiones secas, terrosas, desagradables, de la Economía y la Metafísica. Marx fué un artista de la pluma, porque la riqueza de lenguaje y la facilidad de expresión y colorido de la palabra en todas sus obras es extraordinaria. Y, además, su cultura literaria era tan vasta, que al escribir con espontaneidad surgían las citas más difíciles de recordar, y aún de conocer, de los clásicos de la literatura. A tal punto, que resulta grandemente extraño encontrar un libro como *El Capital* sembrado de gratas alusiones literarias. Naturalmente, esta cultura literaria no se improvisa si no se lleva dentro un embrión de artista. No extrañará mucho que digamos una cosa que no aciertan a comprender numerosos socialistas, y es que Marx, en su juventud, fué un fogoso poeta. Varios de sus biógrafos, en un tono si es no es desdeñoso han aludido a ello: Franz Mhering, Riazanof, Marcel Ollivier. Naturalmente, el valor de sus composiciones es insignificante. Era mal poeta y nunca hubiese destacado en primera fila. Pero a nosotros nos interesa encontrar su valor psicológico más que literario. Las obras de Marx no se conservaron en el anónimo. Algunas de ellas se publicaron: *El Libro de los Cantos*, el *Libro del Amor*, dedicado a Jenny de Westphalen. Franz Mhering dice a este particular: "En estas desviaciones extrañas que comenzaron a manifestar las cualidades artísticas que Marx poseía en alto grado y que demostró

precisamente en sus obras científicas." Fácil es comprender que todo esto pasó. Estas "desviaciones" eran propias de una juventud atormentada espiritualmente, en busca de un contenido filosófico que calmase las aguas embravecidas que agitan todas las conciencias jóvenes. Mas en el fondo, cuando desaparece la fiebre, queda siempre el sedimento, la depuración amante de la belleza.

Naturalmente, Marx, pese a su espíritu cultivado y artista, no pudo completar el trazado de la civilización marxista con un sólo comentario que nos diera a conocer su concepto del arte proletario. Su obra gigantesca, fundamental —la estructuración teórica de una nueva economía— le robó todo el tiempo. Sentar las bases del arte proletario quedaron reservadas a su más formidable exégeta: Vladimir Illich, LENIN. Lenin también tenía fibra artística en su pluma y sentido depurado para sus lecturas: es más, hizo sus ensayos de crítica literaria en varios artículos sobre Tolstoy como espejo de la revolución rusa. Del espíritu fino, elegante, artístico de Lenin se cuentan por sus biógrafos varias anécdotas. Las memorias nos lo presentan, dice Viacheslaww Polonski, como un hombre a quien nada humano le era ajeno. Le gustaba reír, cantar, alegrarse. Amaba la música y se entregaba tan intensamente a ella, a la influencia emocionante de los sonidos, que la evitaba. "Pero —decía Lenin a Gorki— no puedo escuchar música con frecuencia, pues obra sobre mis nervios, me vienen ganas de decir tonterías amables y de pasar la mano por la cabeza de los hombres, que aun viviendo en este infierno infecto pueden crear una belleza tal. Hoy no se puede pasar la mano por la cabeza de nadie, pues os la morderían, y resulta más conveniente golpear las cabezas, golpearlas implacablemente." "En cierta ocasión —cuenta Liadov— me hallaba en Ginebra, en 1904, en el teatro, en compañía de Lenin y Nadijda Konstantinovna Krúpskala. Se representaba *La Dama de las Camelias*, ese prototipo de melodrama sentimental burgués. Quien hacía de protagonista era Sara Bernhardt. Illich estaba sentado en el rincón oscuro del palco. Cuando lo miré —añade Liadov— se estaba enjugando las lágrimas avergonzado."

Lenin amaba el arte. Lo "bello", que ésta es una de sus favoritas palabras de expresión. ¿Comprenden aquellos que reniegan del Socialismo por considerarlo representativo, en el terreno intelectual, de las hordas bárbaras que asolaron la decadente civilización romana y griega? Previamente hemos avanzado estas anécdotas para sembrar la tranquilidad en tales espíritus.

Decíamos que Lenin sentó las bases estéticas de una arte proletario. Antes de comentarlas, nos interesa aclarar algunos conceptos falsos que sobre el arte proletario tienen muchos escritores que se denominan "revolucionarios" y encubren en pretendidas fórmulas innovadoras una dolorosa incapacidad. El arte, naturalmente, como toda la superestructura de la sociedad, marcha de acuerdo con la estructura económica y varía cuando se modifica ésta. Ha vivido en la Historia un arte primitivo cuando la economía de los pueblos era primitiva a la vez. No se puede exigir a un pueblo que apenas conoce otra relación económica que el cambio de especies fundamentales para subsistir, las maravillas pictóricas del Renacimiento, sino las figuras cavernarias de Chelles, de Saint Acheul, de Altamira. El esplendor económico griego produce el Partenón. La fértil vega egipcia, exuberante de frutos, con su productivo sistema de irrigación, pudo ser base de aquella cultura, hoy por desgracia casi destruida. Conformes con esto, hemos de reconocer a la vez que una modificación fundamental de la economía de los pueblos, el triunfo de la clase proletaria —valga el ejemplo— y la socialización de los medios de producción y cambio trae consigo, a continuación, una lenta modificación artística, por ser el arte producto de la espiritualidad de un pueblo y el espíritu consecuencia de las condiciones de vida en que el cuerpo se desenvuelve y el medio ambiente se halla. La transformación económica es una transformación gradual. De hoy a mañana, la economía burguesa no se despierta economía socialista. Todo es un proceso lento, un devenir continuo de formas nuevas que aprovechan lo útil de las viejas, y cuando están bien aprovechadas las hace desaparecer para sustituirlas. El arte proletario no es un arte que surge por generación espontánea, sino que toma sus armazones primarios en todo lo producido por la cultura burguesa. Podríamos decir que el arte proletario tiene por andaderas, hasta que se suelta a marchar por sí solo, al arte burgués, el poso profundo que toda una serie de civilizaciones ha venido dejando con carácter permanente y substancial. De aquí la equivocación de aquellos artistas revolucionarios a ultranza que de la noche a la mañana lanzan producciones desenfadadas, rompiendo con todos los cánones estéticos del arte actual, y que justifican tales engendros con el título de "arte nuevo", "arte proletario", pomposos titulares con los que encubren una total incompetencia. En Rusia, a raíz de la revolución, se produjo este caso con extraordinaria virulencia. Era un rápido crecimiento de formas nuevas que germinaban más velozmente que los hongos. De esto decía Lenin criticándolo: "Hay que conservar lo bello, tomarlo como modelo, partir de ello, aunque

sea viejo. ¿Por qué hemos de volver la espalda a lo verdaderamente bello, renunciar a ello como punto de partida para nuestro desarrollo, so pretexto de que es viejo?" Y añadía: "Sin comprender claramente que sólo con la asimilación completa de la cultura creada por todo el desarrollo de la Humanidad y su elaboración se puede organizar una cultura proletaria, no conseguiremos este objetivo."

No caen, naturalmente, en esta crítica los artistas del "Arte por el Arte", producto desenfadado de la civilización burguesa y consecuentes defensores de ella. Con éstos no podemos ni dialogar, ya que nuestro concepto del Arte como producto de las relaciones económicas de los pueblos es totalmente opuesto en principio y en fin al suyo. A esta crítica vienen solamente aquellos que creen que la cultura proletaria, el arte proletario procede de un punto desconocido, que nace cuando un escritor quiere, subjetivamente, sin relación con las condiciones extrínsecas que fatalmente lo han de producir.

NOSOTROS CONSIDERAMOS QUE EL ARTE PROLETARIO ES PRODUCTO DEL DESARROLLO DE LAS RESERVAS DE CONOCIMIENTOS QUE LA SOCIEDAD HA VENIDO PRODUCIENDO A TRÁVES DE SUS SUCESIVOS AVATARES, CONOCIMIENTOS QUE PLASMAN Y ADAPTAN DENTRO DE UN NUEVO SISTEMA DE PRODUCCION. EN EL QUE LAS CLASES HAN DESAPARECIDO PARA DAR PASO A LA HUMANIDAD PRODUCTORA.

El Arte pertenece al pueblo —dice Lenin—. Sus raíces deben llegar hasta lo más profundo de las masas trabajadoras; debe ser comprendido y querido de ellas, elevarlas, unir sus sentimientos, sus ideas, su voluntad.

Admitido todo esto y desencastillados aquellos que profesan al Arte un culto de minorías, se abren dos caminos ante los ojos del artista, del político transformador de la cultura. ¿Se democratiza el Arte, se le baja de nivel? ¿O se eleva prácticamente el nivel de cultura de las masas para que alcancen a las esferas de éste? ¿Conviene iniciar un nuevo arte para el pueblo, simple, rústico, de ideas primarias, halagando su instinto, rebuscando el punto neurálgico de sus sensaciones? ¿Por el contrario, se enlaza el problema del arte con la elevación del nivel cultural de las masas?

Busquemos en Lenin —puesto que estamos tejiendo el ensayo sobre el cañamazo de sus comentarios a la cultura y al Arte— algo que roce este problema. Dice Lenin: "Para que el Arte pueda acercarse al pueblo y éste a aquél, debemos elevar primero el nivel de cultura general. El

problema del arte se enlaza con el del nivel cultural de las masas." Es decir, para Lenin, para el marxista, los problemas que plantea actualmente el Arte son problemas de instrucción. El impulso del Arte se halla en razón directa del número de individuos que aprenden a leer o a escribir. Hacer del Arte patrimonio del pueblo se logrará conforme se eleven sus conocimientos elementales. No se puede ofrecer a la Humanidad las grandes obras de arte, mientras la mayoría de ésta sea analfabeta, no viva en condiciones confortables, tenga que preocuparse de arrancar día a día su carne de la miseria, ganar el pan para mal comer. He aquí el eterno problema económico dominando sobre todo. ¿Qué arte se puede ofrecer o puede producir el que sufre hambre? Si fuéramos humoristas diríamos que el más crudo realismo pictórico o literario: la expresión exacta de un cordero asado o la descripción de un festín succulento. ¡No! Es imposible democratizar el Arte de tal forma, bajarle a la miseria. Será tanto como confesar que la miseria adquiere categoría de eternidad. **DEBEMOS PONER EN PRIMER TERMINO, ANTE EL ARTE, COMO CONDICION PRIMARIA PARA QUE ESTE VIVA Y SE DESARROLLE, LA INSTRUCCION Y EDUCACION POLITICA MAS VASTA. ESTE ES EL UNICO MEDIO DE ABONAR UN TERRENO FAVORABLE A LA CULTURA, A CONDICION, NATURALMENTE, DE QUE SE RESUELVA EL PROBLEMA DEL PAN. SOBRE ESTE TERRENO PODRA NACER UN NUEVO ARTE, EL ARTE PROLETARIO, EL ARTE SOCIALISTA, CON NUEVAS FORMAS QUE RESPONDAN A SU NUEVO CONTENIDO.**

El arte y la autoridad

Gérard de Lacaze-Duthiers

D¿ todas las formas de la autoridad, aquella que pretende dominar al arte y al artista es, sin ningún género de duda, la más aborrecible. ¿Cómo podría quedar semejante al arte, al arte que pertenece al ámbito de la fantasía y el ensueño, a las exigencias de esa cosa incógnita, mecánica, rancia, oscura del hombre que se llama necesidad?

Entre el arte y la autoridad queda un abismo. Uno y otra son las representaciones de dos seres distintos, diametralmente opuestos.

Entre todas las formas de la vida, la más variada, la más cambiante, es el arte. El arte no es un momento de reposo. El trueno que lo da más firme y más vivo: hay en el individuo: él se orienta a cuanto en aquel hay de más humano.

El arte comienza en un potente estancamiento, modificándose a sí mismo, reutilizando los puntos de vista: está imposibilitado, por esencia, para debatirse ante una tradición presunta, ante una estética preestablecida.

Cada época del mundo ha producido un arte, un arte, que ha sido siempre el más alto exponente de ella. El arte es para cada época el testimonio de su grado más elevado de libertad y de sinceridad. El arte es la antorcha que ilumina ante la humanidad el sendero de un destino mejor...

El arte es algo fundamentalmente, esencialmente inquebrantable y no puede conformarse con fórmulas hechas ni obedecer a rígidos preceptos, producidos, unas y otras, de penosamente faltos de inspiración y genio.

El artista, el verdadero artista, lucha, entre, se debate fuertemente por darse íntegro en su obra: expone en ella la mejor de sí mismo. Lo que profundamente le diferencia de la mayoría del rebaño: la que cifra su personalidad. La autoridad, entretanto, se esfuerza, pugna por impedir a todo trance esa explosión espontánea que es la obra artística. La autoridad tiene a su favor, en su apoyo, a los regímenes políticos todos, cualesquiera y como quiera que sean: inclusive a aquellos que pretenden proteger al arte y fomentar su esplendor. La autoridad utiliza incluso al creador de la

obra artística, obligándolo a aplicar determinados preceptos, determinadas enseñanzas —hay una estética de Estado, la misma que hay una ciencia, una religión y una política de Estado, y en relación con éstas—. Asimismo, la autoridad actúa sobre el espectador de una obra de arte que lo enfrenta con una concepción de la vida, con unas tradiciones, con unos prejuicios, que se encuentran en un arte sí pero y libre, pura emanación del individualismo, consecuencia de todos los cognoscimientos.

Observad cómo el artista verdaderamente libre, cuando aborda ciertos aspectos, por ejemplo, cuando describe las auras de la burguesía, produce una viva repugnancia, no como la que produciría un cura monástico, sino como la que sentimos ante una realidad repulsiva. Esta sensación subjetiva es simplemente la principal belleza, el *quid* expresivo de la obra.

El mismo tema, tratado por un artista oficial que, en vez de en la preocupación artística, hubiese inspirado en la preocupación mercaderil, ofrecería al contemplador, simplemente, una banalidad decoracionista. Forma y fondo resultarían paralelos e igualmente mediocres. Dicho de otro modo: El artista sincero no busca más que la belleza y con la belleza únicamente, con ella sola, produce un efecto en el espectador que lo maravilla y lo emancipa, en tanto que el artista oficial, empujado ya hacia su fin por medio de la necesidad.

La autoridad es el enemigo del arte. Pero, como todo lo demás, no es culpable por ello: ella es una fuerza obcecada. La belleza es la última de sus preocupaciones. Esgrimir sus dedos diles, diferenciar en ellas todo tipo de personalidad, tales son las únicas prioridades de la autoridad en materia de arte.

El artista plantea ante sí misma una cuestión: ¿Por qué medios lograré obtener una belleza que pase desde mi obra hasta el espíritu del espectador? Con lo cual ya se convierte en crítica de sí mismo. Y, para lograr esa belleza que hará del espectador un ente igual al creador, al aproximarse a arcos, patetismos, en una misma concepción de la vida, el artista independiente de toda causa,

villa, el artista que habrá sido con el mundo anónimo —Estado, tradición, etc.—, este mundo no dará íntegramente en su arte —literatura, música, escultura...—, no siguiendo a una maestro que a sí mismo.

Este egoísmo el pueblo está dado hasta sencilla belleza sin saber que no es posible la obra de arte desaparecida.

Finalmente, el artista puede vacilar. Desea, por algo del verdadero artista puede decirse que es un investigador que se aventura por un camino inédito por el que nadie ha transcurrido antes que él. El artista realmente digno de este nombre, no aspira a la perfección de un solo golpe, del primero; su técnica se modifica gradualmente: él corrige su obra una y otra vez; la rectifica, la mejora; jamás satisface; volverá si se permite, a comenzar de nuevo: por último, una tesis, con tentativas si queráis. Esta inquietud ya es el elemento de que el artista vive por la vía segura de la verdad estética; gran donna latina, esta inquietud alcanzará, que jamás conocerán los melancólicos, una vez que el afán por la verdad estética a la que se dedica sobre todas las otras cosas humanas.

Primer elemento que rebela la auténtica belleza de una obra de arte: la sinceridad. Una sinceridad como aquella con que el niño se entrega al dolor y a la alegría. Segundo elemento: la vida. Una obra sin vida no será jamás bella; no nos dirá nada, a nada afectará. Nuestra civilización se eleva a su máxima. Solamente la vida es capaz de comunicar belleza a la obra artística. Sin vida, la obra es algo que no existe. No importa que la obra sea lo común —sin unidad, sin la unidad humana inclusiva— y si la obra vive, ella será superior, notablemente superior a esas obras que llaman apocriticas. Tercer elemento: armonía entre la intención y la expresión. Si la finalidad que el artista persigue es elevada y generosa, no será ligada cuando la obra esté mal expresada y resulte mediocre y banal. Sin técnica, no hay obra de arte. Pero en parte, una obra cuya técnica sea impecable no perdurará si no expresa algún sentimiento. Porque puede decirse la técnica en la vida? No han de encontrarse una y otra íntimamente asociadas para la creación de la obra artística?

La obra superior de arte será aquella en que la ejecución y la intención se correspondan; las dos la armonía entre fondo y forma que engendra las obras perdurables.

Ante la contemplación de tales creaciones el espectador se sentirá emocionado y, a no ser que bruta, no podrá menos de comprender

toda su magnitud. No se detendrá a analizar la índole de la emoción sentida; no tendrá tiempo para ello; la obra lo atraerá, se apoderará de él, se convertirá en él mismo y él en ella. A la manera como por amor el objeto y el sujeto se funden en un solo ser, quedarán fundidos entre y superados. La obra habrá ejercido su acción en el alma del espectador.

En cuanto a aquellos que no hayan sentido así la belleza de la obra artística, tanto peor para ellos; los que se prefieren a los que se prefieren jamás de la nada en que están sumidos. Su mentalidad no se modificará. Pero, pues la obra existe, ya habrá como testimonio de una individualidad humana, como demostración de que hay algo, en el mundo de nuestra desdichada Humanidad, que busca el bien.

■ ■ ■

Y ¿qué decir de la crítica? ¿Cuál será la misión de la crítica, no de esa crítica limitada y mezquina que ya conocemos demasiado, sino de una otra crítica elevada y eficiente que nunca nos será lo bastante conocida? Misión suya será, pues, iniciar a las gentes en el conocimiento de esas obras de arte que escapan a los ojos ignorantes y acomodados ordinarios y que, rompiendo las cadenas de la estética tradicional, vuelan a posarse sobre las cumbres de todas las épocas. El crítico ha de ser, al mismo tiempo, artista sensible; ha de unirse en él inteligencia y sentimiento. En el descubrimiento de lo bello, su sentido y su razón procederán acordes.

La obra, concebida en sí misma, contiene leyes combinatorias de belleza. Estas leyes radican en las más diversas obras. Misión de la crítica es concentrarlas allí y extraerlas de su abstracción. Su ciencia no habrá de igualar al crítico en belleza de las obras bellas, porque en sentimiento lo llevará al ser de sentimiento y a la belleza. La crítica es la más elevada manera de la contemplación artística. Los lectores a quienes se dirige la crítica aprenderán por ella a modificar sus juicios y a educar su sensibilidad.

Todo individuo que contempla una obra de arte, pero en la contemplación lo asiste de sí mismo. Al contacto de la obra, desvela la propia personalidad.

El pastor que vigila su rebaño en los páramos desolados de la Gascuña, se sentirá emocionado ante una bella puesta de sol y en el fondo de su alma despertará la sensación de lo infinito. Si, por acaso, visitara después las salas de un museo, se emocionaría como se ha

ESTUDIOS

51

emocionado ante la grandeza del arte. Esta impresión, esta turbación instintiva, es el primer grado de la comprensión artística. Es un germen de crítica, rebullendo en la conciencia humana. Un poeta descubrirá en el arte una revilla que pulsará siempre al examen — más que exámen, visió — del mundo de la Guadalupe para éste ha gozado a su manera de objeto contemplado.

El crítico, en fin, llega apegado en sustrato de arte, precipitado por una extensa educación a comprender todas las formas de la belleza, situará a la obra artística en su contexto posible, en su propio momento; la desintegrará, descomponiéndola en sus primitivas partículas, para recomponerla y reintegrarla, después de haber encontrado al medio que la produjo y al autor que la creó. Esto será una tarea más para amarla y para comunicarla a los otros parte de este amor de admiración.

Para analizar la obra nefasta de la autoridad en materia artística, se necesitan críticos serios, conscientes de su papel, preparados de su misión: críticos que sean artistas verdaderos. Porque precisamente esa intervención infusa de la autoridad, se ejerce de una manera constante sobre el individualista que ha operado por sí mismo en su plano, es decir, sobre el artista puro.

La autoridad es el fantasma que acecha al artista bajo todas las formas: tras la forma de la moral, tras la forma de la política, tras la forma de la autoridad. Tras de la política, convierte al arte en vehículo de ideas morales. Le está vedado al artista abordar ciertos temas porque son inmorales. Habrá de atenerse a la descripción de un mundo limitado, el mundo de los agentes sexuales, y abstenerse de describir acciones humanas reprochables por esa moral. No tiene derecho a elegir. Ha de permanecer dentro del mismo círculo rígido. Nada de aventurarse a pensar por cuenta propia. Para que la moral invigile, visita un poeta, el artista debe ir a la deriva de las ideas hechas.

El arte, confundido con la moral, acabará siendo el peñón moral del ciudadano inerte y desorganizado.

Todo artista que hubiese violado las leyes de la conservación o combatido con su obra, determinadas justificaciones, será condenado ante los tribunales. Y asistiríamos a ridículos procesos en que lucharán frente a frente la sociedad y el individuo, éste en representación de un derecho a pensar libremente bajo la forma que mejor le convenga. Todos los grandes artistas, esos de quienes la burguesía está or-

gullosa, a los que erige estatuas al morir desahucados en la vida mortuaria en vida, todos estuvieron en pugna frontal con este mundo nuevo que pretende imponer a los individuos un pensamiento uniforme y una conducta científica.

¿Cuántos errores judiciales en materia artística no respaldan a esta mala conclusión del arte con la moral?

¿Será preciso recordar — a holanda más que a memoria — los procesos seguidos contra Flaubert (por el delito de haber representado a madame Bovary paseando en coche con un caballero) contra Daudet, los Courcours, Barbey d'Aurevilly, Richelieu, Verxine, Bismarck, Desroches, Monassant, León Cladel, Camille Desmoulins, Benoit Porchón, Louis Desprez, Paul Adam, Rachide, Victor Marguerite y tantos otros? En este orden de cosas, nuestra República no tiene nada que envidiar al viejo Imperio ni a las antiguas Monarquías.

Bajo el régimen republicano la Justicia (1) ha oído con todo su rigor sobre un Willette, un Farain, un Steichen, un Jean Vabre, un Grandjean... Como bajo el Imperio y bajo la Monarquía, hemos visto cómo los jueces condenaban en nombre de la moral, obras de arte que ellos eran incapaces de comprender.

El arte no tiene nada que ver con la moral. El arte lucha a la déca, no la reconoce, no quiere saber nada de semejante endriago. Y, a su casualidad la encuentra en su camino la despoja de sus facultades de comprensión. Es una compañía que el arte repela muy pronto; sus chanchaces de ojos no ofrecen para él encanto alguno.

Si el arte alza un muro entre el mundo y la moral, ¿qué razones más fuertes para huirnos a la política, tan política como aquella.

La política, que priva a los individuos de sus ideas mismas, que no las autoriza el derecho a usar su voto específico, cebida a la idea de arte por cuanto tiene de libertadora, por cuánto devota en el espectador a ser libre. El arte ignora la política lo mismo que ignora la moral; no le interesan las leyes ni sus decretos. ¿Acaso siendo un mismo maestro de es también su propio juez? El arte, en tanto es la sinceridad misma, no tiene que hacer a ningún de ningún partido político, integrado por individuos dispuestos a seguirse a sí mismos cada mañana y cada noche, desprovistos de toda responsabilidad.

Cuando oímos los discursos que se prodigan a la autoridad en el arte, encomiando su acción bienhechora — que salvando a las personas, leyes del arte — no podemos menos de

novenir. Eso no quiere decir nada: son frases hechas de palabras vacías. En la práctica, y en la teoría también, la acción de la autoridad es completamente estéril. Sería absurdo creer que el Estado protege a los artistas y alienta que se preocupen de la conservación de las obras de arte. Los museos no son obras que se descomponen, y los monumentos históricos se desmoronan en ruinas (las restauraciones, por lo demás, quedan por bajo de toda calificación).

Ni siquiera protege el Estado al artista que abandona a los conveniencias mercantiles, para que los más bellos legados queden destruidos por tipos de o fabricantes. El dinero no va a parar a las artes puras: es arrojado por los artistas que hacen cuanto pueden para enriquecerse, como cuando se corripulo todas las fantasmas a las exigencias de la administración.



La autoridad del Estado influye en el artista no solamente por la moral y la política, sino también por la economía —las Universidades, los Congresos, los Institutos, la enseñanza—, manteniendo a sus alumnos entre los límites estrechos de la tradición, confiándoles en las ramificaciones de la tradición, de lo cien veces dicho y cien veces hecho. Imponiéndoles concursos sobre materias triviales que han de ser tratados, además, de cierta manera, y otorgando los premios no a los más artistas, sino a los más hábiles, a los más adiestrados. En los programas oficiales, la historia del arte queda relegada al último término, al hoy lugar. La estética y la historia del arte apenas penetran en las aulas oficiales; se los considera como estudios subversivos, dañinos a los planes de la administración.

Los artistas que se apartan de la tradición en contra la autoridad la conciben —porque hay otra tradición respetada y amada por los artistas de todos los siglos: la de la Vida y la Naturaleza— no encuentran ni trabajo ni remuneración honoríficas. Sin éstas, desde luego, no pueden pasar perfectamente. En cuanto a aquél, en que concierne a poblar el museo de marmitas barbudas de mármol, a cantar en varios romances los heroísmos de los héroes convertidos en héroes a fuerza de pasar por negro y entorchados.

El trabajo de toda fatiga, no disponiendo apenas de tiempo que poder perder haciendo autos a los Ministerios, precinden de honorarios y aun del dinero que podrían proporcionarles los ingresos de los probom-

bres públicos. El Estado no sabe de su existencia. Si por casualidad se entera de que hay tales artistas, inmediatamente se dispone a fastidiarlos. Basta con tener un poquito de espiritualidad para ser señalado con el dedo oficial como un hombre malhechor. El trabajo intelectual no cuenta para el Estado; es un trabajo que no tiene ninguna importancia. Se encuentran, se arbitran millones para construir edificios y escuelas; pero no queda un céntimo para ayudar al sabio en sus investigaciones ni al artista en su creación.

Una visita a un laboratorio, a un museo o a una biblioteca, bastaría a convencernos de que el Estado no hace nada para estimular en sus estudios a los trabajadores intelectuales.

La estúpida, la estupidez de la autoridad ha llegado a eliminar de un salón de pintura una buena de alumbamiento, calificándola de obscuro; a cubrir con un velo el desnudo de una escultura; a quitar de un jardín público una fuente representando al famoso *Museo de la República*.

Todas las regimenes públicas son amargos del artista; ninguno lo soporta al uso de él en guisa sus fines particulares o imponiéndole las exigencias limitadas. Monarquías absolutas o constitucionales, Dictaduras o Repúblicas, con un pretexto o con otro, han sostenido siempre nunca abierta contra el artista sincero.

Para que un artista sea bien tratado ha de estar a la altura y a la altura a los hombres que están en el Poder. Se atribuye a Luis XIV haber hecho resplandecer sobre el universo el genio de Francia. No fue por Luis XIV, sino a pesar de Luis XIV. Rodón, muriéndose de hambre; Modigliani, confundido; La Fontaine, en aquel desgracia; La Bourse, tolerado a duras penas. Esto es estímulo al arte? Esto es descomponer el arte. Rousseau y Voltaire fueron los grandes perseguidos de su tiempo. Y ¿qué hizo la Revolución de Andrés Chénier? ¿Qué ha hecho la República propia para impulsar a los artistas? La U. R. S. S., como la Dictadura de Mussolini, han aprovechado la virtud orgánica del arte para manipular a las masas populares. Los gobernantes de todos los países median a sus gobernados con los libros, el teatro, el cine, las artes plásticas. Los mejores artistas son aquellos que más y mejor mantienen las alabanzas del régimen, y más eficientemente obran en su actuación.

Así como el arte no ha de ser moral ni político, tampoco ha de ser social en el sentido que vulgarmente se da a la expresión arte social. El arte social está siempre al servicio de una moral o de una política. Es un arte

ESTUDIOS

51

básicamente utilitario, que trata de influir sobre las masas adúlteras. El artista individualista no puede confundirse con el artista social. Este trabaja, en realidad, en propio interés, cuando pretende trabajar en el interés de los demás; aquel trabaja para todos, sin considerar más distancias que las de su conciencia.

La sociedad —término vago que comprende a los individuos que conviven en grupo, pero que engloba una misma generación de pensos y una moral concreta— ha sido siempre la maestra del artista. La sociedad ha intentado siempre engañar al artista bajo su bandera igualitaria. La sociedad no repugna en procedimientos con tal de robar y abusar al artista. Bien es verdad que nunca logra seducir sino al artista falso que no aspira más que a ser aceptado a ella, a fin de ganar, a cambio de su sometimiento, determinadas ventajas.

La multitud demoralizada no gusta más que de los canciones o de los cuadros que halagan a sus instintos, reproduciendo todas aquellas obras que le dicen crudas verdades. Trásta de por la prensa, esa masa amorfa y escabie que se llama al público acaba por no entender nada de la Belleza y confunde todos los estilos.

Toda sociedad tiene el arte que se merece; la nuestra tiene también el que conviene a su fudela.

Arte de tropel, fabricado en serie, que no se preocupa más que de estudiar, cuando es una muestra oficial consistente en una muestra de tradiciones e innovaciones, el arte de una muestra típica, de esta nuestra sociedad, que ofrece con sus producciones, privilegiadas y patrocinadas por la autoridad, una triste impresión sobre cuestiones costúncas. Poco se preocupan éstos de arte ni del artista, a quien consideran no más que como un simple hálón. (¿Qué era, en realidad, los falsos artistas más que hálones, compradores de la grotesca misión del banquero?) Nuestras buenas gentes no tienen tiempo para leer una bella obra literaria ni para interesarse en exposiciones ni en recónditos que salgan la pena. Si van al teatro es porque allí se puede hacer más fácilmente la digestión.

A estos mercederos indudablemente les va bien un arte oficial, de bajas aspiraciones.

¿Cómo la autoridad que comprime, que deprime al individuo, cómo se mantiene, hasta su muerte, que lo cobija en todos sus actos, no habla de ejercer su coacción a propósito del más perfecto de todos ellos, del más libre, del más espontáneo; de un

acto que es la manifestación de todo lo mejor del individuo mismo, es decir, su arte de arte; la obra de arte que salta sobre todos los barreras, que no admite más leyes que las que ella misma se da, ni más autoridad que la que ella misma se impone, ni más reglas que sus propias reglas?

¿Cómo, por otra parte, dado el poder educador del arte, su influencia sobre las multitudes, no basía la autoridad de hacer su uso para, de acuerdo con sus intereses, paralizar las energías del individuo y, anquilosando su cerebro, mantenerlo en constante estado de esclavitud? ¿Cómo no había de servir el arte para la elaboración de clichés, dogmas, respectos con todas las tradiciones?

Para estos menesteres no faltará nunca a la autoridad el concurso de falsos artistas que no titubearán en permitir el arte convirtiéndolo al servicio de cualquier reacción, mientras ella se encargará de procurar, por todos los medios a su alcance, ir menoscabando la influencia del artista puro sobre la colectividad, y substituyendo al arte individualista, emancipación de la personalidad de su autor, orientación hacia lo más elevado de ser humano, por un arte utilitario, socialmente simple, que no será otra cosa que un arte antihumano, esclavizador de los instintos plébeos, que contribuirá a mantener al pueblo en su gris mediocridad.

Ya sabemos que el Estado pretende impulsar el arte en todas sus manifestaciones, que el Estado se declara selectivo; que el Estado se proclama preso a acudir en ayuda de los artistas de todas las escuelas; que niega la existencia de un arte de Estado y de una estética oficial. ¡Cinco mentiras en serie! Hay y se manifiesta a la luz del día una estética de Estado y un arte oficial. No es a nosotros a quienes pueden contentar las pretensiones mendaces de ese Estado.

• • •

Así resulta perfectamente lógico que la autoridad haga todo lo posible por intervenir también en la crítica, la cual, por su parte, para hacerse digna de su nombre, debe procurar su liberación de todas las autoridades.

El crítico —como dijimos— sólo ha de ser sensible y razonable al mismo tiempo; en el concurso de las más diversas cotes. El crítico, el buen crítico, es un artista en su género. Como tal, no podrá sustraerse a su sometimiento en el ideal, transigiendo, para con placer a la autoridad, por elogio precisamente esa in-

aquello. Su imparcialidad le prohíbe seguir el interés de las obras puras e inventar lo que no existe. No será él quien diga que tal obra es bella solamente porque la obra en cuestión sirve a los intereses de un partido.

El crítico vendido a la autoridad es un pobre ser vacío de ideas personales y no siente ante las obras más plásticas de belleza, con esta que una fea incomunicación. El inevitablemente peca, calificando siempre a los egéndros de obras maestras. Pero como este funcionario es un elemento importante de un diario de renombre, he aquí que sus juicios no admiten apelación. Las bestias oyen, los quatiernos, sus afirmaciones hechas en tono de dogma, con énfasis de oráculo, y quedan insensibilizados para, en lo sucesivo, discernir lo bello de lo feo.

Nuestras críticas de hoy son comerciales, no artísticas; de ahí el afán en número de las monstruosidades artísticas actuales.

Se concibe, desde luego, el antagonismo entre el arte y la autoridad: él es cosa esencialmente viva; ella, cosa muerta y fincada, inamovible; amotajada con el ritmo de lo rutinario.

Alfredo de Vigny, en su *Stella* ha demostrado que «hay y habrá siempre antipatía entre el hombre del Poder y el hombre del Arte».

De Vigny pone en boca de uno de sus personajes estas palabras: «Como quiera que el Poder es una ciencia convencional, adaptable a tiempo, y que todo orden social está basado en una medida más o menos flexible mientras que, por el contrario, las bellezas de cualquier arte no pueden existir sino derivando de la verdad más profunda, de aquí que el Poder, cualquiera que sea, conciente una oposición constante por parte de la obra artísticamente pura; de aquí también sus ne-

tenaces esfuerzos por comprimir, por reducir al arte.» Y, luego: «Es más difícil organizar un pequeño libro que un gran Gobierno. Y, que afirma: «Un poeta da su medida por su obra; un hombre atado al Poder no la puede dar, sino por las funciones que cumple.» «El poeta, apóstol de una verdad eternamente joven, produce una constante emoción al hombre del gobierno, agitado de una vieja ficción.»

■ ■ ■

El artista sincero, lejos de buscar a la autoridad, la busca íntima. Así es como Baudelaire se queja y ordena ante un soberano, alegando que para él no hay más soberano que él mismo.

Cualquiera que sea el aspecto entre que examinemos la autoridad, veremos que el artista no gana nunca nada aliándose con ella, sino que todo se fuerza estará en eliminación.

(Quiera una vez, si es que ama el arte, y es que se respeta a sí mismo, si es que no es un vulgar condescendiente.)

La autoridad ha sido nefasta para el arte, siempre y en todas las épocas. La Historia nos lo demuestra con una gran copia de ejemplos.

La obra de arte es una fuerza, y de esta fuerza las balbucencias y los amos sólo pueden triunfar por un momento. Después...

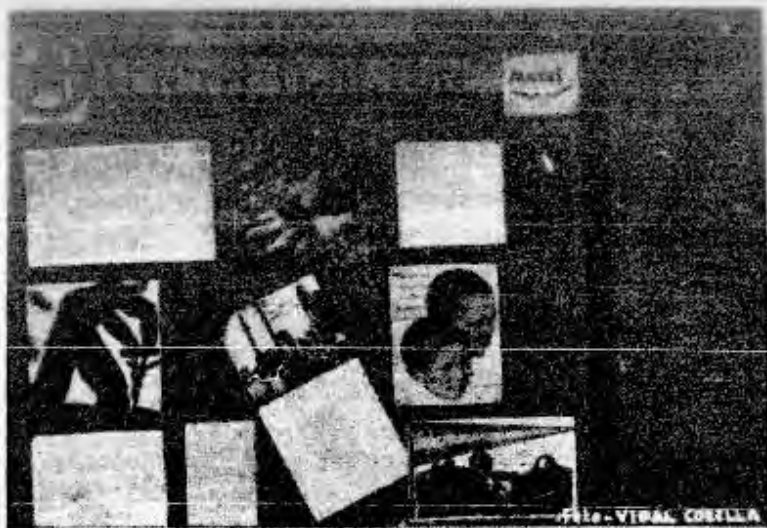
La autoridad pasa; el arte permanece.

CONOS EUGENICOS «A Z C O N»

El más eficaz y seguro remedio contra el embarazo. El producto por excelencia para la higiene íntima de la mujer, y un poderoso profiláctico contra las enfermedades venéreas.

Caja con 12 conos, 3.50 ptas. Envíos por correo, 6 ptas. Envíos a reembolso, 6.50 ptas.





QUE ES Y COMO SE HACE UN P E R I O D I C O M U R A L

El periódico mural es una creación popular y no una obra profesional.

Es, en su fondo y en su espíritu, diferente a cualquier otro medio de información y propaganda. No es un periódico impreso ni un cartel, no solamente porque se crea con medios diferentes, sino porque su carácter es particular e independiente. En un periódico impreso, el texto ocupa la mayor parte de su superficie y los gráficos están generalmente destinados a subrayar los trabajos escritos. Además, los problemas que plantea, las noticias, etc., tienen un radio informativo muy amplio.

En el cartel, por el contrario, campea la imagen; ha de ser ésta la que dé de una vez un concepto, por amplio que sea; es, en cierta medida, un símbolo popular y, como todo símbolo, reúne en un objeto muchos significados.

El periódico mural posee también algunas cualidades semejantes. Consta como el primero, de secciones independientes que abordan problemas diversos. Ahora bien, el mural no ha de recoger las noticias de carácter general, porque éstas tienen ya su marco adecuado en la prensa diaria que el soldado recibe. Por sus amplias manchas de color y sus imágenes, de un relativo tamaño, tiene puntos comunes con el cartel.

Como se dice en las normas del Comisariado General del Ejército de Tierra, en el mural deben abordarse «todos los temas que afectan de una manera interna a la Unidad: comportamiento de los soldados en el com-

bate; estudios, disciplinas; cómo se cuidan las armas; cómo se conserva el secreto militar; organización del trabajo político y cultural; activistas y mejores combatientes; momentos negativos de la vida de la Unidad; defectos y deseos de los soldados». El periódico mural ha de ser, pues, un exponente de la Unidad a que se destina. Estas críticas o elogios no deben ser obra de un individuo, ni siquiera de un grupo. Como dijimos ya, el mural es una obra popular y como tal debe ser nutrido de las opiniones de todos los soldados.

El Comisario deberá formar con los soldados más capacitados un grupo que, como un cuerpo de redacción, se encargue de ir seleccionando y distribuyendo en las correspondientes secciones, los trabajos y dibujos de los colaboradores. No todos los trabajos han de ser el producto de iniciativas espontáneas; este grupo de redacción puede determinar unos temas que crea de interés para la Unidad y buscar entre los soldados a aquellos que a su juicio se consideren aptos para realizarlos.

No hay que caer en el error frecuente de llenar los periódicos murales con recortes de periódicos y revistas. Esto, salvo en casos excepcionales que se justifican por la alusión directa a la Unidad, no debe suceder. Se debe en vez de esto insertar un resumen de prensa, una especie de guión de noticias para que quien quiera pueda ampliarlas puesto que sabe dónde ha de encontrarlas.

Hay otro error en los periódicos murales que conviene destacar y es su renovación total periódica. De esta manera se consigue que despierte interés el día que se expone; pero en los sucesivos, hasta la renovación, el interés disminuye y termina por desaparecer. Esto puede evitarse cambiando los trabajos (los trabajos, no la totalidad del periódico) con alguna frecuencia y sin plazo fijo. Ahora bien, no debe caerse en el defecto contrario que también abunda: consiste en colocar e ir cambiando los trabajos sobre un periódico que jamás se renueva. Esto es tan absurdo como si en un mismo cartel estuviéramos cambiando constantemente de consigna.

El mural deberá llevar en un lugar permanente para cada número el parte de guerra. Esto hará que el soldado se acerque diariamente al periódico y busque las novedades que contenga.

Para darle amenidad y alegría es conveniente que cada número publique historietas cómicas, chistes y caricaturas. También debe enfocarse en este aspecto la parte que pudiéramos llamar de crítica de pequeñas cosas de la Unidad, de forma que los soldados, por medio de dibujos humorísticos y sátiras, señalen defectos, abusos, anécdotas etc., pues deleitando es como mejor se educa.

Deben también colaborar en el mural el mayor número de dibujantes espontáneos, no debiéndonos preocupar la calidad del dibujo; nos bastará que dentro de su infantilismo sean expresivos, agudos y sinceros.

La confección del periódico una vez completado el material escrito y gráfico, correrá a cargo de un solo individuo, el que reúna mejores condi-

ciones del grupo de redacción. Este recogerá todas las sugerencias y acuerdos del grupo redactor para llevarlos a la práctica. Lo que caracteriza al mural es su unidad dentro de la variedad; unidad que la da una misma mano y un mismo pensamiento.

Aparte del material gráfico que aporten para cada número los colaboradores (dibujos, caricaturas, etc.) la redacción deberá disponer de un archivo de gráficos seleccionados en carpetas que se irá recogiendo de las revistas que se posean.

En principio puede hacerse la siguiente selección:

TITULO DE LA CARPETA	MATERIAS
Vida del Frente	Fotografías que expresen los diferentes aspectos de la vida del soldado. Aviación y Marina.
Rétaguardia	Fotografías de desfiles militares, actos políticos, manifestaciones, etc.
Personajes políticos	Caricaturas y fotografías de las figuras destacadas en la política española y extranjera.
Figuras militares	Jefes, Comisarios y soldados, héroes de nuestro Ejército.
Fascismo	Fotografías y caricaturas de personajes del fascismo y todo el material que a nuestro juicio pueda servir para una crítica determinada.

El encargado de hacer esta selección deberá ser el mismo que se dedique a la confección de periódicos.



CONFECCION DEL PERIODICO MURAL

Es conveniente en primer lugar que el encargado de dar forma al periódico realice, a la vista del material, un pequeño boceto que dé una idea de la ordenación de los trabajos escritos, dibujos y fotografías; con dos finalidades: para que sea aceptado o rectificado por el grupo de redacción y para que le sirva de base y orientación para la confección.

Sobre un tablero de madera, o sobre pared, colocaremos sujetado por unas chinchetas un papel del tamaño del periódico mural. Conviene que este papel sea fuerte. Aconsejamos el papel de embalar; de no haberlo se pueden utilizar dos o más carteles por la parte no impresa, que uniremos con goma.

En este papel y a la vista del boceto, haremos con lápiz o carboncillo una ligera distribución del lugar que ocuparán los materiales. Hecho esto procederemos a ir pegando los trabajos en los respectivos sitios. Con color se irá dando unidad al periódico; haciendo destacar las secciones y aquellos trabajos más importantes; pintando algún asunto que sintetice el tema más importante del periódico y las consignas que haya de llevar, procurando que éstas sean legibles a una relativa distancia.

Estas masas de color, repartidas con gracia, han de tener la virtud de atraer la atención del soldado distraído. En este aspecto, el mural se aproxima al cartel.

El periódico deberá llevar la fecha y el número del ejemplar. Los números deberán ser archivados por constituir documentos valiosísimos para la historia de la Unidad.

En la parte superior del tablero del mural se pondrá el título general del periódico y el nombre de la Unidad que lo edita.

F R A N C I S C O C A R R E Ñ O





EL ARTE Y LA REVOLUCIÓN

Por JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

Yo no soy político: no lo he sido nunca. La pintura es una obsesión que ocupa toda mi actividad. Pero no puedo considerarme extraño al destino trágico del pueblo de Madrid, porque en último término soy una parte de él. Mi hermano y yo, tenemos nuestra casa en la calle de Ramón y Cajal, en las proximidades de Atocha, uno de los barrios populares hundiéndose con mayor onerosidad y reiteración. Hemos visto caer los edificios próximos al río que amuramos y hemos contemplado el horrible espectáculo de las calles sembradas de cadáveres de mujeres y niños. Yo digo con toda sinceridad que no sentía el menor deseo de abandonar Madrid, sino que por el contrario, hubiera preferido permanecer junto al pueblo martirizado, y, si llegaba el momento, perecer con él.

El héroe anónimo es el que más admira. Esos hombres y esas mujeres que, con absoluta naturalidad, como si se tratase de algo que no tuviese importancia, caminan hacia la muerte, o la esperan impasibles, son figuras de epopeya. En estos últimos días, cuando más recio ha sido el bombardeo — treinta y tres acciones dejando caer su carga mortífera — he callejeado y he

conversado con los grupos que encontraba a mi paso. Puedo asegurar que la mayor parte del pueblo madrileño no quiere abandonar sus hogares, a pesar del hambre, del frío y del peligro. Las mujeres prefieren seguir encendiendo sus hornillos, aunque tengan que hacerlo con bolas de papel. No puede haber nadie que conociendo a ese pueblo callado y sufrido, y contemplando la crueldad y el ensañamiento del enemigo que se ceba en él, no se rebela contra tanta infamia. El pueblo quiere ser libre y su voluntad debe ser respetada. Nada justifica la crueldad de los que intentan tramarla.

Además, incluso en la trinchera puede tener nobleza, pero ni siquiera disculpa puede encontrarse para los que hamburlean despiadadamente a la población civil. Ante hechos semejantes se pregunta uno de qué ha servido el esfuerzo de los siglos para labrar una cultura y una civilización, y se siente desánimo para seguir trabajando. La propia labor se desvanece y pierde interés; más aún si se piensa que toda nuestra obra puede ser destruida consigo por el edificio que se derrumba bajo una bomba de aviación. Yo circunscribiéndome a mi problema particular, también me he preguntado: ¿Para qué he pintado yo? Y, ¿para qué voy a seguir pintando? Pero tengo una respuesta: mientras subsista el heroísmo del pueblo la pintura es necesaria, y este heroísmo no puede decaer porque ha superado al que ante otra ocasión y en época bien distinta supo tener el mismo pueblo madrileño.

No por aprovecharme de la actualidad, sino como natural reacción del espíritu, pintaré algunos cuadros de la heroica defensa de la capital de España. Por eso he preferido quedarme en mi casa. Pero no pintaré ahora, sino cuando estando más lejano el estruendo de la guerra, sea más claro a mi mayor serenidad.

TIEMPOS
NUEVOS 19

ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

P O R

J O S É R E N A U

Entre los dos mundos distintos cuya contraposición pone en juego las culturas y las fuerzas que representan el desarrollo de la historia en curso, destaca, como particular tipo de complementariedad, la unión, la conexión entre lo físico y lo metafísico, en que se plantea el porvenir del arte y de la naturaleza.

En el momento en que la brevedad se percibe, el sujeto por índoles propias puede producir una específica deidad de las partes correspondientes, como acontece de un espíritu movedizo que anima a las lunetas y a la significación de las cosas, difícil es el acceso de las bromas del arte que un tirador conculca sus intenciones creadas. Difícil es para los individuos, por los procedimientos aludidos que siguen multiplicando de la substancia fuerte que enciende la mente, en un instante, la potencia en ciertos episodios de la desolación. Imposible, por lo tanto, que el sujeto atribuya valores a sus palabras, en un caso, una vez que

Pero en tal situación el juego complejo de la cultura en forma de conciencia, es un terreno muy propicio a fluctuar en la confusión de los valores. En este no pocas veces como, a repetición de un estudio general de Zubiré, buscan abrigo las formas abstractas y desestructuradas. En estas situaciones y en su conciencia inconscientemente, el coreo de los estereotipos que se pudra en las urnas de los hechos vivos, se tornan en un último refugio y de ahí sale un poco nuestro correspondiente la orientación de las nuevas teorías. Y las mismas ideas, en un fortalecimiento ideológico, el sentido de la muerte, una arraigo más absoluto y dominante en el sentir general y en las formas particulares de quienes se resisten o se someten al aceptar la disyuntiva que la realidad plantea. El socio que va quedando en el cubo el espectro de la muerte bajo máscaras distintas, la metamorfosis, la tristeza, el escepticismo, cubren de formas más o menos pueras la muerte que se oculta detrás de apariencias de vida y de color.

Desde los antiguos tiempos en que el indomito, lírico y los colores más transcendentales valientes hazañas del hombre como héroe de la Historia se su tiempo, ya no aparecen más que con detalles muy lindos e interesantes, el entusiasmo, la alegría y la fuerza entre valores de expresión artística del mundo. En la historia más pobre cada vez, más venida bajo el peso de su propaganda de una larga pantomima de la que se ha desahogado a las cosas por la historia de este mundo, de este poderío que se va transformando de milicia y moralidad en real y tangible, aparece también el hombre, en la tradición más inmediata de su cultura histórica, nunca más pobre cada vez, más venido bajo el peso de su propia victoria. El hombre es protagonista en sus valores más primarios hasta convertirse en un ser miserable sobre el que se agitan cada vez más furiosamente la tremenda espada de Diosmeles.

Existencialmente, el hombre de Cézanne que juega a las cartas, los arlequines estereotipados y sentimientos de Carro y de Picasso, e incluso los fixings opsoniales de Delacroix, son indudablemente más humanas que los Amules y Uises de Bonero.

El hombre atómico, en la craves de la historia de su representación plástica, aparece como dueño de su propio destino, manijando con soltura los poderes vitales que le concede una divinidad, espíritus y luz de su voluntad cósmica. El mundo de desconcierto, la ausencia de diencia se cubría impudiblemente por el culto racionalista de creaciones imaginativas que le servían de base e instrumento. Su alma recta, elemental y elemental, desconciérase a sí misma, se proyectaba al exterior, en forma de mundo. Hasta los ámbitos más íntimos de su ambiente físico. Los sentimientos patéticos de su gusto de melancolía y aspericidad quedaban amediantes y absorbidos por el mecanicismo disuado de un interior, estirado, fijo al detecto, la racionalidad; de un



Melangella

E. L. Kirchner

traban de manera activa en la construcción del mundo, en alcanzar la dignidad de valores generales. Pero los grafismos insignificantes de las catacumbas hablan ya de gran conquista sobre la decaída posición del hombre antiguo. El hombre se encuentra a sí mismo y sobre la certidumbre de su propio conocimiento afirma el individuo frente a una nueva auto-representación desarrollándose la acción humana, en su integridad vital, por un producto absoluto del espíritu ideal.

Para este proceso de humanización lleva en su entraña síntomas agudos de descomposición.

El sentido de acción y la propia significación del hombre, van avanzando en cada nueva conquista interior, en cada nueva etapa de conciencia subjetiva. Hasta quedar reunidos en la pobreza densa y

humanidad de una esclava, de un torero, de un hogado miserable, de un trío de la burguesía, y luego, el conveniencista capitulante de sus conquiscas humanas lo que precipita este proceso. La hombre quiere su afirmación en su personalidad, en su individualidad; y en la medida en que encuentra su conciencia, va sintiendo apasionadamente el peso de un mecanismo exterior de intereses materiales que lo terminan a la división de las condiciones de su existencia social en clases antagonicas y el conflicto insuperable de la más pobre y la más rica. El concepto de humanidad se desplaza entonces, deja de ser dominante universal; es la clase de los oprimidos quien exclamativa en sentido activo organizando la lucha por la continuidad histórica de la vida y de la cultura.

visiblemente fue luego del 18 brumario y de la trágica Paz de Versalles, cuando el Arte empezó a tomar formas que traducían aspectos ineluctables de derrota del hombre, amarguras y miserias que se intuían en un brutal primer plano para cubrir la vergüenza, más aún, la amargura indescriptible de lo irremediable. Realmente si el mundo ha estado alguna vez a punto de acabarse en el pensamiento del hombre, ha sido precisamente en los recientes años de post-guerra cuando el más allende y decidido, el que se remataba a la eficacia de su vida, encontraba su potencia crítica en tradiciones aceptadas hasta un mundo terrible que se desmoronaba, que salía más viscoso aún, más escandalosamente vivo de la caricaturizada.

Aquel acento amargo, aquel empuje incitativo y grito del huir, de la pluma, del pincel y del pensamiento de los Otto Dix a los Grosz; aquella angustia ineluctable que volvió una vez a la arte elemental y arrojó en la expresión plástica de la obra distorsionada una sucesión de horizontes, de perspectivas y de sentimientos, que determinaban la metamorfosis de un pensamiento que habiendo nacido en las propias trincheras de la Gran Guerra y nacido en desarrollo al fulgor de la gran derrota de los valores, se consumía en sí mismo y se hundía en la hora de nuevo en la esterilidad.

Ni tan siquiera queda hoy la posibilidad de utilizar las formas distorsionadas de entonces por su filo opuesto. El arte de crítica revolucionaria de post-guerra arrastró de aquel mismo cuerpo, la eficiencia despiadadamente aguda, desahada y seca a veces, tuvo entonces una razón.

La actual correlación de las fuerzas que forjó frente a frente, ha cambiado completamente las condiciones concretas en que se apoyaba la valoración y la crítica. Hoy, tanto en el terreno de la palabra como en el de la imagen, la progresión del mundo enemigo que emerge ante nosotros hacia el cinismo, hacia la desamoralización de las formas y hacia la liberalidad de sus designios tentativos, ha tomado una tremenda proporción que desborda las posibilidades expresivas. Hoy en día no hay más tremenda crítica, ni más mordaz denuncia que la fotografía periodística, la imagen fílmica de los hechos y su correspondencia en palabras. Por otra parte, en esta nueva situación de las fuerzas, las nuevas



Metamorfosis, personificación del rostro de Gala.

Salvador Dalí

Para rezar nos prosternamos ante al justo Dios.

Grosz



populares han pasado a una inquietud ofensiva que da un nuevo sentido y giro a la lucha. La necesidad actual de un arte crítico no es tanta ni tan inmediata como la de un arte positivo, capaz de recoger el gesto heroico, el entusiasmo, la voluntad firme del hombre del momento, en calma y en forma para influir a través de los ojos del pueblo, la dignidad, la razón y la elevación de sus sentimientos, de sus entusiasmos, de sus aspiraciones inmediatas en la encarnada cotidia en vida y la muerte — la muerte de un mundo y la voluntad de vivir de otro—. El arte recoge los gestos y las expresiones, el curso de los momentos, el pulso de las voluntades, en calidad e intensidad distinta como dato que vive palpitando la intuición de los destinos de estas dos partes irreversibles. Las imágenes viven y palpitan su propia vida, su propio desarrollo y su dialéctica no correspondiente en la mayoría de los casos a las voluntades individuales, a los pensamientos aislados que las gestan, sino que su dinamismo y su vivir es como resultado de las energías determinantes en la lucha, que se entrecruzan, que se confunden en momentos, que se separan y se aniquilan, que envejecen o reviven en su ritmo biológico.

Efectivamente es muy frecuente en estos azarosos epurados de la lucha, como en España, que las formas no correspondan al contenido.

De la gran conflagración europea surgieron las formas de un arte que tenía que influir largamente en los destinos posteriores de la evolución artística. Las referidas formas se nutrieron por vías diferentes de sentimientos y valores surgidos al calor o al hedor de las trincheras. Relas formas pesimistas, estimuladas por sentimientos posteriores que, naciendo en las entrañas de la misma guerra, han encontrado terreno abonado para su desarrollo y transformación en las condiciones de crisis económica del capitalismo, han tomado cuerpo formal representando toda la producción moderna de su aliento negativo.

El hecho de que en nuestra guerra y en las circunstancias excepcionales en que se desarrolla, haya voluntades que por

síganse en incorporar los valores de la plástica europea actual a las necesidades estilísticas del momento, no dispuesta más que el tremendo dictado que ejerce el desarrollo de las formas, los valores consolidados de la expresión plástica sobre la necesidad vital que es función del arte en toda época y momento. La cristalización de los elementos expresivos que han servido a la representación de una realidad instantánea, desesperada o escéptica, no pueden adaptarse a la representación de una realidad nueva que tiene como base y estímulo otros sentimientos vitales, otros distintos designios.

La diferencia es tan tremenda y opuesta como la que hay entre nuestra guerra y la Gran Guerra europea, no en razón a su extensión o magnitud, ni a su crueldad, sino a la calidad, trascendencia histórica y sentido de los valores en juego.

La expresión plástica de nuestra guerra ha quedado estancada en esos remanentes melancólicos, escépticos o angustiosos que va dejando atrás la corriente casual masiva de los hechos. Es la línea de menor resistencia, son los criminales bombas

vietnamitas en el vacío oscuro que rodea nuestra atención repentina. En las patéticas imágenes de nuestra lucha patria ya no hay imperio de una nueva forma que se abraza vital en la propia carne de la historia; es ritmo de su hombre nuevo que surge imperturbable de las cenizas de su pasado y de su necesidad. La característica esencial de nuestra guerra reside en esa voluntad resuelta a aceptar la realidad trágica y dura, tal como es, y sobre este gesto de afirmación vital plantear la disyuntiva con una sola salida posible: por la vida, que es la victoria.

El sentimiento de la muerte, ese tema fundamental a la sombra de cuya magnitud metafísica se refugió el hombre siempre en su sentimiento de interioridad le obliga a recogerse en sí mismo, a defenderse contra una realidad que le era desconocida o hostil, les cobrado en nuestros días un nuevo sentido y una nueva significación: los ecos desolados de Longfellow y hasta las voces más recientes, desgarradas y hondas de nuestro himnismo, ya están muy lejanas ya no se oye su resonancia desde las voces más avanzadas de nuestros campos de batalla. Evidentemente los españoles estamos hoy más cerca que nunca de la muerte, pero también de la vida. Y la cuestión que plantea estos dos extremos es la entrada misma de la convulsión histórica, el estallido del tiempo humano en acción creadora. La vida a la muerte. Por la reacción instintiva, momentánea, de cada español ante esta doble presencia, podría deducirse su ideología. ¿amar la vida a riesgo de perderla, sin amar o temer a la muerte, o, simplemente.

Las formas del arte y las corrientes de la cultura también llevan en su curso la sintonía de la vida y de la muerte. Hay formas y tendencias que llevan el estigma de la muerte: en su signo lento de resignación, en su melancólico romanticismo, o en gesto desconsolado simplemente. Con frecuencia, la vida de la mente lleva los síntomas de la vida aun en los modos de formas acuchadas que llevan su suspensión. Toda victoria arrastra consigo consigo resaca. Irreversiblemente de la derrota contraria. En todo caso, es el ritmo de los procesos en su pulsación febril o apasionada lo que nos da la señal de la vida. Para los espíritus ágiles y heroicos, para los brazos viejos que abren directamente y con su propio esfuerzo el camino de la victoria, la acepción formal y cristalizada de los valores es algo secundario, cuando no sincrónico y desdiente. Lo correcto a la exigencia, lo bello o lo feroz, suenan a conceptos convencionales de sentido unilateral. En este estado de absoluta exaltación, lo emocional es, más que la forma misma categorizada, el brillo del metal puro y nuevo arrancado por el brazo de la victoria virgen. Por eso, el optimismo la audacia, el entusiasmo y, muchas veces, la pasión irreflexiva, pueden ser los signos vitales del nacimiento de un nuevo arte, de una nueva cultura. Y la melancolía, el escépticismo o la tristeza, remanentes impregnados de derrota.

En definitiva, estos valores patéticos pueden también representar la misma función de un determinismo complejo de la vida sobre las formas del arte. Y el equilibrio proporcional que pueden establecer estos valores de heroísmo, entusiasmo y audacia, frente a los de angustia, escépticismo o melancolía, pueden dar en gran medida una base de valoración entre las corrientes del arte coexistentes en momentos de convulsión en los que cada una defiende su derecho a la vida o se resigna a la muerte.



Soldado muerto.

Otto Dix

dece, con las mujeres y niños destrozados; es la melancolía de aquellas primeras paradas con sus milicianos en la hora de la inactividad o del desensu; es el caballo muerto; los heridos, y cuanto más, la plasmación de los horrores inciertos. La añoranza de otro contenido emana de las formas obligadas. Los rasgos y los elementos de representación plástica, quedan intrusivos, en su propia tristeza, en su inactividad. La adaptación siempre resulta incómoda, como provisional. ¿Qué se espera, pues, de la nueva realidad?

No, de nuestra guerra no puede surgir ese arte angustioso y escéptico que en victoria tan acunadamente toda la producción de post-guerra. Porque los valores que se ponen en juego no son valores convencionales que llegan a convertirse en razones o situaciones por encima del hombre o contra él, como entonces.

Hay en el hombre antiguo, impersonal, representativo de un estado de espíritu de la humanidad quien es el protagonista en primera línea de su propio destino. Porque el desarrollo de nuestra guerra no se realiza sobre la base de un reinado en la forma de una caída vertical de los valores, precipitándose la con-

Lo popular en el cine español durante el franquismo

DIÁLOGO ENTRE JO LABANYI (NEWYORK UNIVERSITY) Y SANTOS ZUNZUNEGUI (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO)

Jo Labanyi - Me sigue sorprendiendo la falta de estudios sobre el cine popular en España, en general, pero sobre todo con respecto al periodo franquista. En todos los países del mundo, los estudios cinematográficos académicos se centraron en una primera etapa en el "cine de autor", para dar prestigio a la disciplina. Pero después de consolidarse la disciplina, los investigadores empezaron a reconocer los placeres del cine popular, aunque esto a veces significó la creación de una división bastante artificial entre cine americano (supuestamente popular) y cine europeo (supuestamente artístico). En España abundan los estudios sobre el cine popular de Hollywood, pero el cine popular en casa parece haberse despreciado como tema de estudio. ¿Lo ve así? ¿Cómo lo explica? ¿Por qué el desprecio al cine popular del periodo franquista, sobre todo?

Santos Zunzunegui - Creo que su reflexión pone el dedo en una de las llagas que afectan a nuestra comprensión del cine (y la cultura española, en general). En parte tiene que ver con el hecho de que el cine tardó mucho en ser reconocido por los intelectuales como algo más que un mero pasatiempo, lo que dificultó tanto su estudio como forma artística como su entendimiento como *medium* esencial de nuestro tiempo, como forma de diálogo entre una "técnica reproductiva" (en el sentido que Walter Benjamin da a esta expresión) y una estructura social en cuyo interior se inserta mientras que, al mismo tiempo, contribuye a darle forma. Conviene destacar que cuando los estudiosos españoles se han interesado por la cinematografía de Hollywood no les han llamado la atención estos aspectos sino la mera dimensión artística del cine, en la más pura tradición de la "política de autores" para la que las películas no son otra cosa que el espacio de la expresión personal de un creador autónomo.

En otro orden de cosas, sobre el cine popular español cayó el descrédito en la medida en que se lo asociaba, de forma sin duda demasiado rápida y general, con las estrategias del franquismo a lo largo de los años cuarenta del pasado siglo para poner al servicio de su política toda una serie de formas degradadas de lo popular que tendían a confundirlo con determinadas expresiones folklóricas, bien caracterizadas por lo que Jean-Claude Seguin llamó cine de "guitarras y clarines".

Lo que no se ha sabido ver hasta fechas bien recientes es que junto a estas formas bastardas de lo popular algunos cineastas (pienso sobre todo en Edgar Neville), vinculados al régimen franquista pero poco entusiastas con algunos de sus aspectos represivos (de forma particular con su rigidez en el tema de los "usos y costumbres" sexuales y familiares), exploraban otras dimensiones de lo popular siguiendo la línea abierta por Ortega y Gasset en sus trabajos sobre Goya y Velázquez cuando detectaba entre las clases populares españolas de finales del siglo XVIII la emergencia de un "vivir en forma, un existir con estilo".

De esta manera, determinadas obras de esos años negros, en la medida en que crecían sobre ese humus, ponían en escena toda una serie de aspectos que traían a primer plano (pero no fue fácil verlo en aquel momento) elementos que provenían, en línea recta, de una “cultura popular” bien distinta de la jaleada por el franquismo y que, por ejemplo, en el periodo de la Segunda República había ocupado un espacio notable. Para poner dos ejemplos (que, por supuesto, no son equivalentes) podemos hacer referencia a la recuperación de formas métricas y de contenidos populares que practica la Generación del 27 en literatura o música, de un lado, y a las formas de inserción de lo popular que podemos encontrar en cierto cine “republicano” (utilizo la expresión en términos conceptuales) que estaría bien ejemplificado por las producciones de Filmófono o películas aisladas como *La verbena de la Paloma* de Perojo o *El bailarín y el trabajador* de Luis Marquina, de otro.

Por tanto me parece que el estudio del cine popular español debe tener en cuenta estas distinciones y proceder a discriminar en el interior de ese cine que, en principio, podemos denominar “popular”, cuáles de sus obras declinan una versión degradada de lo popular o, por el contrario, creciendo sobre esta base fértil, reescriben a la altura de cada momento histórico, esa dimensión popular que el cine tuvo en sus comienzos y que tiende a reprimirse cuando se lo trata meramente como un arte.

Por eso creo que buena parte de lo más interesante del cine español a lo largo de su historia tiene que ver con esas películas y esos autores cuyos trabajos “guardan memoria” de lo heteróclito de los orígenes del espectáculo cinematográfico, de que el cine en sus inicios convivía con toda una serie de espectáculos estrechamente vinculados con las formas de gestionar el ocio por parte de las clases socialmente menos favorecidas.

JL - Me parecen muy sugerentes sus reflexiones por varios motivos. Primero, por recordarnos que la cultura del ocio de las clases populares –a pesar de ser producto, en la era de la “técnica reproductiva”, de las industrias culturales y no del pueblo mismo– puede reflejar la “estructura de sentimiento” (para citar la expresión siempre útil de Raymond Williams) de las clases subalternas, y no ser necesariamente una imposición ideológica desde arriba. Me interesa que este le parezca haber sido el caso en los orígenes del cine, y haberse perdido –por lo menos parcialmente– en etapas posteriores; no sé si usted quisiera comentar esto un poco más.

Desde luego, todo esto nos lleva al conflicto, bien conocido, entre la visión negativa de la cultura popular de Adorno (influenciado por el abuso de la cultura popular de parte del nazismo, y por su experiencia en el exilio del capitalismo consumista norteamericano), y la visión más positiva de la cultura popular de Gramsci, quien supone que las clases subalternas (como él las denomina) son capaces de seleccionar aquellos aspectos de la cultura dominante que sirven a sus intereses, y apropiárselos para sus propios fines. Es decir, para Gramsci la cultura no es algo monolítico sino plurivalente, y el pueblo no es tonto ni pasivo, sino que es capaz, en sus prácticas de consumo cultural, de percibir lo que le conviene y lo que no le conviene (y aquí Gramsci reconoce que el pueblo puede ser conformista además de contestatario). Tengo la impresión de que,

quizá por el prestigio del marxismo clásico en la cultura de la oposición bajo la dictadura, la visión de Adorno hacia la cultura popular es la que ha llegado a ser hegemónica en la universidad española. Lo cual es un poco curioso, puesto que el cine neorrealista de oposición de los años 50 se inspiró en el cine neorrealista italiano, que a su vez se inspiró en las ideas de Gramsci. En general tengo la impresión de que el concepto interactivo de la cultura de Gramsci, que la ve no como una imposición desde arriba sino como una negociación entre los diferentes grupos de poder, no ha tenido mucho impacto en España. Esto me llama la atención puesto que en la universidad inglesa (donde he trabajado durante la mayor parte de mi carrera) las ideas de Gramsci han sido fundamentales para el desarrollo de los estudios culturales, primero con Raymond Williams a partir de finales de los 50, y posteriormente con Stuart Hall. ¿A qué atribuye esta diferencia entre el estudio de la cultura en España y en Inglaterra (una diferencia que evidentemente afecta el estudio del cine)?

SZ - Para empezar habría que recordar que en la España de la dictadura el acceso a determinados textos era cualquier cosa menos fácil. Que, además, las urgencias de la lucha política no dejaban demasiados respiros para la reflexión sobre los problemas de la “superestructura” y que, por si lo anterior no fuera bastante, el marxismo español ha tenido siempre un componente ortodoxo muy marcado que hacía ver con desconfianza todo lo que se salía de las directrices convencionales. Para poner un solo ejemplo pero que puede ser ilustrativo, cuando Valeriano Bozal publica en 1966 su libro titulado *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo* no incluye en el mismo ni ya referencias al pensamiento de Gramsci sino tampoco a otro autor que considero no menos decisivo a la hora de plantearnos un arte crítico como es Bertold Brecht, cuyas reflexiones jugarán un papel tan decisivo en todas las formas culturales de impugnación del capitalismo que van a multiplicarse por todo el mundo a partir de la década de los años sesenta del pasado siglo. Por el contrario, será Lukács el autor en torno al que pivote toda la reflexión sobre los “problemas del realismo” y ello pese a que no dejen de señalarse las insuficiencias de su pensamiento.

En otro orden de cosas me gustaría insistir en el aspecto al que hice referencia anteriormente y sobre el cual usted me pregunta, que el cine fue en sus orígenes un espectáculo popular o al menos que compartía territorio con toda una serie de espectáculos populares. Lo que sin duda no dejó de producir procesos de hibridación más o menos fuerte en esos inicios entre formas diversas y coetáneas. Por eso me suele gustar insistir en que, desde mi punto de vista, la veta (o una de las vetas, para ser más preciso) más sugestiva del cine español es la que, a lo largo de su historia, ha sabido conservar esta dimensión sin sacrificarla ni volverla subalterna al proceso de absorción que el cine sufrió cuando fue cooptado como “el séptimo arte”. Esta veta es la que me parece sobrevive en los cineastas a los que he hecho alusión antes y que se hace patente de forma muy notable en nuestro días en la obra de alguien como Pedro Almodóvar.

JL - Volviendo a su primera intervención –y esto está relacionado con la diferencia entre la visión de la cultura popular de Adorno y de Gramsci– estoy totalmen-



Fotografía de Enrique Guerner filmando.

te de acuerdo en que el cine del primer franquismo se ha asociado con las estrategias políticas del franquismo de manera demasiado rápida y general, y que con respecto a esto habría que matizar bastante, desde luego, sin quitar al franquismo todo lo que supuso de represivo, en el terreno moral además de político. Evidentemente existía una censura férrea, pero la censura previa, que se ejercía sobre el guión antes de conceder el permiso de rodaje, afectaba sobre todo al argumento y los diálogos, y el cine es mucho más que argumento y diálogos. En general los diálogos de las películas de la posguerra son insalvables, exceptuando los de Neville, a quien usted acaba de mencionar, y también los deliciosos de Miguel Mihura. Pero me ha llamado la atención en este cine la manera en que el lenguaje corporal de los intérpretes, o el uso de la puesta en escena o banda sonora, a veces sugiere significados alternativos, no de crítica política directa, que esto no se podía hacer, evidentemente; sino cierto tono irónico, disonante, que abre un espacio que no es el de la ideología del régimen. Sobre todo me ha llamado la atención la actuación de las estrellas femeninas que dominan la pantalla en los años 40 en España, como en otros países. A pesar de que la dictadura les había privado a las mujeres de cualquier derecho civil, en el cine español de la época hay un protagonismo de la mujer fuerte realmente sorprendente –y no pienso solamente en Agustina de Aragón–, aunque también me parece insólito el hecho de que el famoso cine histórico patriótico del primer franquismo (del cual *Agustina de Aragón* es un ejemplo paradigmático) esté protagonizado, en la mayoría de los casos, por heroínas y no héroes. No se me ocurre ninguna película histórica épica de Hollywood con protagonista femenina, por ejemplo.

Aquí me parece importante recordar que bajo la dictadura las productoras quedaron en manos privadas, aunque sujetas a la censura, desde luego. Tam-

bién debemos recordar que muchas personas intervienen en la producción de una película, y no sólo el director; y en el cine del primer franquismo trabajaba gente muy variopinta. Una anécdota: en las entrevistas para el proyecto “Una historia oral del público cinematográfico en la España de los años 40 y 50”, que dirijo, varias personas –de afiliación republicana– nos han contado cómo trabajaron como comparsas en los estudios madrileños en la primera posguerra, porque era uno de los pocos trabajos donde no te pedían la documentación (esto cambiaría más tarde). Pienso también en el hecho insólito de que algunos de los mejores operadores y directores artísticos del cine español del primer franquismo eran refugiados del nazismo, que habían trabajado en los estudios UFA de Berlín, huyendo primero a París, y luego, a raíz de la ocupación nazi de Francia en 1940, a Madrid, donde trabajaron en el cine aparentemente sin problemas; el ejemplo más destacado es, por supuesto, Enrique Guerner (originalmente Heinrich Gärtner). E incluso el director de las famosas películas históricas patrióticas, Juan de Orduña, era homosexual –lo cual se sabía en la época aunque no se podía decir en público–, y hay que recordar que Orduña fue director no sólo de cine histórico patriótico, sino también de unas comedias y melodramas muy competentes y en muchos casos poco ideologizados. No quiero dar la impresión de que la industria cinematográfica era un foco de subversión política, porque no lo era; pero sin embargo muchas películas del primer franquismo sorprenden, al ser visionadas hoy en día, por ofrecer ciertas posibilidades de una lectura contestataria, en el terreno moral, por lo menos.

Con respecto al cine de “guitarras y clarines” –es decir, las folklóricas y el cine histórico triunfalista y marcial–, claro que existe. Pero la producción de



Fotograma de *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña, con Fernando Rey (Felipe I) y Sara Montiel (princesa mora).

películas históricas patrióticas de Cifesa se limita a unas cuatro, empezando con *Locura de amor* que es más bien un melodrama. Otras productoras también realizaron películas históricas patrióticas, a partir de 1944, pero la producción total no pasa de una decena. Al igual que otras productoras, Cifesa sí produjo muchos melodramas y comedias ambientados en el pasado pero con argumento ficticio. Hay que reconocer que este tipo de cine histórico fue un género predilecto en aquella época en otros países también (por ejemplo, la producción de Gainsborough, en Inglaterra).

En el caso del cine folklórico, por un lado destacaría el hecho de que las páginas de *Primer Plano*, revista cinematográfica publicada por el Estado, están llenas de quejas dirigidas contra las “españoladas”, por representar una visión degradada –es decir, comercial– de la cultura popular. Así que no sé si se puede decir que el género folklórico fue promovido por el régimen; el motivo parece haber sido –como lo fue en el caso de las producciones folklóricas de la coproductora franquista-nazi Hispano-Film-Produktion aprobada por Goebbels en Berlín en 1938– la posibilidad de ventas en el mercado latinoamericano. Por otro lado, se suele olvidar que el género folklórico fue un invento de la Segunda República, cuando hubo un intento de crear un cine nacional-popular (en el sentido gramsciano) con ciertas pretensiones de reivindicación social; en este sentido, la orientación original del género tiene mucho que ver con el “cine republicano” popular al cual usted ha hecho referencia antes. Sospecho que, si las folklóricas fueron populares en el primer franquismo –mayormente con las capas populares y las mujeres– puede haber sido porque el género representaba cierta continuidad con la República; efectivamente, muchas de estas películas, a pesar de su convencionalismo, permiten cierto espacio contestatario a sus heroínas de clase y (muchas veces) raza subalternas. En general, si exceptuamos el cine bélico ambientado en la Guerra Civil producido en la inmediata posguerra, y el cine histórico patriótico de finales de los 40/primeros 50, hay bastante continuidad entre la preguerra y posguerra con respecto a los géneros cinematográficos, como también la hay con respecto a los directores y actores. Mi hipótesis sería que, si el cine fue tan importante para el público en los años 40, fue porque era quizá el único sector cultural –junto con las revistas musicales, con las cuales mantenía la misma relación estrecha que en los momentos originales del cine, como usted ha comentado antes– que ofrecía cierta continuidad con la República (digo esto reconociendo los efectos nefastos de la censura en los diálogos).

SZ - Empezando por el final le diré que creo que tiene razón al sugerir que en el cine de los años 40 el público percibía, a través de no pocas distorsiones, la presencia de una línea de continuidad con el periodo republicano. Línea que, como es obvio, sólo se transparentaba (en un país sometido a una represión feroz y una censura extrema) a veces de manera indirecta cuando no metafórica. Aun a sabiendas de que los ejemplos no son sino eso, ejemplos, quisiera señalar la existencia de ciertas obras en las que emerge lo que José Luis Castro de Paz y Jaime Pena han denominado un “realismo fatalista” y un “humor tierno y desencantado” a través de los que se ponen en escena las tribulaciones de las clases trabajadoras de esos años. Como usted misma cita, en esta línea



Fotograma de la folklórica *Suspiros de España* (1938) de Benito Perojo, Hispano-Film-Produktion. [A pesar de realizarse en el Berlín nazi, la película sigue la línea popular característica de cierta producción cinematográfica republicana. Aquí Miguel Ligerio termina en la cama con el galán Roberto Rey, los dos borrachos].



Antonio Casal en la comedia *Huella de luz* (1943) de Rafael Gil.

se encontraría el trabajo de cineastas como los hermanos Mihura, Antonio de Lara "Tono", Claudio de la Torre o José López Rubio. Otro tanto puede decirse de la serie de películas que por esos años un actor como Antonio Casal filma a las órdenes de Rafael Gil y en las que compone un tipo que puede caracterizarse como un auténtico "hombre sin atributos" que hace visible a través del "descentramiento" mediante el que se inserta en la ficción, la distancia irónica, la parodia que nos autoriza (mediante esta peculiar forma de "brechtismo") a observar críticamente al personaje estereotipado que se nos propone.

Porque ocurre que muchas veces en el cine de esos años coexisten el texto oficial del film (que se corresponde con el del guión que ha sido sometido a censura) y aquel otro que se hace patente a través del juego de los actores (muchas veces se tratará de los secundarios y no de los protagonistas) capaces de instalar entre el personaje y su prestación corporal una especie de "distancia" irónica, un hiato en el que puede inscribirse tanto el escepticismo sobre una situación insatisfactoria como la desconfianza ante los discursos oficiales.

Si quisiéramos dar un contenido teórico a este tipo de prácticas deberíamos, me parece, recurrir a la noción de *refiguración*. Precisamente ésta será la expresión que pondrá en circulación Mijail Bajtín cuando, al hablar de la orientación realista de los "géneros bajos", insista en la existencia de una risa (la risa del contacto brusco) que, trabajando en una zona de máxima cercanía con relación a ciertos objetos de la vida social, es capaz de poner en solfa el respeto hacia dichos objetos, de tal manera que la familiaridad que se desprende de esta operación se presenta como la condición susceptible de despejar el camino para un análisis libre de los mismos.

Refiguración (o si se prefiere una expresión más castellana *reestilización*, como diría Amado Alonso) que, me parece, es la tarea básica a la que se entregan en su práctica cinematográfica toda una serie de actores en los que todo es *figurativo*, todo está a la vista y que se presentan ante nosotros como dotados de auténticos cuerpos con autonomía. Autonomía sobre la que se asienta su capacidad de pasar de un film a otro, de un *topos* a otro, de un relato a otro, de una situación narrativa a otra, *sin dejar de ser siempre ellos mismos*. Son ese grupo de actores que Luis García Berlanga calificó como "cómicos de tripa" y en los que la "demostración" (propia del "actor") se ve reemplazada por el minimalismo de su prestación interpretativa y la psicología a la que remite el trabajo de aquéllos por el irrepetible *gestus* de lo *particular*. Cómicos dotados de cuerpos singulares donde los haya; cuerpos que en ciertos casos apuntan hacia lo grotesco (la cabeza de pepino de José Isbert, como ejemplo obvio) hasta materializar esos "modelos de indignidad plástica" que Pedro Salinas creía ver en los personajes del esperpento valleinclinés. Cuerpos que pueden sostener determinados comportamientos, incluso *en ausencia* de personajes coherentes, con su sola presencia en escena. Cuerpos con peso, que no hacen ascos al envejecimiento y sobre los que han depositado sus detritus tanto la fatigosa experiencia individual como los calamitosos vientos de nuestra historia. Cuerpos habitados por voces con grano, que practican un habla fática, coloreada, expresiva, metonímica e hiperbólica.

Este hecho tiene que ver con la existencia de lo que ha venido denominándose "la escuela característica española". Escuela que ofrece un ejemplo

inmejorable de esta manera de entender el arte interpretativo y que sobrevivió gracias a que nuestro teatro no conoció en su momento las revoluciones metodológicas que sacudieron la escena europea en las primeras décadas del siglo XX. No es necesario subrayar la estrecha vinculación de este tipo de trabajo con una veta tradicional bien enraizada entre nosotros: la propuesta por los espectáculos populares menos engolados, de la zarzuela al vodevil, del género chico a la revista, pasando por el sainete costumbrista. Porque lo que está en juego con esta clase de actores es menos la admiración boquiabierta ante sus camaleónicas capacidades interpretativas que la asunción de ese *contrato de confianza* que se anuda calladamente entre público y comediante y que acaba convirtiéndose, a través de la continuidad y la permanente renovación de la fascinación ante *lo mismo*, en una familiaridad que, al final del camino, no impide la transmutación de un cuerpo en un *índice* que señala hacia otra cosa distinta de lo que en principio parece ser.

En este sentido es útil recordar los perspicaces apuntes de Ortega y Gasset cuando, al comentar el entusiasmo por lo popular que a finales del siglo XVIII se instaló entre las clases superiores de la España del momento, subrayaba que en el teatro adscrito a ese movimiento se hacen patentes varios hechos que van a servir de osamenta a lo mejor de nuestra tradición cinematográfica. En primer lugar el tratarse de un teatro (un cine) que vive primordialmente de “actrices, actores y escena, sólo en segundo término, y muy pasajera, de los poetas dramáticos”. Después, que dado el creciente peso específico de esos actores y actrices, se produjo el fenómeno de que “los autores comenzaron a hacer *personajes* de sus obras a las *personas* de los representantes”. Finalmente, Ortega destacará al hablar de los sainetes de Ramón de la Cruz que “todo su propósito y su valor radicaban en ser algo parecido a lo que hoy son los guiones de las películas: un cañamazo donde las actrices y actores podían lucir sus donaires. De aquí que acabase por hacer de los histriones las figuras mismas de sus argumentos”.

JL - El cine del periodo franquista que se ha estudiado es, sobre todo, el cine neorrealista que surge en los primeros años 50, a partir de *Surcos* (1951), y el cine de “autores” posteriores como Saura y (muy a finales de la dictadura) Erice. Esto, ¿lo atribuye al hecho de que esta producción cinematográfica haya sido un cine artístico, o a que haya sido un cine de oposición, o a ambas cosas? A veces me pregunto si no habrá sido un error político haber optado por el cine artístico, puesto que esto limitaba el consumo de estas películas fuertemente contestatarias (dentro de lo que permitía la censura, desde luego) a unos ámbitos intelectuales, mayormente universitarios, en vez de llegar a las masas. Aunque, claro, al optar por el cine artístico, estas películas consiguieron atraer la atención internacional, lo cual también fue importante desde un punto de vista político.

SZ - Uno de los grandes problemas que arrastra la historiografía del cine español es que no ha sabido desprenderse de una serie de clichés que han venido lastrando el estudio de nuestro cine. Uno de ellos, al que ya hemos hecho referencia varias veces, tiene que ver con el desprecio de la crítica hacia los géneros

que suelen catalogarse como “menores” (la comedia, el melodrama) y que ha dejado fuera de su punto de vista lo mismo a autores como Mur Oti (algunos de cuyos films de los años cincuenta son cuando menos notables) que a obras concretas (pienso en *Doña Francisquita* de Vajda, sobre la que ha pesado su carácter de “zarzuela”). Y si nos trasladamos a la década de los años sesenta basta pensar en lo sucedido con la evaluación que se ha llevado a cabo del fenómeno que se denominó “Nuevo cine español”, para encontrarnos con que la valoración que se ha venido haciendo del mismo por parte de la historiografía convencional pasa por reducir a un mero telón de fondo a cualquier expresión cinematográfica que no encaje en el molde prefijado que tiende a destacar la doble dimensión artística (una cierta ambición estética que se predica de este nuevo cine) y política (su doble y contradictorio carácter de tratarse de un cine con voluntad de oposición pero cooptado desde el franquismo, aunque fuese en su faceta más “aperturista”). Con lo que se hace desaparecer a todo un cine (de nuevo, hay que discriminar cuidadosamente en su interior) que no hay que idealizar pero que hay, al menos, que estudiar.

Con todo, lo más grave no tiene que ver con la historiografía (de hecho cada generación puede y debe reescribir la historia) sino con una pregunta que hoy podemos hacernos sin que lamentablemente sea posible ya producir una respuesta que no sea hipotética: ¿qué significado tiene el que la emergencia del “Nuevo cine español” sea coetánea a la aparición de determinadas formas radicales de pensar la sociedad española (pienso en el “esperpento” de Azcona, Ferreri, García Berlanga y, enseguida, Fernán Gómez) y que van a ser recibidas con escepticismo y desconfianza por parte de los sectores de la crítica cinematográfica española más politizada del momento y, de la misma, parcialmente reprimidos en su dimensión de impugnación de ciertos aspectos de la sociedad española?

JL - Me parece muy acertado lo que dice con respecto al cine de Azcona, Ferreri, García Berlanga y Fernán Gómez. Desde el principio, Berlanga no encaja en la etiqueta del neorrealismo, por su humor tan corrosivo, de cuño muy popular –pienso en la primera película que hizo con Bardem, *Esa pareja feliz*, de 1951, una comedia deliciosa que, además, con su crítica del consumismo parece anticipar los años del desarrollismo de los 60. Esta película no se parece en nada al cine posterior de Bardem, que sigue el neorrealismo ortodoxo, vinculado a la política cultural del PCE–. Las comedias de los directores que usted menciona aquí tienen mucho más que ver con una visión carnavalesca –para remitirnos otra vez a Bajtín, a quien usted acaba de hacer referencia de manera tan pertinente– y, por eso mismo, tienen el mérito de presentar a los personajes populares como capaces de pequeños actos subversivos, y no como víctimas de relaciones de poder unidireccionales, que sólo funcionan desde arriba hacia abajo, y no viceversa.

Con respecto a esto, me llama la atención lo que me parece ser una tendencia a desprestigiar la comedia, por estar asociada con la cultura baja, y a valorar la tragedia por asociarse con la cultura alta. Por ejemplo, en el caso de las historias de la literatura española, diría que la insistencia exclusiva (y excluyente) en los textos canónicos ha servido para crear una historia de la literatura nacional

que se define por lo trágico, lo cual, a su vez, sirve para reforzar una idea trágica del “destino” nacional, algo que perjudica seriamente la vida política del país. En realidad, estas historias de la literatura española omiten casi cualquier referencia a una producción enorme de textos divertidos o eróticos que han sido los que más se han consumido (lo cual, a su vez, demuestra que el público es capaz de vivir su vida según patrones que hacen caso omiso de las normas impuestas desde arriba). ¿Cree que ha pasado algo parecido con la historia del cine español, tal como se ha escrito? ¿Ha habido una tendencia a despreciar la comedia como género cinematográfico? ¿Se ha creado una historia del cine español que tiene poco que ver con lo que el público ha consumido? Con respecto al cine de la dictadura, ¿cree que ha habido una tendencia a suponer que las comedias cinematográficas han servido para apoyar al régimen, y que el cine de oposición tiene el deber de ofrecer una visión trágica? Si efectivamente el cine de oposición ha optado mayormente por lo trágico, una consecuencia –bastante problemática– sería que el placer se convierte en monopolio del régimen.

SZ - Me parece que a diferencia de lo que sucede en el mundo de la literatura, por ejemplo, el mundo de cine (el mundo de la crítica cinematográfica) tiene más interiorizado el que la comedia puede dar obras de una grandeza equivalente al de la tragedia. Pero siempre existe el resquemor que asocia lo “grande” (en sentido estético) con lo “serio.” Pero supongo que todo el mundo estará de acuerdo en que buena parte de los mejores ejemplos del cine español pertenecen a los géneros subalternos. En este sentido no es difícil ponerse de acuerdo acerca de que uno de los momentos claves de la historia del cine español tiene que ver con la incorporación al mismo del “humor negro” de raíz esperpéntica, que hace su aparición de la mano de Rafael Azcona y de su colaboración primero con Marco Ferreri y luego, de manera estable, con Luis García Berlanga. Aunque queden por estudiar adecuadamente las razones por las que esta manera de “ver el mundo” tarda tanto en manifestarse en el cine español, no cabe duda de que no sólo va a suponer una de sus señas de identidad más precisas sino que va a servir de receptáculo a una crítica feroz de la sociedad española. Quizás para algunos, sobre todo en el momento de su emergencia, demasiado feroz por cuanto este hecho llevaba a algunas de sus obras a sobrepasar el contexto sociopolítico para apuntar a alturas metafísicas que se consideraban escapistas (es la oposición que cierta crítica de izquierdas estableció entre *El pisito* y *El cochecito*). También aquí hace su entrada por la puerta grande otro aspecto que luego determinados cineastas no dejarán de declinar: me refiero al “mal gusto” del que hacen gala determinados films (baste pensar en obras como *¡Vivan los novios!* de Berlanga o toda una parte de la obra –la más interesante– de Fernán Gómez). De esta forma el cine español se inserta en una tradición que el arte español ha venido practicando desde antiguo y que se abre tanto en dirección de lo macabro como de la escatología. De nuevo, corresponderá a Almodóvar el proponer, en nuestros días, una personalísima adaptación de estas tendencias.

JL - Me pregunto si realmente podemos distinguir claramente entre cultura popular y cultura alta. Me interesa mucho su referencia anterior a la valoración que de Goya y Velázquez hace Ortega y Gasset, por haber sabido captar un “vi-

vir en forma, un existir con estilo” que emerge entre las clases populares sobre todo a finales del siglo XVIII. Se suele asociar a Ortega –quizá por la influencia desmedida, sobre todo fuera de España, de sus ensayos *La deshumanización del arte* y *La rebelión de las masas*– con cierto elitismo cultural y desprecio hacia la cultura popular, por su insistencia en la necesidad de unas “minorías selectas”, y en que el arte de vanguardia es, por definición, inaccesible a las masas. Pero usted nos ha recordado, muy acertadamente, que Ortega era capaz de reconocer que el pueblo tiene un “estilo”, es decir, que tiene una cultura propia, y no representa simplemente la incultura; y que, además, la captación de este “estilo” popular es la base del genio de artistas de tanto renombre como Goya y Velázquez. Así que tampoco en el caso de Ortega está tan claro que la cultura popular y la cultura alta ocupen posiciones opuestas. Pienso también en el caso del melodrama, género popular pero altamente –¿excesivamente?– trágico, lo cual, dada la tendencia antes mencionada de asociar lo trágico con la cultura alta, borra otra vez la frontera entre cultura popular y cultura alta.

Evidentemente, la diferencia entre los términos “cultura popular” y “cultura alta” depende de cómo los definimos y de las palabras que usamos para denominarlos. Por ejemplo, cuando hablamos de cine, solemos hablar de cine popular y cine artístico, lo cual supone que el cine popular es un cine mal hecho. Pero cuando hablamos de cultura baja y cultura alta, hablamos de unas relaciones de clase: por ejemplo, de una cultura producida desde abajo o desde arriba; o de una cultura consumida por las clases bajas y otra consumida por las clases altas. (Otro problema con estas oposiciones binarias es que no toman en cuenta el hecho de que la gran mayoría de los productores y consumidores culturales ocupan una posición social intermedia, y muchas veces –a partir de la época del desarrollismo, por lo menos– móvil). A mí me seduce mucho la definición ofrecida por Pierre Bourdieu, para quien la diferencia entre cultura alta y cultura popular no tiene nada que ver con el contenido y forma del producto cultural, ni siquiera con la clase de origen de su productor, sino que se mide en términos de quiénes consumen el producto cultural y, sobre todo, del modo en que lo consumen. Así que, para Bourdieu, la cultura alta es la que se consume de una manera intelectual, autorreflexiva, distanciada; mientras que la cultura popular es la que se consume de una manera inmediata, emocional, a veces incluso corporal. Según hace observar Bourdieu, aunque estos modos de consumo opuestos corresponden fundamentalmente a los que poseen o no poseen un alto nivel educacional, la misma persona –a menos que haya tenido una educación realmente elemental– es capaz de portarse de ambos modos, según las circunstancias; y el mismo objeto cultural puede ser disfrutado también de ambos modos. ¿Cómo entiende los términos cultura popular y cultura alta (o “de élite”)? ¿Cómo funcionan estas categorías cuando hablamos del cine y, concretamente, cuando hablamos del cine de la dictadura franquista?

SZ - Estando totalmente de acuerdo con los puntos de vista que usted expresa me gustaría añadir un matiz que puede complementar las ideas anteriores. Como usted sabe, por metodología y –por supuesto– también por afinidad electiva, mis trabajos se mueven sobre todo en el campo del análisis textual. No porque piense que debe dejarse de lado el contexto en el que surge la obra

correspondiente ni los usos diversos que pueden hacerse de la misma. Sino por la doble convicción de que hay un *uso* que se llama *interpretación* y porque creo que donde el contexto muestra toda su relevancia es, justamente, en la obra misma.

Para ir al grano me gustaría proponer el caso ejemplar de un film como *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patino en el que creo interaccionan de manera muy precisa las dos nociones de “cultura popular” y “cultura culta” (me gusta la redundancia). La película que tiene, por supuesto, otros aspectos de interés me atrae sobre todo por la forma en que maneja un material de partida como son toda una serie de canciones populares de los años cuarenta y cincuenta; y las utiliza para producir una especie de *détournement* que las convierte en instrumento arrojadizo contra el franquismo mediante su *frottage* con las imágenes documentales de aquellos tiempos del hambre y el miedo. Lo que me fascina en la película de Patino es que esta operación de altos vuelos (claramente asimilable con las prácticas de la intelectualidad crítica) no se hace en detrimento de la fascinación que esas piezas musicales ejercen sobre un espectador al que se le convoca a practicar una especie de melancolía (que no nostalgia) que me trae a la memoria (quizás esto pueda parecer excesivo) la idea de Benjamin cuando señala que “el cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la Historia”. En el mismo gesto Patino nos muestra un material que, concebido para anestesiarnos, ha acabado formando parte de nuestro imaginario y con el que mantenemos una relación ambivalente constituida, a un tiempo, de una distancia crítica y una empatía sentimental. Conviene insistir que la primera no existiría sin la segunda y que es ahí donde está el hallazgo esencial de la película. Resumiendo diré que Patino en tanto que cineasta se mueve, de manera abierta, en el campo de maniobras que le facilitan las prácticas artísticas (es decir, de la alta cultura), prácticas que se ejercen sobre un material que proviene del campo de la cultura de consumo, pero sin que esto suponga que se lleve a cabo la subordinación del segundo a las primeras. El interés del film reside, precisamente, en cómo negocia la autonomía de cada uno de sus niveles a la hora de interpelar al espectador. La melancolía como instrumento crítico.

JL - Volviendo a la distinción que hace Bourdieu entre cultura alta y cultura popular, me parece significativo el hecho de que los estudios cinematográficos, como disciplina, optaron en un primer momento no sólo por estudiar el “cine de autor”, sino también por un modelo de análisis altamente intelectual, psicoanalítico, basado en la teoría de la mirada elaborada a mediados de los años 70 por Laura Mulvey. La teoría de la mirada supone que el espectador ocupa un lugar distanciado de la pantalla, desde el cual somete a los objetos de su mirada a su poder. En años recientes, críticos como Steven Shaviro (*The Cinematic Body*) o Giuliana Bruno (*Atlas of Emotion: Journeys through Art, Architecture, and Film*) han propuesto otro modelo de espectador, que no ejerce el control sobre la imagen cinematográfica desde una posición distanciada, sino que se deja seducir por ella. En este caso, el placer que ofrece el cine no es un placer intelectual, sino un placer sensual, que nos involucra corporalmente. La teoría

de la mirada de Mulvey fue aplicada por ella, y por otros, para legitimar el estudio del cine popular (sobre todo, el melodrama americano), al someterlo a las prácticas de consumo de la cultura alta. La insistencia de Shaviro y Bruno sobre lo que llaman “lo háptico” invierte el proceso, al someter el cine artístico a prácticas de consumo asociadas con la cultura popular. En ambos casos, se borran las fronteras entre cine popular y cine artístico, suponiendo un modelo de espectador que es válido para cualquier film. ¿Qué opina de estos dos modelos de espectador que nos han ofrecido, en diferentes momentos, los estudios cinematográficos? Estos dos modelos de espectador, ¿cómo funcionan en el caso del cine de la dictadura franquista, que ha sido dividido de manera bastante tajante en cine artístico (bueno) y cine popular (malo)?

SZ - Debo decir que, personalmente, nunca he vivido como un problema la distinción entre “cine de autor” y cine popular. Creo que, aunque pueda resultar paradójico, esto tiene que ver con que mi educación como espectador de cine en los años cincuenta se realizó sobre la base del cine americano en el que esa distinción perdía buena parte de su sentido, al menos durante la época gloriosa del *studio system*. Por lo demás por esas afinidades a las que me he referido antes, nunca he pensado que la aproximación psicoanalítica fuese la más útil para entender el funcionamiento de las películas. No quiero decir con esto que el psicoanálisis no sea un instrumento relevante de comprensión de la realidad, sino que se debe ser cuidadoso a la hora de importar su instrumental para aplicarlo al campo de las producciones artísticas. Debo precisar un poco más: creo que cada película es un “mundo posible” y que determinadas aproximaciones suelen reducir su individualidad en provecho de un discurso genérico preexistente. Lo que no quiere decir que a partir de una obra particular no se pueda (y se deba) identificar temas de alcance teórico y general. Pero esto sólo puede hacerse de manera convincente si se respeta la “autonomía” de cada obra. Si puede servir de ejemplo y aunque suponga salirnos por un instante del cauce por el que discurre este diálogo, quisiera señalar que, cuando me planteo estudiar una película, lo que me interesa tiene que ver con “comprender cómo funciona en tanto que objeto de sentido” o si se prefiere utilizar una fórmula sintética con “comprender cómo comprendemos”. En el fondo creo que la crítica cinematográfica tiene una dimensión muy fuerte de *bricolage* (en el sentido que Lévi-Strauss daba a la expresión) pues está obligada a trabajar con elementos heteróclitos, no tanto con materias primas como con conceptos ya utilizados y puestos a prueba en otros campos del saber. Es verdad que esta manera de ver las cosas sitúa mi acercamiento en el “lado de acá”, pegado a la materialidad de los films, un instante antes de que se enfrenten al espectador de carne y hueso. Pero siempre he creído que éste era un trabajo que había que hacer a conciencia y que sólo después podríamos pasar al “lado de allá”, al estudio de la manera específica en la que las películas interaccionan con su(s) público(s).

JL - He hablado sobre todo del cine del primer franquismo, por ser lo que más he estudiado. Pero, ¿cómo va evolucionando el cine popular en la época del desarrollismo? Me interesó ver que Alfredo Landa acaba de ser premiado por el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) y por la Unión de Actores (honor que compartió con Javier Bardem), cuando sus comedias de los años 60 han sido quizá lo más

despreciado de la historia del cine español. Los premios concedidos a Landa, ¿sugieren que la actitud hacia estas películas va cambiando? o ¿se debe más bien a la necesidad moral de reconocer los méritos de un profesional del cine ya mayor, antes de que sea demasiado tarde? (Quizá debería disculparme por mi escepticismo). Otra cosa que me interesa, y de la cual no tengo una visión muy clara, es cómo la relación del cine popular con el Estado va evolucionando a partir de los 60. Tengo la impresión de que hay un cambio cualitativo en el cine popular de la segunda mitad de la dictadura, con respecto a la primera. Aquí estoy pensando también en el protagonismo femenino del cine popular de los años 40, algo que ya empieza a perderse a lo largo de los años 50 (en este sentido, como en otros, *El último cuplé* es una mirada nostálgica hacia el pasado). Por contraste, el cine popular de los años 60 me parece bastante machista, las mujeres causan los problemas, pero generalmente no los sufren. No sé realmente si el cine de Marisol es una excepción al machismo que veo como la nota dominante del cine popular de la segunda mitad del franquismo. ¿Cómo ve usted el cine popular de este periodo posterior?

SZ - Por seguir insistiendo en ideas a las que antes hemos hecho referencia, conviene recordar que incluso los mayores detractores del cine español están dispuestos a concederle el que ha producido a lo largo de su historia una plé-



Postal con la imagen de Marisol cantando en *Ha llegado un ángel* (1961) de Luis Lucia. [En el dorso está escrito a mano el siguiente mensaje: "Madrid 12-6-62. Querida prima: Un millón de felicidades te deseo en nombre de toda esta familia, que pases un feliz día en compañía de tus hermanos. Te quiere Angelines"].



Antonio Molina en *Esa voz es una mina* (1955) de Luis Lucía.

yade de actores secundarios de altísima calidad cuyos nombres están en la memoria de todos y que han incorporado al cine las tradiciones de los espectáculos populares. Con el tiempo muchos de estos “cómic@s” han accedido al estatuto de “actor” y esta evolución, que les implica a ellos como “representantes” (por utilizar la vieja expresión) pero también a las mutaciones del gusto de la crítica, está por estudiarse de manera detallada. Usted cita, con razón, el caso reciente del ascenso de Landa al Olimpo de los Goya pero podríamos añadir, por citar dos bien diferentes entre sí, los de José Luis López Vázquez cuya carrera atraviesa el cine español desde finales de los cincuenta hasta nuestros días o el caso de una Chus Lampreave a la que podemos seguir desde filmes como *El cochecito* hasta las más recientes obras de Almodóvar. Y ya que cita usted a Marisol debo decirle que tengo un especial interés por una película como *Un rayo de luz* (1959) que es una más que curiosa parábola sobre el franquismo y la “reconciliación nacional” en el momento en que el viejo y caduco general (como el abuelo de la protagonista de la película) estaba dando los primeros pasos de lo que vino en llamarse “apertura” de la mano de las transformaciones económicas que se sucedían en la España de entonces y de la masiva llegada de turistas. Si esta hipótesis es justa resultaría que es en un film de corte popular (película con “niña cantora”) donde podemos leer entre líneas (y de forma todo lo distorsionada y reblandecida que se quiera) la manera en la que ciertos sectores del régimen se pensaban a sí mismos por aquellos días.

Por otra parte el cine popular (pienso en los films de género tipo *western* o terror, por ejemplo) de los años sesenta incorporan un elemento que ya estaba presente en la década anterior pero que ahora emerge con singular fuerza por el simple hecho de la creciente apertura de España hacia el mundo que la rodeaba



Fotograma de *Embrujo* (1947) de Serrano de Osma.

después de tantos años de aislamiento. Me refiero al fenómeno de las coproducciones que saca a la luz un fenómeno de hibridación y mestizaje de las formas tradicionales del cine español con sus variantes internacionales. Este fenómeno va a afectar también al mejor cine español: si en la década de los años cincuenta ciertos melodramas dejaban patentizar la influencia de King Vidor (vía *Duelo al sol*), ahora incluso películas que se reclaman de una tradición tan autóctona como puede ser el esperpento, no pueden ignorar la repercusión y la popularidad que alcanzó entre los espectadores españoles la *Psicosis* de Hitchcock: así sucederá nada más y nada menos que con una obra tan singular como es *El extraño viaje*.

JL - Siguiendo con la cuestión del género, una cosa que siempre me ha llamado la atención en la cultura popular –no sólo en el cine– es su actitud carnavalesca hacia los roles sexuales; el travestismo, por ejemplo, ha desempeñado un rol importante desde los inicios del teatro de varietés. Mientras que la cultura alta suele no tener esta visión flexible de los roles sexuales. Sí puede representar el drama de un personaje aprisionado por su rol femenino o masculino, o castigado por intentar liberarse de él, pero pocas veces ofrece la posibilidad de una transgresión exitosa y sin complejos. Esta fuerza transgresiva se ve bastante en los orígenes del cine popular –muy vinculado al mundo del teatro de varietés o la revista musical, como hemos comentado antes– y lo veo todavía en ciertos aspectos del cine popular de los 40, sobre todo en la fuerte presencia de la mujer, que toma las riendas –literal y metafóricamente– una y otra vez.

Esta ambivalencia con respecto a los roles sexuales tiene bastante que ver con el aspecto *camp* del cine de los 40, que tan bien supo ver –y gozar– Terenci Moix (pienso en su libro dedicado a las estrellas del cine folklórico, *Suspiros de*

España). Siguiendo el análisis de Moix, podríamos proponer que las folklóricas –que si se masculinizan en los 50 es al ser remplazadas sus estrellas femeninas por estrellas masculinas *camp* como Antonio Molina– nos ofrecen la visión poco ortodoxa de una nación –y un fervor nacionalista– *camp*. Sin embargo, cuando Serrano de Osma, con su película visualmente brillante *Embrujo* (1947), intenta convertir el género folklórico en cine artístico, lo cual supone el abandono de la comedia a favor de lo trágico, toda esta ambivalencia sexual se pierde, y nos encontramos con el drama machista de la pérdida del talento de la heroína (Lola Flores) cuando su ex-pareja de baile (Manolo Caracol) muere de amor no correspondido. De manera parecida, al optar por el cine artístico, serio, sombrío, el cine neorrealista de los 50 tiende a relegar a la mujer a los márgenes, centrándose en problemas de mala fe masculina, de evidente influencia sartreana; incluso en *Calle Mayor*, de Bardem, el drama de la soltera burlada está supeditado al drama de la conciencia culpable del burlador. El cine neorrealista sí es un gran avance desde el punto de vista de la crítica política, pero desde el punto de vista de los estudios de género, se podría decir que representa un paso atrás.

Con esto, tenemos un ejemplo de cómo los estudios culturales, para los cuales el tema del género ha sido importante, pueden llegar a valorar textos (en este caso, películas) que políticamente son problemáticos. Evidentemente hay que tener cuidado al hacer una lectura positiva, desde el punto de vista del género, de un texto que es políticamente negativo. Se ha observado que los estudios culturales, por valorar la cultura popular, corren el riesgo de incidir en cierto populismo, al suponer que lo popular es siempre transgresivo –lo cual, por supuesto, no es cierto–. La cuestión del género ha sido fundamental en la teoría cinematográfica anglosajona, en el caso de la crítica feminista y psicoanalítica impulsada por Laura Mulvey a partir de los años 70 (que he mencionado antes), y posteriormente en la crítica cultural; creo que en general para los estudiosos del cine en España han sido más importantes otras cosas.

Esta diversidad crítica me parece una riqueza, pero también puede basarse en malentendidos, o en la falta de apreciación o conocimiento de ciertos aspectos de la cultura española por parte de los que la estudiamos desde fuera. Sin duda, lo que menos se traduce de una cultura a otra es precisamente lo popular, por estar tan arraigado en una larga tradición de prácticas cotidianas que sirven –como usted ha dicho con una expresión muy acertada– de “humus” para la producción cultural, algo que vemos de manera especialmente clara en los orígenes del cine. Por contraste, la vanguardia siempre ha sido un fenómeno cosmopolita. Un ejemplo de esta dificultad de traducir lo popular a otra cultura sería la falta de comprensión en el mundo anglosajón de ciertos elementos de “mal gusto” –por ejemplo, el tratamiento cómico de la escena de la violación en *Kika*– que, como usted ha señalado, Almodóvar recoge de determinadas vetas del cine de la época franquista (Berlanga, etc.). Creo que lo que más he aprendido de este diálogo es que puede ser mucho más productivo hablar, no de cine popular, sino de “lo popular en el cine”. Una pregunta que surge aquí es si podemos hablar de “lo popular” sin incidir en el tópico ya bastante gastado del “cine nacional”. Actualmente está de moda insistir –creo que con razón– en el cine como una industria transnacional (algo que lo ha caracterizado desde sus orígenes); lo que me queda menos claro es cuál sería el espacio de lo popular dentro un enfoque transnacional. Se ha ex-

portado con mucho éxito de taquilla lo folklórico; pero lo popular en un sentido auténtico ¿puede realmente exportarse?

SZ - Aun a riesgo de simplificar de manera notoria un tema de gran complejidad y de no responder de forma adecuada al conjunto de aspectos que acaba de poner usted sobre la mesa, adelantaré que los estudios más solventes que se llevan a cabo en España acerca del cine español tienen como orientación sustancial el sacar a la luz la manera en la que nuestro cine prolonga, desarrolla y reescribe (a la altura de cada momento histórico) toda una serie de elementos que forman una especie de “hilo rojo” que atraviesa las distintas prácticas culturales que se han sucedido en el impreciso marco de eso que para entendernos denominaré (entrecomillándolo cuidadosamente) “cultura española.” Para disipar malentendidos, enfatizaré que no me estoy refiriendo a una supuesta esencia cultural patria ni nada parecido. Sólo se trata de mostrar cómo entre momentos históricos y obras diversas se pueden encontrar ecos que los relacionan unos con otros sin que esto los convierta en “formas de lo mismo.” Por ejemplo, me parece evidente que el trío Azcona-Berlanga-Ferreri desarrolla (modificándolas y aquí se puede subrayar esto tanto como se quiera) ciertas maneras de hacer que provienen de una tradición en la que podemos colocar, sin ser exhaustivos, al Arcipreste de Hita, Quevedo o, por supuesto Valle-Inclán. De la misma manera otro tanto sucede con la filiación (ya ve que soy poco original) Goya-Buñuel. Desde mi punto de vista la aproximación dominante en la crítica anglosajona vinculada con el paradigma de los *cultural studies* (sé que simplifico mucho y pido disculpas anticipadas por ello) se preocupa más por otros aspectos como pueden ser todos los que tienen que ver con una lectura sintomática de los films en tanto que artefactos sobre los que se proyectan los deseos de los espectadores. Si no fuera demasiado estereotipado podríamos ubicar el debate en torno a la distinción propuesta por Umberto Eco entre *interpretación* y *uso*. Dicho esto debo añadir que no creo que una aproximación sea ni más lícita ni mejor que la otra, pero si tuviera que hacer un reproche a los trabajos que se reclaman de los “estudios culturales” (y que puede hacerse extensivo a la mayoría de trabajos de esta índole) éste sería su relativa insensibilidad a la dimensión material de las películas, a su falta de atención hacia el hecho de que, al fin y al cabo, una película no son sino imágenes y sonidos organizados para producir una serie de efectos cognitivos y sensoriales y que conoceremos éstos tanto mejor cuanto mejor seamos capaces de describir sensatamente aquéllos.

JL - Creo que aquí es usted quien ha puesto el dedo en la llaga de algo fundamental: el hecho de que, en el mundo anglosajón, los estudios cinematográficos se han originado en los departamentos de lengua y literatura (lo que en España se llama “filología”), y muchas veces no dan suficiente importancia al aspecto audiovisual del texto fílmico. Mientras que en España, si no me equivoco, los estudios cinematográficos han surgido desde dentro de los departamentos de comunicación audiovisual o de historia del arte. Por supuesto, los aspectos audiovisuales del texto fílmico también se prestan a un análisis cultural (es decir, un análisis que relaciona lo que está dentro del texto con lo que existe fuera del texto, en el campo de la cultura como sistema de relaciones de poder); el tipo de análisis cultural que sólo se fija en el argumento de la película siempre será

un análisis empobrecido. El cine artístico, muchas veces de tendencia autorreflexiva, nos invita a fijarnos en sus cualidades formales. Identificar las cualidades formales del cine popular requiere más esfuerzo. Pero, como usted ha dicho antes, citando a Ortega, lo popular es sobre todo un estilo. Si pudiéramos acostumbrarnos a analizar el cine popular como una voluntad de estilo específica, en vez de verlo como una ausencia de estilo, habríamos avanzado mucho. Me parece importante lo que usted acaba de decir con respecto a la genealogía de ciertas tendencias populares en el cine español, que –a pesar de la enorme influencia de Hollywood, sobre todo en el primer franquismo cuando el cine americano ofrecía la única posibilidad de viajar– hay que comprender en términos de cierta continuidad cultural autóctona (siempre en diálogo con lo foráneo, y reconociendo que la cultura nacional siempre es heterogénea). Lo que aquí me parece complicado es la relación de lo popular –concretamente, en el cine– con lo nacional. ¿Cómo podemos reivindicar lo popular como una expresión de lo nacional, sin incidir en el populismo –tan criticado, y con razón– del franquismo?

SZ - Aquí acaba usted de abrir la caja de Pandora de la definición de “cine nacional” que es cualquier cosa menos fácil, sobre todo desde el momento que estamos tratando con un arte propio de la época de la reproductibilidad técnica y que ha vivido su expansión mundial acompañando los progresos crecientes del fenómeno que hoy denominamos “globalización”. Parece obvio sostener que no hay culturas que no sean híbridas, en la medida en que incluso en los países y en las épocas más aislados y autárquicos es imposible poner puertas al campo y evitar que los vientos foráneos barran cualquier territorio. Pero también es obvio que solemos reconocer un cierto “origen” a los productos culturales. Los estudiosos de la literatura lo tienen más fácil que nosotros pues pueden agrupar las “literaturas” en función de las lenguas naturales utilizadas por los escritores (así habrá, por ejemplo, un Nabokov “ruso” y otro “anglosajón”, un Jorge Semprún “francés” y otro “español”). Para nosotros las cosas son un poco más difíciles. Pero quizás serviría para hacer patente mi perplejidad ante este tema el plantear un ejemplo que me parece ilustrativo. Que tiene que ver con el hecho de que el autor que pasa por ser el cineasta español por excelencia (baste ver los fastos de su centenario entre nosotros) apenas realizó obras en España por razones de todos bien conocidas. Me refiero, por supuesto, a Luis Buñuel. Que además es un caso especialmente interesante de confluencia de la vanguardia y lo popular, del esperpento y el mito, como prueba esa película esencial que es *Viridiana*. Para decirlo con una fórmula provocativa, ¿estamos ante el mismo cineasta cuando se trata del “Buñuel francés” o del “Buñuel mexicano y/o español”? Y si la respuesta es cuando menos dubitativa, ¿con qué tendría que ver? Es evidente que podemos acogernos a una denominación administrativa de lo nacional, pero no es menos evidente que esta manera de ver las cosas no nos deja satisfechos. Por eso me ha preocupado rastrear en el mundo de las formas de hacer, indagando en aquellas que aparecen ligadas en su desarrollo a las clases populares pero sin hacerles ascos, antes al contrario, a sus utilizaciones cultas y tratando de ser muy consciente de situarlas en el momento histórico en el que se producen. Por eso me parece útil leer a autores como Ortega sin prejuicios y que hacerlo no suponga avalar la globalidad de su pensamiento sino, simplemente, intentar volver productivas algunas de sus ideas. En cualquier caso me da la impresión que estamos ante una serie de problemas (lo

nacional, lo popular) que tienen la virtud (o la fatalidad) de no poder clausurarse de forma definitiva. Permítame que tome de uno de los más grandes cineastas españoles, José Val del Omar, la única fórmula que me parece adecuada para poner un punto y aparte en este diálogo. Como recordarán todos los que hayan visto *Aguaespejo granadino* (otra obra que se sitúa en la intersección de la vanguardia y lo popular) la película se cierra con una denegación del tradicional letrado de clausura: Sin fin.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", *Dialectic of Enlightenment*, Allen Lane, Londres, 1973, pp. 120-67.
- BAJTÍN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1999.
- BENJAMIN, WALTER, "Tesis de Filosofía de la Historia", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 175-191.
- BOURDIEU, PIERRE, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, Londres, 1986. Traducción: Richard Nice.
- BOZAL, VALERIANO, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966.
- BRUNO, GIULIANA, *Atlas of Emotion: Journeys through Art, Architecture and Film*, Verso, Nueva York, 2002.
- CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS, *Un cinema herido: Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós, Barcelona, 2002.
- CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS Y PENA, JAIME, *Cine español: Otro trayecto histórico*, IVAC, Valencia, 2005.
- ECO, UMBERTO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milán, 1990.
- GRAMSCI, ANTONIO, *Selections from Cultural Writings*, ed. David Forgacs y Geoffrey Nowell-Smith, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- MOIX, TERCENCI, *Suspiros de España: La copla y el cine de nuestro recuerdo*, Plaza & Janés, Barcelona, 1993.
- MULVEY, LAURA, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3, 1975, pp. 6-18.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La deshumanización del arte*, 10ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1970.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La rebelión de las masas*, 19ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1972.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "Preludio a un Goya", *Obras Completas*, vol. VII, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 1983, pp. 523-525.
- SEGUIN, JEAN-CLAUDE, *Histoire du cinéma espagnol*, Nathan, París, 1994.
- SHAVIRO, STEVEN, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS, *Historia(s) de España: De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, IVAC, Valencia, 2002.

Filmografía

- Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1952-55).
- Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950).
- Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956).
- Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971).
- Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952).
- Duelo al sol [Duel in the Sun]* (King Vidor, 1946).
- El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936).
- El cochecito* (Marco Ferreri, 1960).
- El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964).
- El pisito* (Marco Ferreri, 1958).
- El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).
- Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947).
- Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951).
- Kika* (Pedro Almodóvar, 1993).
- La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935).
- Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).
- Psicosis [Psycho]* (Alfred Hitchcock, 1960).
- Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951).
- Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960).
- Viridiana* (Luis Buñuel, 1961).
- ¡Vivan los novios!* (Luis García Berlanga, 1971).

Documentos

01

Programa de mano de la película *La vida en un hilo* (1945) de Edgar Neville.

02

Guía de prensa de la película *Agustina de Aragón* (1950) de Juan de Orduña.

03

Guía de prensa del *remake* de *Morena Clara* (1954) de Luis Lucia. [La película mantiene cierta continuidad con la versión original de 1936, al volver a interpretar Miguel Ligeró el principal papel cómico y por conservar cierto tono de reivindicación social (con Miguel Ligeró y Lola Flores acusados de robo)].

04

Programa de mano de la folklórica *Estrella de Sierra Morena* (1952) de Ramón Torrado. [Con una Lola Flores fálica].

05

Cartel de la película *El último cuplé* (1957) de Juan de Orduña.

06

Programa de mano de la película *Embrujo* (1947) de Carlos Serrano de Osma.

07

Cartel de la película *La verbena de la Paloma* (1935) de Benito Perojo.

08

Cartel de la película *Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilio Martín Patino.

09

Programa de mano de la película *El pisito* (1959) de Marco Ferreri.



CONCHITA MONTES
y RAFAEL DURAN *con*
GUILLERMO MARIN *en*



La vida en un hilo

Guión y Dirección: EDGAR NEVILLE

UNA PRODUCCIÓN
EDGAR NEVILLE

ESTUDIOS C.E.A.
CIUDAD LINEAL - MADRID







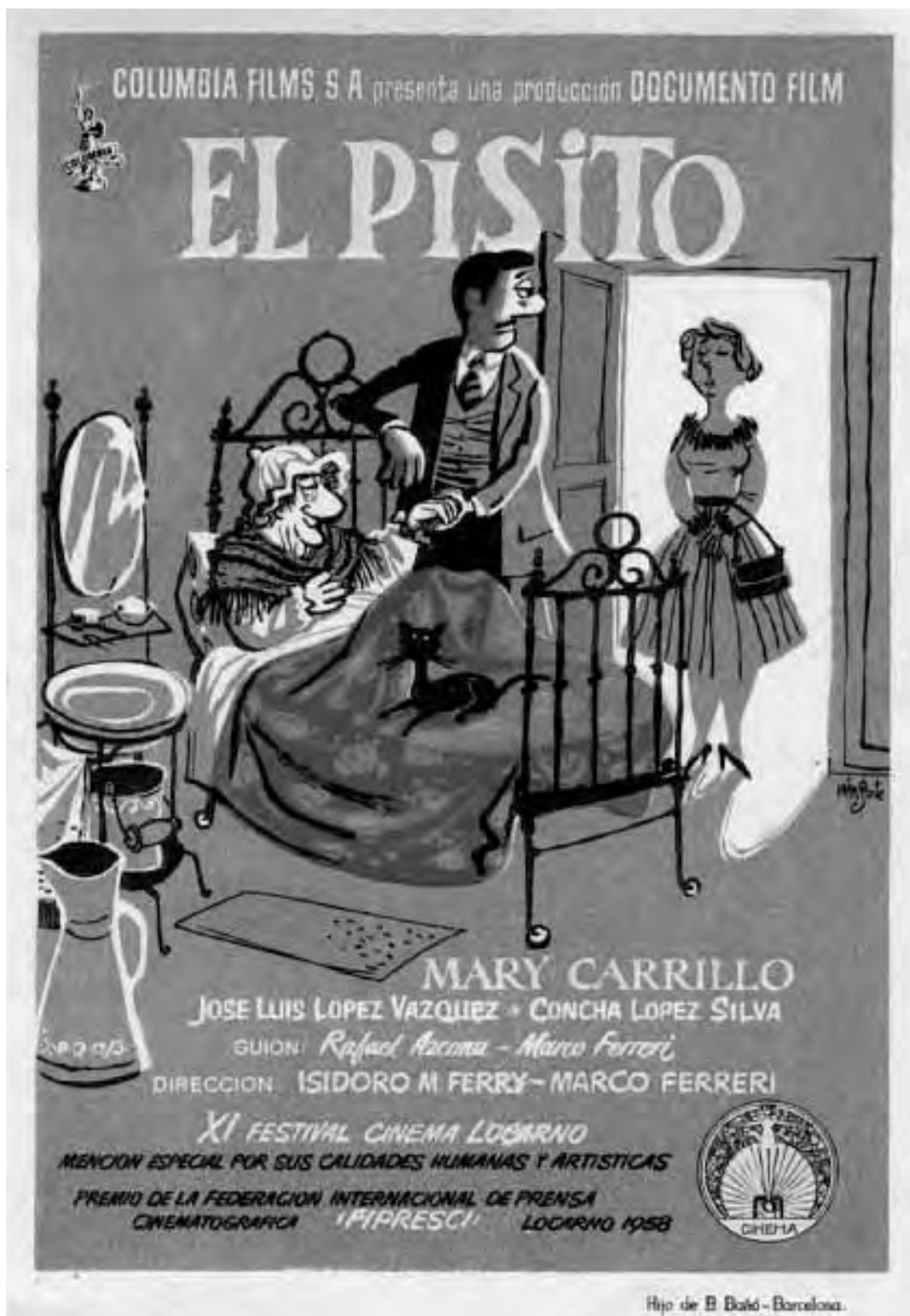




Documento 06







Popular el paraíso: la AAO en El Cabrito¹

JOSÉ DÍAZ CUYÁS

La idea de lo popular es una invención ilustrada que resulta problemática y poco operativa aplicada a la modernidad plena. Las formas y modos de lo popular apelaban, de un lado, a un sujeto cargado de connotaciones míticas, el pueblo; y, de otro, a una continuidad temporal de ciertas maneras de hacer, a una tradición heredada –y constituyente– de su origen como tal grupo. Era lógico que la modernidad, cuya condición presupone la ruptura con la tradición, se embarcara en el estudio y en la construcción histórica de las llamadas “artes populares”. Pero, por el mismo motivo, también es lógico que en nuestra cultura actual, dominada por la transitoriedad y la masificación individualizada, nos resulte tan confuso hablar de lo popular con su corolario de tradición, costumbre o expresión de un sujeto colectivo. Máxime cuando ya no resulta convincente aquella burda sociología del gusto que pretendía diferenciar entre lo que les agradaba a los de arriba o a los de abajo. Seguirá habiendo, como siempre, diferencias y estructuras económicas, pero en la sociedad de los consumidores, desde hace ya bastante tiempo, las diferenciaciones culturales, lo que en el orden simbólico nos une y nos separa, se articula más que nunca en base a los deseos –inducidos– y la ensoñación –asistida–. Sloterdijk ha descrito esta condición como la interiorización masiva del “programa público”. Un programa, entiéndase bien, que no actúa desde el exterior, sino que nos constituye también en privado. Su representación externa vendría dada, en efecto, por los medios de comunicación de masas, pero privadamente cada cual participa de él aisladamente consagrando todas “sus fuerzas una y otra vez a la solitaria tentativa de exaltarse y divertirse”²

Sobre esta emisión de “fondo”, sobre estas diferenciaciones siempre dinámicas, podrían imaginarse todavía hoy formas positivas de lo “popular”, pero ya no vinculadas a sujetos colectivos ni a formas duraderas, sino como resistencias que actúan provisionalmente en los resquicios del “programa”, como actos performativos que invierten la escala de valores en una situación dada, como perogrulladas que activan las “verdades” de la vida material y corporal, como una fuerza cómica y grotesca que traviste en parodia el valor seguro. Aunque lo cierto es que en el actual estado de cosas no resulta sencillo dirimir cuándo la fuerza que actúa se resiste o más bien celebra las diferenciaciones que fortalecen un poder establecido. No resulta fácil distinguir a un *quínico* en su sentido clásico, aquel que llega a encarnar la verdad del que nada tiene que perder y la actúa *performativamente* –como un Diógenes masturbándose en la plaza pública–, del vulgar y multitudinario cínico, ese nuevo tipo de la sociedad de masas que se ve impelido a actuar como un hipócrita por la “fuerza” de las cosas.

Pues bien, en este sentido, en el de los equívocos a que nos llevan las nuevas diferenciaciones en contraste con una posible reactivación de lo “popular” como instancia crítica, nuestra historia resulta ejemplar. De una parte, porque tiene como principal protagonista a un artista de la acción de quien sus exégetas destacan, precisamente, la capacidad de su dispositivo grotesco y corporal para “desnudar”, supuestamente, las hipocresías morales e ideológicas de su

época. De otra, porque tiene como protagonistas secundarios a un grupo de individuos cuya voluntad consciente fue la de constituirse en nuevo sujeto colectivo, la de instaurar un orden político y social basado en la libertad sexual, la propiedad colectiva y la creatividad “libre”. Lo que presuponía una actualización del arte “popular” tal y como todavía podía entenderse en los círculos de la vanguardia: algo hecho de manera anónima y colectiva, no separado y confundido con la vida cotidiana.

I

En 1970 el accionista Otto Muehl organizó con algunos amigos una pequeña comuna urbana en su piso de Praterstrasse en Viena. Era la época del *Instituto de Manopsicóticos* y de los manifiestos *Zock*. La mayoría de sus colegas eran unos 25 años más jóvenes que él, uno de los iconos del arte de los 60, y desde un principio mantuvo una posición aventajada al concedérsele un estado superior de “identidad social y genital”.³ A la vuelta de un viaje a Estados Unidos en mayo de 1973 descubre que su novia Elke había abandonado la comuna, será entonces cuando proclame la idea de una sexualidad libre. Pide a sus compañeros que disuelvan las relaciones de pareja, la mayoría acepta. Una vez hecho, “el siguiente paso lógico fue disolver la propiedad privada. Todos los activos y



Escena de la película *Investment Fonds*, Otto Muehl, 1970.



La Comuna de Praterstrasse, Viena, 1970. Fotografía de Theo Altenberg.

deudas fueron cancelados, se declaró la propiedad colectiva. No más habitaciones privadas, las mujeres dormían en una doble cama e invitaban a ella a los hombres. Desde este momento, éramos un grupo comprometido con nuestra propia definición lógica de la vida comunal revolucionaria.”⁴

En este mismo año 1973 el grupo, que ya contaba con unas 40 personas, compra Friedrichshof, una finca rural en Burgenland a pocos kilómetros de Viena. Allí se impartían cursos sobre la vida comunal y se practicaba lo que Muehl denominó *Análisis Accional*, en clara referencia a una posible síntesis entre psicoanálisis y accionismo artístico. Su principal técnica era la llamada *Auto-representación* (*Selbstdarstellung*), una suerte de terapia de grupo basada en escenificaciones individuales y espontáneas de roles afectivos. La comunidad contaba con un periódico propio y muy pronto alcanzó fama internacional. Fueron los años de expansión y propaganda cuando consideraban su “revolución sexual” como un factor de transformación social inminente. “Nos veíamos a nosotros mismos como una troupe de élite propagando la vida como arte, todo el mundo debería soltar las amarras de su vida diaria y contemplarse a sí mismo como una auto-dirigida obra de arte.”⁵

En 1978 se producirán cambios importantes. La comuna se encontraba prácticamente en bancarota y tras debatirlo en asamblea la mayoría votó por el retorno a la propiedad privada. Fue entonces cuando se creó el intrincado y lucrativo consorcio de empresas que todavía se mantiene en la actualidad. A principios de la década de los 80 existían 20 grupos repartidos por Europa con un total de unos 600 miembros y una población infantil en aumento. La comunidad decide cerrarse a la posibilidad de nuevas entradas –coincidiendo con la epidemia del SIDA– y dedica todos sus esfuerzos a la mejora de sus condiciones de vida. Las sedes pasaron a convertirse en prósperos centros de venta de seguros de vida, bienes inmobiliarios y préstamos financieros que rendían cuentas cada semana personalmente a Muehl en la central de Friedrichshof. “Muchos de ellos se adaptaron a las normas establecidas y estaban felices de no tener

que soportar ninguna responsabilidad. Porque el grupo garantizaba los ‘requerimientos de satisfacción sexual’, una vida asegurada y la idea de prosperidad futura. En diez años, se suponía que todos llegarían juntos al ‘lujo’”⁶

El considerable incremento de capital y la complejidad de las operaciones provocó una mayor centralización del poder en Muehl y su “consejo de los 12” (el consejo de administración de los grupos formado por personas afines al líder, especialmente mujeres). La situación en la década de los 80 era boyante, tenían el apoyo político del entonces canciller Bruno Keisky y del gobierno local del Burgenland, una región pobre para la cual el modelo de Friedrichshof constituía un ejemplo económico y cultural de éxito. Pero en este escenario las disensiones internas eran previsibles. Cuando en 1987 se deciden a comprar la finca de El Cabrito, la comuna ya se encontraba en una situación crítica. A un sector de los “japoneses”, los que aportaban el dinero al colectivo, la operación de compra les pareció un grave error financiero. La actitud de Muehl en sus nuevos dominios subtropicales fue, según diversas fuentes, la de un reyezuelo megalómano.⁷ Realizaba gastos sin conciencia aparente de los costes, invertía en propiedades a precios desorbitados, celebraba fiestas opulentas y multitudinarias con los empleados del holding, invitaba a grupos de empresarios y políticos de la isla a disfrutar de la temporada de ópera en Viena con todos los gastos pagados... Mientras tanto, exigía a los grupos en el continente que aceptaran medidas de austeridad cada vez más rígidas. De otra parte, rompe con una de las reglas básicas de la comuna al tomar a Claudia como esposa y declarar a Attila, hijo de ambos, como su heredero. Preocupado por perder su ascendencia sobre la nueva generación, somete a los niños a regulaciones más estrictas y a un programa educativo de carácter elitista: los chicos son separados de las chicas y destinados a las “finanzas”, mientras que ellas son preparadas como “líderes de grupo”. Es entonces cuando se reserva el derecho a iniciar a las jóvenes en el sexo, mientras su esposa Claudia ejercía en exclusiva como iniciadora de los jóvenes.

La jerarquía de poder dependía todavía de dos estructuras paralelas ya por entonces antagónicas: el “consejo de los 12”, de un lado; y los responsables de las finanzas y el holding, de otro. A raíz de los dispendios económicos y de la actitud autoritaria del líder, las contradicciones entre estos dos poderes acabaron por hacerse insostenibles. En 1989 se producirá un “golpe de estado” por parte del sector de los ejecutivos que pasaron desde entonces, y hasta el día de hoy, a controlar todo el consorcio empresarial. La caída de Muehl y la disolución “formal” de su “obra de arte total” ya era un hecho tiempo antes de que se celebrara un juicio contra él por abuso de menores y consumo de drogas que, en 1991, le llevaría a una condena de 7 años en una cárcel austriaca.

Hasta aquí un breve resumen de los hechos.⁸ Demasiado conciso, pero suficiente para establecer las contradicciones que queremos destacar. El lector ya se habrá percatado de que hay no sólo varias narraciones posibles, sino muy diversas narrativas desde las que abordar esta historia. La sexualidad “libre” acaba convirtiéndose en un signo diferencial en la jerarquía de poder (tener relaciones o un hijo del líder, así como con sus afines, aseguraba un ascenso en la jerarquía y mejores condiciones de vida); la propiedad colectiva acaba derivando en un grupo privado de sociedades anónimas; la negación de la familia nuclear burguesa y el patriarcado termina por convertirse en una parodia freudiana del pa-

triarcado tribal; la creatividad libre y anónima, “popular”, acaba en los tribunales de justicia en pugna por los derechos de autoría y de propiedad intelectual (una reivindicación del nombre, por cierto, que tendrá su paralelismo en los ulteriores y masivos tests de paternidad). Con todo, de entre todas estas posibles narrativas creo que la más sugerente, y la más reveladora, es la que sigue el viaje de estos modernos argonautas impulsados por la utopía de la “vida como arte” hasta el lugar que, por lógica, correspondía a su destino: el paraíso.

El Cabrito, un frondoso barranco al que todavía hoy sólo se tiene acceso por mar y que estaba destinado a convertirse en la sede “de vacaciones” para la comuna, fue descubierto por Theo Altenberg en 1986. Él mismo confiesa haber encontrado su “atelier del sur” en esta solitaria bahía gomera con la ayuda de las cartas de Vincent Van Gogh: “Un valle lleno de palmeras, mangos y bananas, plantaciones en terraza y una pequeña playa. Fue un momento incomparable, como si la imagen de un sueño apareciera de pronto ante ti como una realidad tangible. Brinqué sobre el bote gritando: ‘¡Esto es el paraíso, esto es el paraíso!’”⁹ Venían huyendo de la malsana civilización, de las consecuencias del desastre de Chernóbil y de una situación política cada día más adversa (Theodor Kerry, presidente de Burgenland, pierde las elecciones en 1987; Austria en los noventa está condicionada por el extremismo ultraderechista de Haider). Después de un largo viaje de casi 20 años, cuando los comuneros encuentren por fin su paraíso, esa visión emocionada, como si la imagen de un sueño se hiciera realidad, no difiere demasiado de lo que allí mismo hubiera podido ver, de lo que también allí buscaría y desearía, el más popular de los viajeros en la sociedad de masas: el turista.



El Cabrito en los años 40. Colección Alberto Darias.



El Cabrito en los años 50. Colección Alberto Darias.



El Cabrito en 1986. Fotografía de Theo Altenberg.

II

La obra canónica sobre el turismo de Dean MacCannell es el fruto de una investigación iniciada en París durante 1968, en ella el autor planteaba de partida la siguiente dicotomía: “Mi intención original había sido estudiar turismo y revolución, que a mi juicio eran los dos polos de la conciencia moderna: por un lado la disposición a aceptar, incluso venerar, las cosas tal y como son, y por el otro el deseo de transformar las cosas.”¹⁰ A primera vista esta paridad puede resultar antitética, todo parece indicar que se trata de dos movimientos contrarios. Y, sin embargo, nuestra historia, la evolución y el asentamiento final de la comuna AAO (Organización de Análisis Accional) en una finca costera al sur de la isla La Gome-
ra, apunta hacia el solapamiento de esa polaridad: la voluntad revolucionaria ha terminado por manifestarse sin contradicción aparente, de un modo expreso y sobre un mismo escenario, como voluntad turística. Lo cierto es que El Cabrito, la que fue segunda sede de la comuna, ha terminado por convertirse en la actualidad en un complejo turístico.¹¹ Puede parecer una cuestión anecdótica que una vez disuelto “formalmente” el colectivo hacia 1991 sea una de sus empresas, conocida como Liligomera, la misma que en la actualidad se ocupa de la administración del negocio hotelero. Pero mi propuesta, por el contrario, es que este final dice mucho sobre el proyecto inicial de la comuna, es más, considero que esta peculiar deriva que nos lleva sobre el mismo lugar de un colectivo artístico y revolucionario a este otro de industria del ocio y turismo puede ofrecernos también una perspectiva inusual sobre la propia escena artística de los últimos años sesenta.

Insistamos por lo pronto en que montar una comuna o montar un complejo hotelero no vendrían a ser sino dos formas extremas de “popular el paraíso”. Dos modos paganos, por tanto, aunque religiosos en su orden simbólico, de poblar el lugar. En la sociedad postindustrial, la que está dominada por el espectáculo y la producción cultural, tanto el turista como el comunero comparten, con distinto grado de intensidad y conciencia, una misma convicción: la del carácter “inauténtico” de la vida diaria, una carencia primera que lleva a buscar esa autenticidad en “otros” mundos o en “otros” estilos de vida.

“La visita turística es una especie de esfuerzo colectivo por alcanzar una trascendencia de la totalidad moderna, un modo de intentar superar la discontinuidad de la modernidad, de incorporar sus fragmentos en una experiencia unificada. Por supuesto, dicho esfuerzo está destinado al fracaso: en su intento por construir totalidades, celebra la diferenciación.”¹²

La “experiencia auténtica”, alentada y al tiempo insatisfecha por los “productos culturales”, pretende convertir en un universo sin Dios “al mundo entero en una única unidad solidaria”. La búsqueda de esta “experiencia” era lo que estaba detrás de aquellas “visiones del mundo” de los movimientos fourieristas y comunales de los años 60.¹³ Pero sobre todo, y ésta es la hipótesis provisional que queremos dejar apuntada, era este mismo anhelo de “autenticidad” perdida el que estaba detrás de los rituales y los espacios hierofánicos de las tendencias artísticas del Arte-Vida. Era esa vivencia la que buscaban aquellas variadas y heteróclitas “experiencias culturales”, como el *happening* y la *performance*, cuando pretendían situarse fuera de los límites del arte, más allá de las convenciones para ofrecer sin mediaciones, en estado bruto, unos pedazos o momentos de vida –auténtica–.

III

Los accionistas vieneses fueron, de entre todos los artistas del *happening*, los más excesivos, hasta los límites mismos de la histeria, en esta búsqueda de la “experiencia auténtica” en la frontera de arte y vida. Más en concreto Otto Muehl, el que será líder y fundador de la AAO, protagonizó algunas de las “experiencias culturales” más grotescas y obscenas de entre las desarrolladas por el llamado arte de acción. Sin duda, como se ha señalado con frecuencia, había un carácter diferencial en las obras de los austriacos. El artista danés Per Kirkeby, miembro de Fluxus en los sesenta, caracterizaba



Catálogo MAK, *Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk; Aktion Utopie Malerei 1960-2004.*

del siguiente modo su especificidad: “No consideraba las obras en sí mismas demasiado poderosas. Pero cuando tuve la ocasión de trabajar más prolongadamente en Austria, como profesor de la Academia de verano de Salzburgo en 1983, lo comprendí: era *necesario* hacerlo. Es una sociedad tan increíblemente clerical, conservadora; ¡qué digo! Literalmente fascista. Era *necesario* que lo hicieran. Por esto es por lo que he tenido después a los accionistas vieneses en alta estima”¹⁴

Esta *necesidad* es la que da sentido histórico y político a aquellas obras, pero es también la que limita y condiciona su desarrollo como práctica artística. Una situación que se agrava en el caso de Muehl¹⁵ y que, de hecho, sigue condicionando hasta hoy los equívocos en la interpretación de su actividad. La lectura más habitual en la “institución arte” sigue insistiendo en el valor implícitamente político de su obra.¹⁶ Su evolución desde la pintura de acción hasta la acción corporal supondría el paso de lo formal y autónomo a lo social y heterónomo, para a continuación, y como consecuencia lógica de esta dinámica, abandonar el arte para entregarse a una experiencia creativa colectiva de carácter revolucionario. Esta interpretación, que vamos a denominar “heroica”, pretende mantener activo el discurso mítico de la vanguardia y viene corroborada, de una parte, por algunos hechos históricos ciertamente bochornosos como el acoso policial, la censura y la criminalización judicial de los accionistas durante los 60. Mientras que, de otra, estaría legitimada teóricamente por el carácter transgresor de sus prácticas corporales dirigidas, en especial, contra los tabúes morales de tipo sexual. Lo que resulta sorprendente de esta versión es que desde una pretendida –y hoy increíble, cuando no sospechosa– defensa de los postulados Arte-Vida de los años sesenta, no parece verse afectada ni por los hechos, ni por los consiguientes desarrollos teóricos sobre sexualidad y política.

Por lo que respecta a lo que pasó, ya hemos visto que la disolución de la comuna estuvo marcada, aunque no motivada, por la condena judicial de Muehl.¹⁷ Cuando el MAK de Viena le dedique una antológica en el 2004 como artista individual, como una figura que tras entregarse a las incertidumbres de la vida ha retornado al “mundo” del arte, lo hará intentando mantener activo el viejo discurso de la transgresión. Otro tanto ha ocurrido en diversas exposiciones internacionales, también en la celebrada en fecha reciente en nuestro país. En la cubierta del catálogo del MAK en concreto, tras su nombre, troquelado en forma de barras verticales, se adivinaban los ojos del artista que había pasado una larga temporada en la cárcel, una escena que nos retrotrae a los años de criminalización judicial del accionismo. Ante una imagen como ésta resulta inevitable recordar que en efecto la historia se repite, pero siempre como parodia. El delito del que se le acusa, con independencia de que el propio juicio pueda haber constituido en sí mismo otra escena de sainete, se confundía en su interpretación mediática y sensacionalista con el de turismo sexual. *Sodoma y Gomera* rezaba el titular de *Der Stern* que lanzó al mundo la “escandalosa” noticia.¹⁸ Lo cierto es que Muehl no ha sido encarcelado en esta ocasión como “artista” político, algo que era posible argumentar en los años 60, sino que, de manera consecuente con su abandono del arte, lo ha sido por sus actividades como ciudadano en la *vida pública*. Cabe la duda, por

supuesto, de que el juicio haya sido justo. Pero lo que resulta indudable, más allá de las anécdotas del proceso, es que detrás de esta nueva criminalización de su conducta, aparte de la judicatura austriaca, nos encontramos también con el beneplácito activo o pasivo de la plana mayor de sus camaradas, es decir, de aquéllos con quienes compartía su *vida*. Éste es el juicio que de ningún modo se puede obviar. ¿Cómo valorar entonces en general su práctica político-sexual en la comuna: como una transgresión curativa y liberadora de los tabúes sociales o como mero cinismo sexual ejercido por un individuo en situación de poder? No pretendemos responder aquí a semejante cuestión, entre otras cosas porque no estamos hablando de arte, sino de un amplio colectivo de individuos que durante 20 años ha pasado por muy diferentes etapas. Pero la pregunta debe permanecer abierta y activa, por cuanto afecta en su caso de manera directa no sólo a la potencia política de la propia comuna, sino a la funcionalidad política de sus acciones de los 60, legitimadas por su pretendido carácter “inmoral”. Por eso resulta tan paradójico que quienes hoy siguen alabándolo como un viejo campeón del Arte-Vida, olviden lo sucedido, precisamente, del lado de la vida. Y lo hagan además recurriendo de manera higiénica y “autónoma” a decorosos referentes intelectuales como Artaud o Kristeva para de ese modo poder seguir celebrando –y valorando–, sin problematizarlo lo más mínimo, el significado políticamente liberador de sus acciones contra la “represión sexual”.

Por lo que respecta a la teoría, el discurso de la AAO estaba basado en las ideas de uno de esos personajes fascinantes y dramáticos de la convulsa historia del siglo XX, Wilhelm Reich, discípulo díscolo e inoportuno de Freud, cuyo intento de síntesis entre marxismo y psicoanálisis tendrá una enorme influencia en años posteriores pero le llevará, en consecuencia con sus postulados, a ser expulsado a un tiempo del círculo psicoanalítico y del Partido Comunista en el año 1933. Con respecto al empeño de la *Sexpol* por “reinterpretar todo el dispositivo de sexualidad en términos de represión generalizada; vincularla con mecanismos generales de dominación y explotación, y ligar unos con otros los procesos que permiten liberarse de unas y otras”, hace años que Foucault nos explicó el sutil y engañoso entramado de lo que denominó la “hipótesis represiva”.¹⁹ Desde una concepción microfísica del poder, inmanente a lo social, donde las diferenciaciones no se identifican con la ley, las instituciones y los aparatos del Estado, su conclusión es que “poder y placer no se anulan; no se vuelven el uno contra el otro; se persiguen, se encabalgan y reactivan”. Son estas técnicas de poder y saber las que habrían creado hacia finales del siglo XVIII lo que sólo la modernidad ha conocido como la *sexualidad*. El propio psicoanálisis formaría parte de este dispositivo de sexualidad como una técnica diferenciadora de la que se agencia la burguesía para articular discursivamente los deseos prohibidos. Desde esta perspectiva también la campaña revolucionaria de Reich entraría dentro de este dispositivo, a pesar de su indudable valor como agitador de conciencias años antes de que la liberación sexual y la pornografía se convirtieran en un fenómeno de masas durante los años sesenta.²⁰ A esa década, precisamente, va dirigida la pregunta abierta por Foucault en su introducción: la cuestión no es ¿por qué somos reprimidos?, sino “¿por qué espiral



Otto Muehl, *El Cabrito*, La Gomera, 1988. Fotografía de Theo Altenberg.

hemos llegado a afirmar que el sexo es negado, a mostrar ostensiblemente que lo ocultamos, a decir que lo silenciemos –y todo esto formulándolo con palabras explícitas, intentando que se lo vea en su más desnuda realidad, afirmándolo en la positividad de su poder y sus efectos?”.²¹ Este interrogante lo formulaba en el año 1976 y, sin duda, las acciones de Muehl de la década anterior constituyen un ejemplo paradigmático de la notable equivocidad política de esta “hipótesis represiva”.

IV

Para comprender la enorme capacidad de convicción de las prácticas artísticas de Muehl en los sesenta, su pretendido valor como “experiencia auténtica”, pese a sustentarse sobre un empobrecedor –y hoy ciertamente hilarante– discurso político-sexual, es necesario atender, de un lado, al significado histórico de la voluntad Arte-Vida y, de otro, a ese carácter diferencial del que ya hemos hablado en relación con el contexto cultural austriaco.²²

En una sociedad como la de los años 60, mediatizada al extremo, las artes de acción vienen a satisfacer la necesidad de “atrapar” de manera inmediata una vida que se experimenta en primera instancia como ausente.²³ Esta pretensión, la de experimentar lo inmediato por obra del arte, resulta una contradicción de principio, pero era esta dialéctica de los límites (arte-vida, arte-noarte) la que dominaba en la práctica artística del periodo. Ahora bien, en este juego liminar suele olvidarse que no es sólo el arte el que se expande o desparrama para supuestamente alcanzar la vida, sino que era también eso que se llamaba vida, lo diario y cotidiano, lo que ya entonces se experimentaba de una manera generalizada como algo artificial y construido, –o sea, como algo mediatizado y, si se quiere, implícitamente artístico–. El “todo es arte” de los años sesenta no es simplemente el resultado del empeño voluntario de los artistas por superar los límites de la institución arte, sino la expresión sintomática de un problema de época.²⁴ MacCannell acierta al hacer descansar su teoría de “la clase ociosa” sobre la autopercepción de la vida cotidiana como algo inau-

téntico, como algo perdido que se encontraría pleno y libre en “otro” tiempo o en “otros” mundos. En la práctica artística esa ausencia podía colmarse por entonces con “cualquier cosa”, siempre y cuando se percibiera como obra, como el “producto cultural” de una “experiencia auténtica”. Así ocurría en los principales centros artísticos internacionales. Los *happenings* de Kaprow o los *events* de Brecht, por ejemplo, no precisaban de un “contenido” explícito, de un “tema” o argumento legitimador para ser percibidos como obras en las que se daba expresión a una vivencia verdadera, liberada pretendidamente de las convenciones y los límites del arte. De hecho, las obras más logradas entre estas tendencias, también en su funcionalidad política, serían aquellas que mejor apuntan o “representan”, sin pretender saturarla, esa ausencia primera y ese dispositivo dialéctico que la sustenta (el juego de *site* y *non-site* de Smithson sería en este sentido un ejemplo paradigmático).

Pero Muehl es un artista del “tema”: “la diferencia principal entre los artistas del *happening/fluxismo* y los del accionismo reside en el hecho de que el accionismo es temático mientras que los primeros cultivaban los *ready-made* de Marcel pero ignoraban la obra temática de Duchamp: *Étant donnés*.”²⁵ Cuyo tema debe ser, según parece, el sexo. Pero el sexo explícito, la genitalidad como realidad material, abierta y puesta ante los ojos. Lo cierto es que este reduccionismo casi caricaturesco de la naturaleza de la mirada y las pulsiones, esta incapacidad para aceptar la metáfora como elemento vital, es la trampa principal que recorre su obra y que se extenderá también a la propia comuna.²⁶ El arte, como el propio deseo, sería un problema sólo de “contenido”, una cuestión “temática”, ajena a los problemas del lenguaje: “No es la destrucción formal lo que es importante, sino la destrucción temática que se dirige contra las imágenes del mundo.”²⁷ Su vandalismo es una campaña de agresión directa contra la falsedad e hipocresía de las imágenes y en defensa de la verdad “temática” de lo real. Lo real, diría la voluntad de saber, debe ser desnudado en su literalidad. Y al parecer, por lo menos en el caso de Muehl, cuando lo “real” se desnuda, literalmente deja ver su única verdad: el sexo.

Es aquí donde el marco local, con su juego extemporáneo de prohibiciones, alienta hasta el paroxismo la dialéctica de la transgresión. En el ambiente retrógrado y pacato de la sociedad austriaca postnazi todavía se podía seguir manteniendo la ilusión de la “hipótesis represiva”. Una ilusión que pasó a convertirse en el “tema” único y expreso de sus acciones. El valor de autenticidad de las obras venía corroborado en la práctica por el “escándalo” y la represión policial subsiguiente. Para hacer arte de verdad, bastaba entonces con reducir el cuerpo a su materialidad genital y hacer con él todo lo prohibido. El dispositivo era simple y efectivo, en esta dialéctica de la transgresión la exteriorización de lo “perverso”, la visibilidad de lo insano, la violación pública de todos los tabúes corporales tenía un contenido asegurado como verdad –política–, al tiempo que despertaba en el espectador una insaciable “voluntad de ver”.

Su obra de los últimos años de los 60 resulta tan sintomática que la vieja metáfora energética (creación, vitalidad, fuerza, inmediatez) tan activa en la pintura de los siglos XIX y XX queda reducida literalmente a mera energía biológica y sexual, mientras la “represión” judicial y policial viene a ejercer como “superficie de resistencia”. Este juego inestable entre energía (genital) y

resistencia (policial) no podía mantener su tensión ficticia durante mucho más tiempo en la era de la expansión del porno.²⁸ Pero había algo más. En 1970 interviene en *Happening & Fluxus*, con una pieza llamada *Wotan lascivo* realizada por su *Grupo de Arte Directo*. En la obra se sacrifica y desgarran un pollo, se defeca (Muehl y asistentes) y hay escenas enérgicas de masturbación y de penetración (de Muehl y sus asistentes con la única modelo femenina). La obra iba acompañada de un texto, el *Manifiesto del Instituto de Manopsicótica*: “la idea de esta acción es (la) de mostrar el último extremo de la porquería sexual, no por diversión, sino para invertir una enfermedad mental de 2.000 años. Cuando decimos porquería sexual... no nos referimos a follar normal. Evidentemente rechazamos *Happening & Fluxus* por la misma razón. [...] Nosotros en el Instituto consideramos el happening como arte enteramente de clase media, meramente arte. Queremos superar este arte imbécil.”²⁹

Bajo estas mismas premisas, la de un arte ajeno al hedonismo, legitimado por su función como catarsis “higiénica” y cura terapéutica, realiza en 1971 una gira “escandalosa” como “artista sexual”³⁰ en la RFA y Suiza. Ésta será su última actividad como accionista. El propio Muehl confesaba a Robert Fleck en una entrevista personal: “Como las acciones continuaron una radicalización extrema en los años 1968-1971, y como ciertos espectadores reaccionaban durante las manifestaciones públicas con irrupciones pulsionales agresivas, un límite se había alcanzado; me pareció oportuno cambiar a un medio diferente.”³¹

En efecto, todo parece indicar que un cierto límite se había alcanzado en torno a 1970. Pero no por los problemas “pulsionales” de ciertos espectadores. También su colega Gunter Brus realiza por estas fechas su última acción, la más dura y extrema de su particular dispositivo autopunitivo y que tituló significativamente *Prueba de resistencia*. El paroxismo al que Muehl había llevado sus acciones sexuales como “experiencia artística auténtica” no podía seguir manteniendo su intensidad ni su capacidad de convicción. Cuando Harald Szeemann organizó en Colonia su exposición *Happening & Fluxus* estaba marcando, sin saberlo, el final de una época. Las bravuconadas de Muehl contra el *happening* no eran intempestivas sino sencillamente extemporáneas. En ese horizonte ya no había límites que “superar”. El mito de la vanguardia se estaba agotando, la dialéctica del Arte-Vida se había despotenciado y ya no había nada, o casi nada, que ejerciera como “resistencia” a la transgresión.

Una vez reducido el arte a cura terapéutica,³² lo más coherente que podía hacer a sus 45 años era anunciar su retirada de la actividad artística para consagrarse a la terapia sexual en el marco de una comuna de acción analítica y libertad sexual. Poco antes había escrito a su amigo el poeta Oswald Wiener: “Ya no encuentro ningún placer en el arte. No quiero hacer acciones nunca más. Me parece simplemente demasiado estúpido presentar alguna cosa a la gente. ¿Dónde crees que estamos? No quiero parar, sino más bien dejar todo esto desparramarse en la vida corriente. Y debo decirlo, esto marcha, esto marcha. Quiero convertirme en mago.”³³ Era lógico que quisiera investirse de las cualidades de un mago, sólo sus acciones tienen el poder de producir “realidades”, realidades integrales, ese mal sueño de la modernidad llamado Obra de Arte Total. Auténticos mundos felices. Algo bastante parecido en definitiva a lo que promete, por módicos precios, cualquier agencia de viajes.

Notas

1. El presente artículo y los documentos adjuntos ofrecen una breve exposición del proyecto de investigación “Vanguardismos de los sesenta en Canarias: la comunidad artística de El Cabrito” (EDUI/534) en el que han participado María Requena, Israel Pérez López y, de manera destacada, Ralph Kistler.

2. Peter Sloterdijk, *El desprecio de las Masas: Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna* [trad. Germán Cano], Pre-textos, Valencia, 2002, p. 18.

3. “Aquellos que hubieran alcanzado el estado de ‘identidad genital y social’ después de años de vivir felizmente en la comuna, se convertirían entonces paso a paso en ‘ejemplarmente’ energéticos.” Se suponía que en un principio sólo Muehl había alcanzado ese estado “porque había abandonado no sólo su propiedad y su arte, sino incluso por entero a sí mismo a la sociedad”. Theo Altenberg, *The Paradise Experiment: The Utopia of Free Sexuality Friedrichshof Comune 1973-1978*, Triton, Viena, 2001, p. 114.

4. *Ibid.*, p. 105.

5. *Ibid.*, p. 116.

6. *Ibid.*, p. 126.

7. Así nos lo han confirmado excomuneros como Peter Schär y Wolfgang Sohst, gerente de Friedrichshof y presidente de Liligomera S.A. respectivamente, en una entrevista personal celebrada el 17 de junio de 2006. Así lo corrobora también Theo Altenberg en su libro, *vid. The Monarchy*, pp. 140-7.

8. Son numerosas las cuestiones de importancia y los detalles significativos que hemos pasado por alto, el lector puede encontrar más información sobre la crisis de la comuna, así como sobre cuestiones de jerarquía y organización, en el dossier de prensa que adjuntamos. Unas noticias, no es necesario advertirlo, que deberían ser leídas sin perder de vista su función mediática, la de excitar la “sensación”

9. *Ibid.*, p. 138.

10. Dean MacCannell (1976), *El Turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Barcelona, 2003, p. 5.

11. La idea de montar un negocio turístico en este “paraíso” natural no es posterior ni consecuencia de la disolución de la comuna como tal. Desde su llegada a La Gomera en 1987, contaban entre sus planes con la compra del barranco vecino, Las Gaviotas, de unas 320 hectáreas, en el que proyectaban construir un complejo hotelero. *Vid. El Globo*, “La Isla de los Exóticos Colonos”, 18 de diciembre de 1987. Finalmente este terreno fue vendido a finales de los 90 a la empresa naviera Fred Olsen, la más importante de la isla, para invertir en un hotel en la propia sede de Friedrichshof.

12. *Op. cit.*, p. 18.

13. “Las visiones del mundo y los estilos de vida surgen de y se disuelven en las producciones culturales.” *Ibid.*, p. 43.

14. Cit. Robert Fleck, “L’actionnisme viennois”, en *Hors Limites, l’art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, París, 1994, p. 196.

15. En realidad, al igual que ocurre con Günter Brus, Hermann Nitsch o Rudolf Schwarzkogler, tanto su obra como su discurso mantiene una posición diferenciada, de aquí que en lo que sigue intentemos centrarnos en su figura y evitemos en lo posible hacer generalizaciones sobre el accionismo vienés como colectivo.

16. Una excepción vendría dada por Harald Falckenberg (ed), *Otto Mühl, Retrospektive*, Revolver, Hamburgo, 2005. Una recopilación de ensayos suscitada por una admiración sincera pero no ofuscada y abierta a voces discrepantes.

17. Véase dossier adjunto.

18. Véase dossier adjunto.

19. Michel Foucault (1976), *Historia de la sexualidad: I La voluntad de saber*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1997, pp. 158-159. *Vid.* en especial, Cap. 2, “La hipótesis represiva”.

20. “El valor de esta crítica y sus efectos sobre la realidad fueron considerables. Pero la posibilidad misma de su éxito estaba vinculada al hecho de que se desplegaba siempre dentro del dispositivo de sexualidad, y no fuera de él o contra él. El hecho de que tantas cosas hayan podido cambiar en el comportamiento sexual de las sociedades occidentales sin que se haya realizado ninguna de las promesas o condiciones políticas que Reich consideraba necesarias, basta para probar que toda la ‘revolución’ del sexo, toda la lucha ‘antirrepresiva’ no representaba nada más, ni tampoco nada menos –lo que ya era importantísimo–, que un desplazamiento y un giro tácticos en el gran dispositivo de sexualidad. Pero también se comprende por qué no se podía pedir a esa crítica que fuera el enrejado para una historia de ese mismo dispositivo. Ni el principio de un movimiento para desmantelarlo.” Foucault, 1997, p. 159.

21. *Ibid.*, p. 16.

22. Mi crítica va dirigida a la pretendida potencia política de su discurso y de su obra, lo que no es óbice para aceptar que, a su pesar, podemos encontrar logros en su obra artística. Sus piezas cinematográficas, por ejemplo, dejando de lado la pomposa intención de producir susto o asco en sus últimos años, se mueven entre el esteticismo kitsch y una suerte de surrealismo “brutista” que visto en la distancia pueden llegar a producir un efecto de grosera y abierta comicidad.

23. Guy Debord apuntaba esta “falta” cuando se preguntaba: “¿de qué está privada la vida privada?, simplemente de la vida, que está cruelmente ausente.” Guy Debord, “Perspectivas de modificaciones conscientes de la vida cotidiana”, en *La creación abierta y sus enemigos*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1977, p. 212 y aforismo 152 de *La Sociedad del Espectáculo*.

24. Me he ocupado con más extensión de esta cuestión en “La naturalización del arte del suelo: el Paradigma Tindaya”, en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 1, Santa Cruz de Tenerife, 2002.

25. “Otto Muehl Échange épistolaire avec Hans-Ulrich Obrist”, *Hors Limites: l’art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, París, 1994, p. 215.

26. Esta reducción literal de la vida psíquica a la energía sexual, de un modo menos burdo, ya estaba implícita en Reich –y salvando las distancias, en el propio Freud–. El carácter “utópico” e idealista de su psicología estribaba en la creencia de que con la supresión de la “represión sexual” los impulsos perversos y asociales desaparecerían por sí solos. Lo significativo es que ya en su “utopía sexual” nos encontramos con algunos de los rasgos grotescos y burocráticos que serán reproducidos y sobredimensionados en la AAO: por ejemplo, considerar que la homosexualidad es producto de la represión de los impulsos heterosexuales en la infancia y que puede llegar a “curarse” sin violencia; defender y proteger la sexualidad infantil contra la tiranía de los padres; o estimular las relaciones entre adolescentes

al tiempo que se indica la necesidad de situar en las grandes instituciones “funcionarios bien entrenados en materia sexológica” para vigilar el cumplimiento de esta política genital. Cfr. José Taberner Guasp y Catalina Rojas Moreno, *Fromm, Reich: El freudomarxismo*, Cincel, Madrid, 1985, pp. 80-1.

27. “Otto Muehl Échange épistolaire avec Hans-Ulrich Obrist”, op. cit., p. 217.

28. En su *Manifiesto de la Acción Material* de 1968 puede leerse una frase tan equívoca como la siguiente: “la pornografía es el modo adecuado de curar a nuestra sociedad de su pánico genital”. Cit. en Pilar Parcerisas (coord.), “Cuerpo y revolución”, en *Accionismo vienés. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2008, p. 18. Dicho así, cabe la duda, y esto ya en la época, de si se trata de una solemne proclama revolucionaria o más bien del ingenioso eslogan publicitario de una impúdica productora. Pero para un artista que ya por entonces entendía el arte sólo como cura, esta declaración dice mucho tanto de su posición ante las imágenes como de su interpretación del freudismo: la única “experiencia auténtica” es la sexual, y con respecto a esta verdad que se quiere ocultar el papel social del arte debe ser, por pura lógica, desvelar el “secreto”, hacerlo todo “literalmente” visible.

29. Cit. en Parcerisas, 2008, p. 417.

30. Según la terminología usada por Fleck, cfr. su “L’actionnisme viennois”, 1994, p. 201.

31. *Ibid.*, nº 15, p. 207.

32. El accionismo debía ser ante todo una “exteriorización terapéutica”, cfr. Otto Muehl, “L’objet de l’action-entretien avec Danièle Roussel”, en *Quasimodo*, nº 5, *Art á contre-corps*, Association Osiris, Montpellier, 1998, p. 48. Entre 1954 y 1957, Muehl enseña dibujo en un centro terapéutico vienés y hasta 1963 (año del inicio de sus *Acciones Materiales*) continuará esta actividad con niños emocionalmente discapacitados.

33. Cit. en la Cronología de *Wiener Aktionismus, Wien / Viennese Actionism, Viena, 1960-1971*, Ritter Verlag, Klagenfurt, 1989, p. 214.

Documentos

01

Diagramas extraídos de la revista *AA News*, 1975 y 1977.

02

Página extraída del libro *The AA-Model*, AA-Editorial, Nuremberg, 1977.

03

Theo Altenberg: **fotografía de Harald Szeemann en La Rajita**, La Gomera, 1990.

04

Theo Altenberg: **fotografía de Muehl con algunos miembros de la Comuna**, El Cabrito, 1987.

05

Fotografía de la visita de Beuys a la Comuna, El Cabrito, 26 de enero de 1983.

06

Karl Iro Goldblat: **reproducción de la ilustración *Evolución***, Friedrichshof, 1975.

07

Portadas de publicaciones de la Comuna, 1975 y 1977.

08

Otto Muehl: **folleto anunciando el manifiesto *Zock***, 1971.

09

Theo Altenberg: **fotografías de la Comuna de Friedrichshof**.

10

"Sodoma y Gomera", *Der Stern*, 1 de junio de 1988. [Imágenes de portada y traducción de un extracto del artículo].

11

"Si te marchas, te convertirás en una puta", *Der Spiegel*, 8 de mayo de 1989. [Imagen final y traducción de un extracto del artículo].

12

Maria Hagenfeldt: **"Otto Muehl, el Grupo y el Estado"** en <http://www.geocities.com/mhagenfeldt/>



AA-PRINCIPLES

- I.
SELF-EXPRESSION
- II.
FREE SEXUALITY
- III.
COMMON PROPERTY
- IV.
COMMON WORK AND PRODUCTION
- V.
COMMON CHILDREN UPBRINGING
- VI.
DIRECT DEMOCRACY



AA HUMAN RIGHTS

SECTION AAO HAVE THE EQUAL RIGHT TO THE FULL ENJOYMENT OF ALL NATIONAL RIGHTS AND OF THE HIGHEST FREEDOM

SECTION AAO HAVE THE RIGHT TO SOCIAL EQUALITY THROUGH COMMON PROPERTY

SECTION AAO HAVE THE RIGHT TO THE FREEDOM OF NATURAL RESOURCES AND MEANS OF PRODUCTION TO RICH COMMON PROPERTY AND FREEDOM TO ALL HUMANS

SECTION AAO HAVE THE RIGHT TO THE FREEDOM OF TOPI-TOPI TO INCREASE THE NATURAL AND SOCIAL QUALITY OF LIFE AND TO DEVELOP TO A NEW MAN

SECTION AAO HAVE THE RIGHT TO A NEW STRUCTURE ENVIRONMENT PRODUCTION AND PROPERTY LEADS TO THE EXPLOITATION OF NATURAL RESOURCES AND THE DESTRUCTION OF THE HUMAN ENVIRONMENT AND THE HUMANITY

SECTION AAO HAVE THE RIGHT TO REALIZE THEIR FERTILITY AS ONE OF THE MAIN PRINCIPLES OF THE ACQUISITION OF THE COMPLE RELATIONSHIP MARRIAGE OR MARRIAGE FREE SEXUALITY CAN ONLY BE REALIZED IN AN EXTENSIVE GROUP OR SOCIETY OF JUST HUMANS AND PROPER PROPERTY MEANS SELF SEXUALITY

SECTION AAO HAVE THE RIGHT TO A NON-VIOLENCE AND NON-AGGRESSIONALITY

SECTION AAO HAVE THE RIGHT TO DETERMINE THE FUTURE OF THE HUMANITY AND TO BE WORKED OUT WITH ALL HUMANS



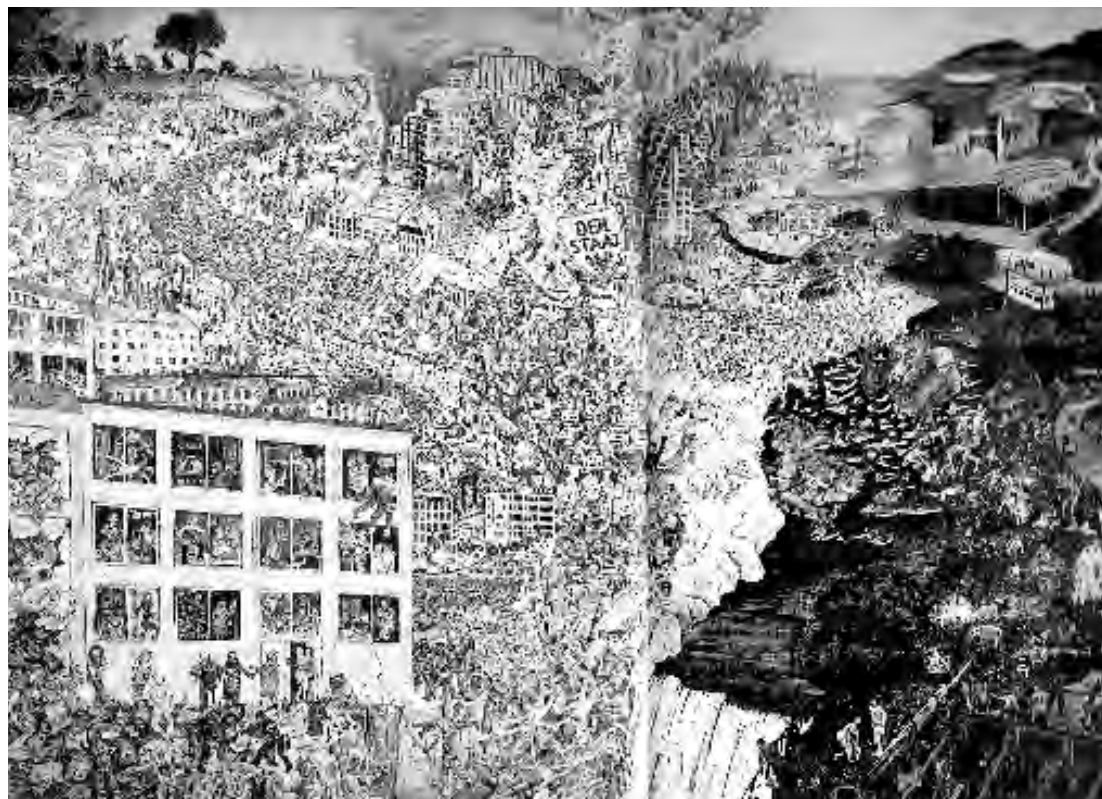
Documento 03



Documento 04



Documento 05



Documento 06



Documento 07



Documento 08



Documento 09









Es sollte ein »Jahrtausend-Experiment« werden: Der Kommune-Führer Otto Muehl versprach die Befreiung von allen Tabus und Zwängen. Hunderte folgten ihm bis auf die Kanaren-Insel Gomera. Doch dort errichtete er ein perfides Zwangsregime. Die STERN-Redakteure Sven Michaelson und Peter Praschl sprachen mit Aussteigern, die genug haben von Psycho-Terror und »Fick-Listen«

Sodom und Gomera

Das kaputte Paradies des Sex-Gurus

Der Osterreicher Otto Muehl, 63, mit seiner Frau Claudia (links) und einer Jüngerin. Das Muehl-Paar hat sich das Recht vorbehalten, die Kommune-Kinder in die Sexualität einzuführen. Mit seinen Schützlingen dreht der einstige Happening-Künstler auf Gomera bizarre Videos. Rechts eine Szene aus »Die Entdeckung Amerikas«



Psychisch war ich ein Wrack«, erzählt Michael. »Ich hatte keine Freundin und keinen Sex, weil ich mich immer völlig impotent und minderwertig fühlte. Als ich dann in die Kommune kam, war ich zuerst entsetzt über Ottos übermäßige Autorität. Doch nach drei Tagen war er für mich wie eine Offenbarung.«

Heute ich einen neuen Vater. Außerdem hat mich die Gruppe per Beschluß den sexuellen Zugriff auf viele Frauen.« Nach 13 Jahren in der Kommune ist Michael, 35, jetzt ausgestiegen*.

El Cabrito, die letzte Adresse von Michaels verlorenem Paradies, wirkt vom Meer aus wie »Die Nante der Es-Kommune auf den Kanaren, weil die Benetton-Farbe der Gebäude und der Umgebung





DER STERN, 1 - 6 - 1988¹

Debía ser el experimento del milenio: el líder de la comuna, Otto Muehl, había prometido la liberación de todos los tabúes y ataduras. Cientos le siguieron hasta la isla de La Gomera, donde estableció un engañoso régimen opresor. Sven Michaelson y Peter Praschl, redactores de la revista *Stern*, han hablado con antiguos miembros de la comuna que están hartos del terror psicológico y de los *listados de folleto*.

Sodoma y Gomera El paraíso truncado del gurú del sexo

[Pie de foto]

El austriaco Otto Muehl, de 63 años, con su mujer Claudia (a la izquierda) y una joven. Los Muehl se reservan el derecho a iniciar a los niños de la comuna en la sexualidad. El antiguo artista del happening rueda vídeos extravagantes en La Gomera con sus protegidos. A la derecha, una escena de "El descubrimiento de América"

«Psíquicamente, estaba hecho una piltrafa», cuenta Michael.² «No tenía novias ni sexo, porque siempre me sentía impotente e inferior al resto. Al principio, cuando entré en la comuna, me horrorizaba el abuso de poder de Otto; sin embargo, al cabo de tres días pasó a ser como una revelación para mí: de repente, había encontrado un nuevo padre. Además, el grupo me ofrecía de común acuerdo la posibilidad de tener sexo con muchas mujeres». Tras 13 años en la comuna, Michael (que ahora tiene 35) la ha abandonado.

El Cabrito, la última sede del paraíso perdido de Michael parece, visto desde el mar, un sueño turístico: caseríos pintados de blanco rodeados de palmerales y adelfas en flor; en las colinas, cultivos de verdes plataneras.

Sin embargo, para aquel que no conoce el lugar, la acogida en el paraíso subtropical es ruda. [...] Y es que aquí, a 400 kilómetros al oeste de África, sólo manda una persona: Otto Muehl. Este artista austriaco del *happening*, descrito por la revista *Der Spiegel* como «un ogro de ojos rasgados que adquirió una pintoresca reputación ejecutando reses en pú-

blico y organizando espectáculos de coprofilia», ha conseguido establecer en La Gomera un estrafalario estado minúsculo que él mismo elogia como «el experimento del milenio». Éste es su programa: «Se acabaron las neurosis sexuales, las enfermedades venéreas y los crímenes sexuales». Y para ello no ha reparado en gastos: ya ha invertido más de 14 millones de marcos en su utópico experimento humano.

Rodeado de una impresionante reserva natural y de una barrera de rocas, El Cabrito sólo es accesible desde el mar. Esta finca de 320 hectáreas tiene un colegio privado y sus propios embalses para el suministro de agua dulce. Además, Otto Muehl ha proporcionado un moderno equipamiento a sus ya más de 400 adeptos. Cerca de 200 personas le siguieron el año pasado hasta La Gomera desde el pueblo austriaco Friedrichshof, situado junto al lago Neusiedler, sede central de la comuna fundada en 1970. Todos ellos trabajan ya con teléfonos móviles, walkie-talkies, faxes y ordenadores. Además, una embarcación valorada en 400.000 marcos transporta varias veces al día material de construcción a la colonia en constante crecimiento.

La fortuna de la comuna, tasada en 40 millones de marcos, la amasaron algunos de sus miembros, hábiles negociantes que arrasaron en los mercados financieros internacionales, de Ámsterdam a Chipre. Cuando las operaciones mercantiles a plazo o con eurobonos dejaron de ser rentables, se lanzaron a un nuevo mercado. En la actualidad, venden seguros de vida y de enfermedad en las sucursales de Múnich, Berlín, Hamburgo y Zúrich. Según Muehl: «Usamos el capitalismo como una mina y lo aprovechamos al máximo».

Los seguidores de Muehl, conocidos como «los mormones» por los gomeros, buscan desde hace meses nuevas tierras y ofrecen siempre el doble de su valor real. Las conversaciones privadas al respecto son un tema tabú para los lugareños.

Y en parte es comprensible, ya que en la comuna ocurren cosas increíbles: las relaciones de pareja («la peste») están prohibidas, y se ha abolido la familia nuclear («un crimen»).

El sexo libre, con el que Muehl ofrecía tratamiento médico a sus seguidores, se organiza mediante listados de folleto informatizados en los que se establece la pareja, la fecha y la hora del coito. El acto sexual ideal debe durar, como mucho, treinta minutos; si dura más, se sospecha de «una relación de pareja íntima». A quien habla demasiado durante el coito, se le tilda de «empalagoso» y el tribunal de la comuna, el *Palaver*, lo humilla públicamente.

«Siempre me ha gustado hablar con los hombres con los que me he acostado», comenta Sabine, una ex miembro de la comuna. «En el *Palaver*, esos hombres se ponían de pie y pregonaban que yo parlotaba demasiado durante el coito».

De la educación sexual de los niños se encarga personalmente Muehl, a sus 63 años. [...] Pero Muehl no se limita a la teoría: solo él puede desflorear a las chicas de la comuna. «Muehl practica el sexo con niñas de 13 años», explica Peter, un pedagogo de 36 años que ha vivido once en la comuna. «Las que se niegan a acostarse con él son sometidas a fuertes presiones psicológicas. Una de ellas incluso empezó a fantasear con el suicidio, y, temiendo las consecuencias legales, Muehl destruyó todos nuestros diarios».

El pachá del sexo insiste en su soberanía. «Otto ha decretado que las jóvenes sólo pueden acostarse con él», explica Peter. «Con ello pretenden hacerlas dependientes de él, que decide y anuncia en el *Palaver* cuándo autoriza a una chica a estar con otros hombres. Para justificarse, Otto afirma que él es el único que puede evitar que el sexo degenera en una perversa relación de pareja, pero lo que persigue con esto es dejar a las jóvenes embarazadas lo más pronto posible para que dependan emocionalmente de él y del grupo».

La sexualidad se establece como un juego de poder: la que es bien acogida en la cama de Muehl asciende en la jerarquía. «Este sistema desencadena situaciones realmente grotescas», nos cuenta Matthias, de 35 años, quien tras abandonar la comuna ha iniciado la carrera de filología románica. «Una mujer de más de 40 años que fue rechazada por Otto obligó a sus hijas de 14 y 15 años a

acostarse con él con la esperanza de conseguir ropa de mejor calidad y una habitación individual».

Además de sus diferentes amantes, Muehl tiene también una esposa, Claudia, de 37 años, que, aunque «en realidad siente más interés por los hombres mayores», nos cuenta Matthias, reclama los mismos privilegios que su esposo: sólo ella puede iniciar a los adolescentes de la comuna en el «sexo libre».

Para la mayoría de los hombres, la dictadura del placer es hace tiempo un trauma. «Muchos sufren problemas de erección debido a la frialdad de las prácticas sexuales», explica Matthias. «Continuamente se habla de quién puede hacerlo con más frecuencia. Muehl es el gran semental y pronuncia largos discursos acerca de lo potente que es, de la frecuencia con la que folla y de que tiene el *mejor material hereditario*. [...] Muehl califica su granja del sexo como una «obra de arte viviente», una discreta alusión a su desvanecida fama como artista. Este profesor de alemán e historia, nacido en 1925 en la parte más remota de Burgenland, pasó a ser a principios de los 60 el cabecilla del movimiento artístico rebelde denominado *Accionismo vienés*. [...]

En 1970, Muehl funda su comuna, en aquel momento conocida como AAO (*Aktionsanalytische Organisation*, Organización de acción analítica). El credo de esta psicosecta politizada es una mezcla confusa de la *teoría de la coraza caracterológica* de Wilhelm Reich, la terapia del grito primal del psicoanalista norteamericano Arthur Janov y los discursos sobre el amor libre del movimiento estudiantil. [...] Tras el accidente del reactor nuclear de Chernobyl, el genio financiero de Muehl hace posible la evacuación inmediata de madres e hijos a la isla de La Gomera. Los gastos de este éxodo masivo hacia el paraíso no irradiado, así como del nuevo asentamiento de la comuna, pueden cubrirse gracias a los haberes bancarios en Luxemburgo.

Alrededor de Muehl, que disfruta bajo las palmeras dando clases magistrales sobre la dictadura de Hitler, se teje un grotesco culto personal. Las cámaras de vídeo y las grabadoras omnipresentes permiten conservar todas sus declaraciones. Los

monólogos de Muehl se publican diariamente en un documento de varias páginas. Los temas abarcan desde «Las sillas de Ikea: buen diseño», pasando por «La democracia de la lotería», hasta «Oro y dólares». Los vídeos se montan para elaborar noticieros semanales que se envían a las bases de la comuna en Europa. El *envío de Otto* es un incentivo para la motivación y a la vez una misa mayor.

Para asegurar su poder, Muehl ha creado un sistema sin fisuras; cada miembro de la comuna recibe un número que indica su grado de conciencia y determina su vida, desde el reparto de fruta al derecho a llamadas telefónicas. En la cúspide de esta *estructura* se encuentran Muehl, su esposa Claudia y su hijo de tres años Attila, que es ya jefe del grupo de niños *Krokos*. Tras el clan Muehl se sitúan los *Posis*, los que mejor han superado su *trauma de la familia nuclear*. Angelika, durante años *primera mujer* y objeto del deseo de los *hombres inferiores*, lo recuerda así: «Yo nunca estaba sola. Si quería darme una ducha, había diez hombres preparados con toallas para secarme».

Los *negos* son los parias de la comuna, que tienen que pagar caras hasta las infracciones más nimias. El que llega demasiado tarde, utiliza un trapo equivocado para secar el suelo o no cierra el cuarto de las escobas recibe una *mancha negra*. Se le asignan *acciones de trabajo* y se le humilla en el *Palaver*. Muehl: «¿Dónde están las lágrimas? Si no las veo, no te creo».

Para lograr un control absoluto, es necesario que los miembros de la comuna se vigilen y se acechen mutuamente. En los *grupos de trabajo de la conciencia (Bags)* se denuncia a todo aquel que haya dado un portazo o que haya olvidado una hoja de papel en la fotocopidora. [...] Durante la cena, Otto y su consejo de doce ayudantes fijan también la cifra de niños que hay que concebir. Las mujeres que quieren ser madres tienen que presentar una solicitud escrita en la que figuran los nombres de los aspirantes a padres. La decisión sobre el futuro progenitor la toman Otto y su consejo. «Por supuesto, en mi solicitud cité a hombres que ocupaban altos puestos en la estructura», cuenta Sabine, que abandonó la organización hace

un año. [...] Como consecuencia, se aparta al niño de la madre y se le asignan madres adoptivas (rosa) que van cambiando y que a menudo no tienen más de 15 ó 16 años. La madre biológica (negra) tiene que mudarse y trabajar en una de las filiales de la comuna.

Para poner fin a las actividades de Muehl, Angelika y los demás han fundado una asociación de afectados (Richardisweg 17, 8011 Forstinning, Alemania) en la que tratan de organizar a las más de cien personas que han abandonado la comuna. La pesadilla de las colonias del sexo El Cabrito y Friedrichshof aún tiene secuelas en ellos. [...]

1. [N. T.] Esta traducción de *Der Stern* que incluimos parcialmente ha sido realizada en la asignatura Traducción General C/A: Alemán, impartida por la profesora Celia Martín de León de la Facultad de Traducción e Interpretación de la ULPGC.

2. Se han cambiado los nombres de los antiguos miembros de la comuna para evitarles problemas en su nuevo entorno.

Denunziation mit Struktur-Anhebung bekannt.

Dieses abgefeimte System erweckt auch, in welcher räumlichen Nähe zum Guru sich die KommunarInnen sonnen dürfen, vor allem beim gemeinsamen Essen. Den Ranghöchsten wird gestulst, sich streng nach Abstufungen geordnet, bei Tisch um den Meister zu scharen. Strukturniedrige dagegen müssen stehen. Gehäutet lauschen sie dem steten Redefluß Otto Muehls, lachen hysterisch bei seinen im breiten Dialekt vorgetragenen Schandias und verhielten sich schweigend, wenn er kaut oder trinkt.

Im Mittelpunkt wie ein unhärschaffter Pascha: Otto Muehl, meistens von Massisch oder burgenländischem Wein leicht benebelt. Dann geht es auch schmerzhaft um Themen wie „Ikea-Möbel – gutes Design“. Schweigt er ausnahmsweise, werden Briefe aus Filialen vorgelesen. Vorzugsweise Frauen vernehmen

Geschäftsfolge
(„Hallo Chef Liebling, mette gehorsamat, Kurse durchgeführt, Umsatz gestiegen“), um dann möglichst schnell auf Muehls Lieblingsthema zu kommen. Brief einer Zürcher Kommundin, abgedruckt im Wiener „Profil“:
„Lieber Otto! Ich war so begeistert von Deiner Idee, eine Computer-Fickliste einzurichten. Dann zu Hause haben wir die Liste realisiert. Zweimal am Tag ist das Ficken eingeteilt, mit wem man geht, darüber hinaus sind keine Grenzen gesetzt. Bis jetzt klappt es sehr gut. Viele, viele geile Russis und Dich von Dieter D.“

Besonderes Augenmerk widmet Muehl

Otto Muehls Mutter Wilma, eine 70jährige, angeblich an Parkinson leidende alte Dame, hat schon lange eine klare und deutliche Meinung über die Gefolgschaft ihres Sohnes. Folgender Dialog zwischen Wilma Muehl und einer Kommundin, geführt 1978, beweist es.

Kommundin: „Was sagen Sie zu dem reichen Kindersorgen am Friedrichshof?“

Frau Muehl: „Wenn man die Kuh zum Stier läßt, wirds Kahl kriegen. Sie leben ja wie die Viecher, eine Hinführung wie die Viecher, vermehren sich auch danach.“

Kommundin: „Wir planen unsere Kinder, suchen uns die Väter aus.“

Frau Muehl: „Du Hure du.“

Kommundin: „Was sagen Sie dazu, daß ich die heutige Nacht mit Otto verbringe?“

Darauf Wilma Muehl: „Lock mich am Arsch.“



Kommunen-Chef Muehl, Mutter Wilma: „Du Hure du“

DER SPIEGEL 8 - 5 - 1989¹

SITE MARCHAS, TE CONVERTIRÁS EN UNA PUTA

Las actividades salvajes de Otto Muehl en sus comunas en Burgenland y La Gomera.

La Gomera es la segunda isla más pequeña de las siete que forman el Archipiélago Canario. Esta isla de origen volcánico, situada a 400 kilómetros al oeste de África, fue la última parada de Cristóbal Colón en su búsqueda del Nuevo Mundo en 1492. Como entonces, los gomeros siguen viviendo hoy de la agricultura y de la pesca; el turismo desempeña un papel secundario en su economía si la comparamos con la bulliciosa isla vecina, Tenerife.

Ésta es la razón de que, durante muchos años, esta abrupta isla, cuyas montañas están cubiertas a menudo por las nubes, haya sido destino favorito del turismo alternativo de mochila, hasta que hace dos años irrumpieron en ella el accionista vienés Otto Muehl y su comuna.

«¿El señor Otto?» Tan sólo con mencionar ese nombre, el alcalde de San Sebastián, capital de la isla, se deshace en un sínfin de elogios: «Un verdadero héroe», nos dice, y «el austriaco y su gente, una verdadera bendición».

Pero para muchos lugareños la presencia de la cuadrilla de Muehl es una maldición y una irrupción en su sosiego, pues las múltiples actividades de Muehl son la comidilla de la prensa española y dan quehacer a las autoridades judiciales y los ministerios también en Madrid. Se habla de las especulaciones y la corrupción que han permitido a la comuna conseguir la zona costera más solicitada y bella de toda La Gomera: la bahía de El Cabrito, junto al valle que se extiende tras ella.

Es en esta bahía, accesible sólo por mar o tras una caminata de horas por un paraje natural protegido, donde viven los miembros de la comuna totalmente aislados del mundo circundante. [...] Por otra parte, es del dominio público que el grupo funciona como una *cooperativa de bienes comunes* en la República Alpina y que, por esta razón y por contar con una escuela concertada, recibe anualmente cuantiosas subvenciones del Estado. Otto Maschke, embajador de Austria en Madrid, teme que esto pueda dañar a la imagen de su país. Según Maschke, «nada de esto

favorece a nuestra imagen. Tampoco es agradable que se haya implicado a González».

De hecho, en verano de 1988, varios altos cargos de la política austriaca intervinieron ante el Presidente del Gobierno, Felipe González, en favor de su polémico compatriota, pese al desacuerdo mostrado en círculos oficiales españoles. La conclusión del embajador Maschke: en España se «rechaza al grupo de Muehl». [...]

Actualmente la comuna da empleo a 80 gomeros (albañiles, limpiadoras y agricultores) y figura con ello entre los principales creadores de empleo de la isla. El apartado latifundio se ha ampliado por otros siete millones de marcos al estilo feudal, con su propio suministro de electricidad, sus embalses de agua dulce y su embarcadero. Muehl mantiene el contacto con sus delegaciones en toda Europa por radiotéléfono y telefax.

El jefe de la comuna, que desde octubre hasta mayo siempre se refugia del frío invierno vienés en la cálida Gomera, también da que hablar por sus actos de generosidad. La asociación del carnaval de San Sebastián recibió un donativo tan generoso como el club de fútbol, cuyos jugadores además recibieron camisetas nuevas.

Pero parece que los donativos de Muehl no sólo han favorecido a estas asociaciones municipales: por la noche, tomando una copa en el quiosco de la plaza, los gomeros rumorean que el Alcalde Trujillo posee un apartamento de lujo en Tenerife, recibido como muestra de agradecimiento por la rapidez con que concede sus permisos de construcción.

La sorprendente suspensión del Director de Obras Públicas hace un año se ha relacionado también con las donaciones de Muehl. Sin razón, afirma el jefe de la comuna: «Lo han echado porque siempre estaba borracho».²

Muehl se lamenta con frecuencia de la escasa disciplina y de las pocas ganas de trabajar de los isleños: «Son horribles. Están atrasados, no tienen cultura ni educación». Según él, hasta sus obreros «tienen los dientes asquerosamente podridos». [...]

El fiscal Erich Wetzler, encargado de este caso, quiere examinar «con

gran cuidado» las numerosas acusaciones contra el jefe de la comuna, pues «es sabido que el Sr. Muehl está en el candelero y es un hombre conocido en el país».

Muehl, de hecho, tiene acceso a una red de relaciones y amistades influyentes que, hasta el momento, ha funcionado muy bien. Un ejemplo de ello es su amistad con el ex canciller austriaco Bruno Kreisky. Ya en 1981, cuando por primera vez se conocieron los detalles de las dudosas actividades de Muehl, Kreisky le ofreció la ayuda de su secretario de prensa, Robert Sedlacek, pues, según afirmó entonces, «hay que inducir a la prensa a escribir la verdad».

Y hace sólo cinco semanas, conociendo desde hacía tiempo los problemas de Muehl con la justicia, Kreisky se deshizo en elogios sobre el jefe de la comuna en un programa de la emisora de radio austriaca ORF: «Como persona, ha atravesado un intenso proceso evolutivo y, de hecho, ha introducido nuevas cualidades humanas en la vida de la comunidad». [...]

Hace ya tiempo que muchos miembros de la comuna han cambiado sus petos por trajes de chaqueta y vestidos elegantes y, en lugar de ensayar nuevas estructuras sociales en Friedrichshof, se están haciendo de oro. Ya sea como astutos agentes de seguros, especuladores en Bolsa o agentes inmobiliarios, los miembros fundadores de la comuna aportan los sustanciosos beneficios de sus negocios para asegurar el bienestar de su líder. Según los expertos, el imperio multinacional de Muehl se estima entre los 30 y 40 millones de marcos [entre 15 y 20 millones de euros].

Tanto en Amsterdam como en Dusseldorf, en Zürich o en Múnich, los fieles de Muehl, a través de empresas de la comuna como C. Hay AG, Dima, PA, Almende AG, Consens o Green Tree (con sede en Chipre hasta 1986), ofrecen sistemas para la evasión de impuestos mediante la construcción inmobiliaria y operaciones mercantiles a plazo. Las ganancias acaban muchas veces sorteando el sistema fiscal, por ejemplo, en cuentas de Muehl en el Banco Sogénal de Luxemburgo.

Según el volumen de ventas obtenido, se asciende o desciende en la jerarquía interna de la comuna, llamada *estructura*. La estructura, desarrollada por Claudia, la esposa de Muehl, es un excelente instrumento de control. Incluso pequeñas infracciones, como fumar a escondidas en el retrete, pueden conllevar un descenso en picado, mientras que los chivatazos se premian con el ascenso.

Este sofisticado sistema decide, por ejemplo, la proximidad al gurú de la que pueden disfrutar los miembros de la comuna, sobre todo, en las comidas colectivas. A aquellos que están situados en las posiciones más altas se les permite, siguiendo un estricto orden, arremolinarse en la mesa alrededor del maestro; todo lo contrario a los que se sitúan en las posiciones inferiores de la estructura, que deben permanecer de pie. [...]

Muehl dedica una atención especial al sistema de procreación de la comuna, al que cínicamente llama *producción de niños*. Él mismo decide quién se acuesta con quién y en qué momento. En un informe interno de la comuna, Muehl lo explica

así: «Necesitamos veinte niños en el próximo año para que nuestra comuna se mantenga. Esto no significa que cualquiera de nosotros pueda tener un niño con quien quiera, sino que deben solicitarlo. Siempre planificamos los niños».

Una berlina miembro de la comuna, a la que Muehl había dado «permiso para quedarse embarazada», le daba así las gracias por escrito: «Me siento muy feliz de poder tener un hijo. He escogido a dos hombres: P. y O., y de verdad que me he fijado tan sólo en el físico. Menos mal que el carácter no se hereda.

PD : Qué pena que no haya sido posible que fuera tuyo.

PPD: Quizás el próximo».

La madre de Otto Muehl, Wilma, una anciana de 90 años que, según dicen, sufre de paranoia, tiene ya desde hace mucho tiempo una opinión bastante clara sobre la comuna de su hijo, como muestra el siguiente diálogo entre ella y una mujer que pertenece a la comuna desde 1978:

Miembro de la comuna: «¿Qué opina usted sobre la enorme descendencia en Friedrichshof?»

Señora Muehl: «Si se deja la vaca junto al toro, nacen los terneros. Viven como las bestias, se juntan como las bestias y se reproducen también como tales.»

Miembro de la comuna: «Planificamos a nuestros hijos, escogemos a los padres.»

Señora Muehl: «¡Serás puta!»

Miembro de la comuna: «¿Qué piensa de que esta noche la pase con Otto?»

Y Wilma Muehl: «¡Que te den por culo!».

[Pie de foto]

Wilma, madre de Muehl, el jefe de la comuna: «¡Serás puta!»

1. [N.T.] Esta traducción de *Der Spiegel* que incluimos parcialmente ha sido realizada en la asignatura Traducción General C/A: Alemán, impartida por la profesora Celia Martín de León de la Facultad de Traducción e Interpretación de la ULPGC.

2. [N. T.] En ésta y las demás citas de Muehl, se imita la forma de hablar típica del campo en Austria.

<http://www.geocities.com/mhagenfeldt/>

OTTO MUEHL, EL GRUPO Y EL ESTADO

La estructura en el tiempo

La estructura, elegida regular y públicamente, puso en un lugar destacado a unas personalidades ingenuas y artísticamente potentes. Al principio, esto no significaba que pasaran a ocupar puestos organizativos, sólo eran los ganadores o las ganadoras de un concurso artístico. Con lo que mejor se pueden comparar, tal vez, es con las estrellas del pop. Posteriormente, los puestos más altos de la estructura pasaron a ser líderes del grupo (es decir, maestros en materia artística y emocional). Era a ellos a quienes recurrían los miembros del grupo cuando se planteaban conflictos emocionales. En el terreno pedagógico, dirigían los juegos infantiles, hacían películas, jugaban individualmente con los niños que presentaban dificultades de adaptación al grupo, aconsejaban a las madres y les enseñaban técnicas de juegos de rol. A medida que el grupo crecía y su organización se hacía más compleja, empezó a hacerse necesaria una dirección formal y se constituyó el llamado “consejo de los doce”, compuesto por los doce primeros puestos de la estructura. El consejo presentaba semanalmente a la asamblea sus propuestas. Los cambios constantes en el consejo habrían terminado por desestabilizar la estructura, y con este nuevo sistema organizativo se garantizaba su estabilidad. Dado que el consejo estaba formado sólo por personalidades artísticas, se hizo necesario invitar a expertos en cuestiones económicas y financieras, y su pericia en estos temas les proporcionó un poder y una influencia crecientes. Las complejidades de la estructura financiera significaban que los economistas podían sesgar los hechos y presentar la información selectivamente a fin de favorecer sus propios intereses. De modo que, en esa fase, la estructura no sólo representaba el poder institucional, sino que también era una medida del valor y de la utilidad social, equiparable en cierto modo al sistema de recompensa del dinero. Junto con la pérdida del sentido idealista de la estructura vino un debilitamiento del entusiasmo por la idea social en sí misma. A algunos miembros del grupo que llevaban años trabajando en su desarrollo personal y artístico les molestó que los hombres de negocios, a quienes consideraban inferiores en términos de sus cualidades personales, estuvieran por delante de ellos en la estructura. El nuevo tipo de estructura erosionó la fe original en la creación de una persona nueva, en la que se había basado todo lo demás. Al disminuir el

entusiasmo general, empezaron a aflorar conflictos de todo tipo. El grupo se habría disuelto si la dirección artística no hubiera empezado a ejercer presión a partir de 1984. El temor era que la introducción de la propiedad privada y de la relación de pareja supusiera un desastre emocional para los 120 niños; y la esperanza era que la comunidad se fuera acomodando gradualmente a las nuevas demandas de la realidad. Pero era demasiado tarde. Las exhortaciones morales habían terminado por producir una resistencia encubierta que era más fuerte de lo que en principio se había supuesto: los disidentes ya no querían trabajar. Esto era algo inaceptable, porque podía provocar que quienes ganaban más tiraran, a su vez, la toalla. Antiguos miembros que querían aprovecharse de la reciente prosperidad del grupo empezaron a presionar desde fuera. En esta situación, todos los errores que había cometido Muehl tomaron una dimensión descomunal, en particular, cuando entrañaban una transgresión de la ley.

Transgresiones de la ley

Los miembros del grupo habían fumado hachís desde el principio. En los inicios, todos compartían un porro inmenso. Pero era demasiado peligroso, de modo que se empezó a fumar sólo por las noches, en un pequeño grupo variable de 10 ó 20 miembros sentados en torno a Muehl. En virtud de su papel de líder, sólo él podría ser juzgado y sentenciado por tenencia y consumo. Tras un minucioso estudio del código penal, se decidió que los jóvenes de la comuna pasaran a participar de la vida sexual de los adultos al cumplir los catorce años. A los jóvenes les encantó la decisión e hicieron gran uso de ella. Sólo estaban prohibidas las relaciones sexuales con los profesores, porque en el código había estipulaciones al respecto. Ambas partes lo lamentaron, pero la comuna no quería estar fuera de la ley. Los tribunales demostraron que Otto había tenido derecho a la desfloración, y tanto Muehl como su mujer, Claudia, fueron condenados sobre la base de que la ley prohíbe tener relaciones sexuales con menores a quienes tienen autoridad sobre ellos. Los miembros de la comuna fueron lo bastante ingenuos para pensar que los tribunales no equipararían el liderazgo interno con la autoridad institucional. Además, en dos o tres casos, Muehl había tenido relaciones sexuales con chicas que todavía no habían cumplido los 14 años. Las chicas no hablaron de ello –era su secreto particular– ni tampoco se enteraron las mujeres del entorno de Muehl. Pero cuando éste se mostró incapaz de enmendar los problemas de celos que surgieron entre las chicas y el resentimiento de las mujeres hacia quien había sido su amante,

todas ellas se unieron al frente que se había formado en su contra. Llevaron el asunto a la prensa y a los tribunales, presentándolo como un escándalo y un abuso de confianza. La desintegración del grupo era ya inevitable. En una carta amenazadora se le indicó a Muehl que su descuido con el calendario les había dado a sus enemigos los medios para destruirlo.

Contratos y procesos judiciales

[...] Entonces, seis meses después, se votó por mayoría la disolución de la cooperativa, cuya función había sido el mantenimiento de los miembros y la educación de los niños. La firma de contratos no protegió a la comunidad, sino que liberó a los individuos de los deberes a los que se habían comprometido en el acuerdo oral, en buena fe de que el contrato escrito asumiría las funciones de aquél. Los miembros del grupo aceptaron ingenuamente hacerse pruebas a fin de determinar la paternidad biológica de los niños, con lo que las responsabilidades parentales se transfirieron a los padres biológicos y dejaron de recaer en el grupo. Las promesas de mantenimiento de los niños y de pensiones que se habían hecho antes de firmar los contratos se ignoraron sin más. Las negociaciones relativas a los cuadros de Muehl no llegaron a ningún lado, dado que, tras el juicio que tenía pendiente, el propietario de los mismos no tardaría en desaparecer de la escena.

Maria Hagenfeldt

La pasión capturada. Del carnaval underground a “La Movida madrileña” marca registrada

PABLO CARMONA

30 de abril de 2008, Mónaco. Bajo los auspicios de la Casa Real Monegasca y producido por la Société des Bains de Mer, “organismo que garantizaba la gestión del casino y de los principales ingresos del lugar hasta entrada la década de los cincuenta del pasado siglo; luego el sector inmobiliario, las ventajas fiscales, el blanqueo de dinero y la consiguiente residencia en el Principado de un número importante de millonarios”,¹ se celebró con 850 invitados y a 750 euros el cubierto el último homenaje vinculado a la marca “Movida”. Almodóvar, Alasca, Bibi Andersen y Mario Vaquerizo posaron en el glamuroso cartel del festejo en el que aseguraron que con La Movida se celebraba también la Transición democrática.

La Movida madrileña, entendida en términos amplios, se puede definir como el periodo de explosión cultural y creativa que se vivió en el Madrid de finales de los setenta y primeros ochenta como producto de una condensación diversa y heterogénea de toda la pasión vital y creativa que se forjó en las cloacas de las culturas *underground* del franquismo.

En estas páginas trataremos de hacer un breve recorrido por esta senda, la que se inició con los movimientos *underground* madrileños de los setenta y finalizó con la puesta en escena de La Movida madrileña, uno de los dispositivos culturales más eficaces encontrados en Europa hasta la fecha para ordenar, reglamentar y mercantilizar el carnaval libertario que vivieron los movimientos contraculturales desde la última fase de la dictadura hasta los primeros años de la Transición, aquellos años de “las movidas”.

Madrid70. Un carnaval de lucha y rebeldía

Estudiantes en pie de guerra, huelgas obreras, reivindicaciones barriales y un sinfín de protestas y revueltas llenaron las calles de Madrid entre 1970 y 1976. Muchas son las interpretaciones que se han hecho de estos intensos momentos, sobre todo en lo que se refiere al análisis de las organizaciones, las reivindicaciones y las ideologías que las hicieron posibles. Pero muy poco se ha dicho del contexto social y subjetivo que se movió por debajo de aquellas luchas. En nuestro texto trataremos de acercarnos a las formas de agregación social que hicieron posible estos años en los que se pudo “caminar a la contra”. Para ello nos adentraremos en los rituales colectivos que recompusieron las pautas de relación del Madrid de los setenta. Unos rituales que, en palabras de Maffesoli, son el lugar donde se ilumina –en torno a las agregaciones invisibles formadas bajo la fuerza de los hechos cotidianos– la “centralidad de lo subterráneo”², la trastienda de los acontecimientos de cambio. Potencias rituales que tomaron una forma pública carnavalesca y que hoy en día nos permiten acercarnos a la sociedad de aquellos momentos desde la perspectiva de sus deseos y potencialidades.

Intentaremos, por tanto, dibujar el recorrido de todas aquellas potencias colectivas y sociales que no fueron entendidas por las viejas ideologías de izquier-

das y que fueron determinantes para desbaratar el orden simbólico de toda una época. Una nueva cosmología de "mitos, sueños y visiones que conformaron y conforman las temáticas ocultas"³ que alumbraron el carnaval de lucha y rebelión que se vivió en aquella década en la ciudad de Madrid.

Aplicando una mirada esquemática, podríamos señalar dos coordenadas de cambio que tuvieron una especial relevancia para que se desencadenase esta fase de profundas transformaciones. La primera fue la aparición de un nuevo marco de relaciones sociales, valores y deseos (utopías, vidas en comunidad, nuevas formas de expresión). Y la segunda, el surgimiento de nuevos protagonistas que activaron espectros sociales y subjetivos desconocidos hasta el momento (presos, mujeres, homosexuales, jóvenes). Sobre estos dos ejes fue posible la construcción e invención de modelos sociales inéditos en la sociedad española. Más allá de las luchas ya sabidas contra la dictadura franquista y por la mejora de las condiciones de vida, muchas personas fueron capaces de imaginar planos de realidad y de lucha arraigados en mundos (im)posibles.

1. *La pasión de vivir y luchar, el renacer del pensamiento utópico.* "Creíamos que era posible" con esta frase resumían muchos militantes de la época el espíritu que presidía los procesos reivindicativos y de lucha en los que se vieron involucrados. Esta posibilidad de la utopía, de sentir que todo podía cambiar y que se podía caminar hacia una sociedad ideal, son los elementos que permitieron que el tiempo vivido se intensificase y adquiriera densidad. Sin este componente subjetivo seríamos incapaces de entender la pasión con la que se vivieron los cambios que desencadenaron los movimientos sociales durante la Transición. Una pasión por la transformación cotidiana y radical que permitió poner en circulación no sólo las reivindicaciones de los programas políticos más clásicos, sino también otro tipo de demandas y temáticas más experimentales: derechos en torno al consumo de drogas, transformaciones en el terreno sexual o el rechazo de las instituciones disciplinarias (escuela, fábrica, psiquiátrico, cárcel, familia).

2. *El hecho comunitario.* En revistas como *Nuevo Fotogramas*, en los viajes a Europa, en las referencias beats y hippies o en los aires post-68 que se activaron con el renacer de las luchas sociales en el Estado español, se veían unos modelos de relación que ponían en crisis la institución familiar. El amor libre, los proyectos colectivos y las biografías grupales aparecieron como proyectos políticos centrales para poder trasladar el hecho revolucionario a la vida cotidiana. Y como consecuencia de todo ello nacieron las comunas urbanas y rurales. Un modelo de vida comunitaria e igualitaria que permitía la experimentación concreta y en tiempo presente de formas de vida al margen de la normalidad matrimonial y familiar. Más allá de ser una manera de vivir que rompió con todas las tradiciones, en especial con la familia, fue sobre todo un modo de vida que puso el acento de "lo político" –más allá de los paradigmas de la izquierda– en la vida cotidiana y en las relaciones personales, otro de los signos inequívocos que definieron esta época.

3. *Inventar en los márgenes, otros lenguajes expresivos.* El tercer elemento que definió a este incipiente magma social fue su capacidad para entroncar con lenguajes expresivos y comunicativos de nuevo cuño. De un lado, nos encontramos con los fanzines y revistas, rebosantes de poetas malditos, ensayos

psicodélicos y crítica política que paulatinamente se fueron conjugando en editoriales más serias (Campo Abierto, Star books, Anagrama, Kairós, Banda de Moebius, etc.) o en revistas de mayor proyección (*Star*, *Ajoblanco* o *Bicicleta*). Otros territorios de expresión explorados fueron el cómic, uno de los géneros más cultivados por ser un medio muy versátil en cuanto a formas y contenido, el rock barrial, como descarga de rabia y denuncia o el teatro independiente, enmarcado en los lenguajes provocadores, expresionistas y callejeros, completando así un cuadro "artístico" propio de quien estaba inventando la gramática de una sociedad alternativa.

En el ojo de este huracán de utopías, comunidades marginales y nuevos lenguajes se abrieron paso una multitud de tribus que inventaron una cartografía muy distinta de la del Madrid autocrático lleno de burócratas y de ambiente católico.

El mito de los orígenes del *underground* madrileño permanece aún sepultado y es difícil saber cómo despertaron los ambientes *freaks* de los años sesenta. A modo de apuntes biográficos sabemos que en lo esencial no se diferenció mucho de otros lugares del Estado. Grupos de jóvenes artistas queriendo huir del gris ambiente social del franquismo de clase media y alta, como podía ser el caso de Will More, Eduardo Haro Ibars o Leopoldo Panero. O multitud de jóvenes de barrios obreros que implicados en las luchas de fábrica, estudiantiles o de barrio, encarnaron la necesidad de escapar de los modelos familiares y, en muchos casos, también políticos, que habían vivido sus padres.

"Era un Madrid que no me pertenecía para nada. Todo era muy monótono. Conecté con otra gente por imagen, casi por estética, con ocho o diez individuos que tenían una imagen muy parecida a la mía. Las mismas conclusiones de ciudad espantosa; unos se autoexiliaron, no políticamente, porque aquello era mentira. Se autoexiliaron por estética, moralmente, digamos. Yo me autoexilié, sin política. Y me marché fuera inmediatamente [...]".⁴

En este ambiente opresivo, todo lo que sucedía fuera de las fronteras españolas era una ventana abierta para asomar la cabeza y tratar de cazar herramientas que ayudasen a sobrevivir al triste panorama que presentaba Madrid. La literatura de la Beat Generation, las formas estéticas y culturales de los negros de la Base Americana de Torrejón de Ardoz, fugaces viajes a la Europa del post-68 o las incipientes organizaciones políticas clandestinas de oposición fueron algunas de las grietas por donde se colaron otras formas de pensar y actuar en común.

Unos deseos de "estar juntos de otra manera" que comenzaron a dibujar sus primeros espacios de reunión en torno a salas como el Nicas (o Nikas), el Don Daniel, el Moncho Street o el mítico Picadilly (antecesor de la sala Rock-Ola). Una serie de salas que se mezclaron en el circuito nocturno con una multitud de bares céntricos y de periferia donde las bandas de jóvenes de barrios como Vallecas, Tetuán, Palomeras o Villaverde encontraban también su lugar en la ciudad. "Estos eran 'La Paloma', 'El Parral', 'La Casa de Córdoba' y 'Los jóvenes'. Unas salas de baile extremadamente perniciosas para la salud, tanto moral como física. Porque en estos antros, los que mandan son la Banda del Rata, los Ojos Negros o los Espigas".⁵

La ciudad de Madrid, y otras muchas ciudades en todo el Estado, crecía ya en los años setenta, al ritmo de una nueva ecología social que el franquismo interpretó como contraria a la moral que debía habitar el reino. Por este motivo, la Ley de Peligrosidad Social marcó con absoluta precisión todas aquellas formas de quebrantamiento del orden moral que no estaban contempladas en las clásicas organizaciones clandestinas (partidos, sindicatos, asociaciones, etc.) ni adscritas a las ideologías que secularmente había perseguido el Generalísimo (comunismo, masonería, anarquismo).

La Ley de Peligrosidad Social fijaba su atención sobre todas aquellas formas sociales crecidas al abrigo de los bares, la vida nocturna o los territorios ocultos de las comunidades marginales que estaban empezando a tomar cuerpo en una ciudad que anunciaba formas de recorrer sus calles y plazas marchando a contracorriente. Exactamente, con esta ley eran perseguidos: "homosexuales, pornógrafos, mendigos, ebrios, toxicómanos, gente que posea drogas, personas con comportamientos insolentes, cínicos o brutales, jóvenes pandilleros o pertenecientes a bandas, menores (de 21 años) rebeldes o moralmente pervertidos, maleantes, enfermos y deficientes mentales, delincuentes con más de tres delitos, además de otros muchos subtipos y caracterizaciones que debían ser tratados con toda severidad por medio de 'medidas de seguridad' que les castigasen y confinasen. Todas las tribus del Madrid de principios de los setenta quedaban señaladas y definidas en este nuevo marco jurídico que vino a sustituir a la Ley de vagos y maleantes. El fenómeno disidente y rebelde se ampliaba a multitud de tipos sociales que, lejos de verse frenados, proliferaron de mil y una formas".

Las distintas tribus fueron buscando su hueco en la ciudad y los ambientes artísticos, homosexuales o de chavales de barrio, por señalar alguno, empezaron a reclamar un lugar propio junto a los circuitos abiertos por los movimientos políticos. Incluso muchos de estos "jóvenes contraculturetas" se acercaron a organizaciones políticas, como las troskistas (LCR) y anarquistas (CNT-Ateos Libertarios-Movimientos Libertarios) más proclives a la mezcla con las subculturas de los márgenes. Por esta razón, la década de los setenta fue, ante todo, una explosión de luchas en la que poco a poco aparecieron, con mayor o menor intensidad, las nuevas formas críticas del pensamiento feminista, ecologista, contracultural o antidisciplinario, abriéndose así nuevos frentes de lucha. La aparición de estos nuevos movimientos de corte marginal, supusieron una ruptura en todos los órdenes sociales, haciendo emerger unas realidades subjetivas que habían quedado siempre en segundo plano y que ya a mediados de los setenta reclamaban para sí un nuevo protagonismo:

a. *La emergencia transexual.* Con el nacimiento en Madrid del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), el Movimiento Democrático de Homosexuales (MDH) y la Agrupación Mercurio para la Liberación Homosexual, se daba carta de naturaleza a una multitud de comunidades que durante décadas habían permanecido ocultas. Tres colectivos que para enero de 1978, varios años después de su consolidación en 1976 y 1977, se unirían en el Frente de Liberación Homosexual de Castilla.⁶ Estas organizaciones de reciente creación supusieron una auténtica revolución dentro de los parámetros heteropatriarcales que se manejaban en la mayoría de los movimientos clandestinos y de oposición. Unos movimientos que sacaron a la luz lo

que desde hacía años venía forjándose cotidianamente en zonas céntricas de Madrid. Otro tipo de relaciones, otras identidades y otras sensibilidades que fueron aterrizando también como nuevo condicionante creativo, estético y político en el que la ruptura transgénero se convirtió en un factor de provocación política-ética sin precedentes.

b. *Los movimientos feministas.* No menos rupturista fue el movimiento de mujeres, fundamentalmente aquel que se compuso al margen de los partidos políticos⁷ (Mujeres Libres, Frente de Liberación de la Mujer, Vindicación Feminista, etc.), un nuevo protagonismo de las mujeres en clave feminista que vino a romper con la tradicional posición de “acompañante de las luchas de los varones” para pasar a ser sujeto de las mismas y generador de nuevos discursos de lucha en torno a problemas como el trabajo doméstico, el aborto, la libre sexualidad, el divorcio o el derecho a la plena autodeterminación política, jurídica y laboral.

c. *Los movimientos de personas presas.* Tras las siglas COPEL (Coordinadora de Presos en Lucha) se fueron agrupando desde los primeros años setenta diferentes comités de lucha formados por presos para denunciar la situación de abandono y la falta absoluta de derechos que sufrían en las cárceles franquistas primero, y de la democracia después. En un momento histórico en el que el apelativo “preso político” estaba en la vanguardia de todas las reivindicaciones, los denominados “presos sociales”, aprendiendo mucho de su contacto con los presos de distintas organizaciones clandestinas, decidieron tomar la palabra y convertirla en reivindicación. Huelgas, protestas, autolecciones⁸ y motines salpicaron las cárceles españolas, sobre todo desde que en octubre de 1977 se promulgase la Ley de Amnistía Política.⁹ En este proceso la cárcel de Carabanchel, que protagonizó tres motines entre julio y agosto de 1976, consolidó un importante núcleo de la COPEL que levantaría varios motines masivos a lo largo de todo el año 1977. En apoyo a estas luchas también se formó la Asociación de Amigos y Familiares de Presos y Expresos de Madrid que junto a diversas organizaciones llegaron a convocar importantes manifestaciones e intentos de asalto a la cárcel en esos años.

d. *El nuevo protagonismo juvenil.* El problema generacional tomó en las décadas de los sesenta y setenta una enorme importancia. Una multitud de jóvenes¹⁰ emigrados desde el campo y, sobre todo, crecidos como “segunda generación” de los procesos migratorios campo-ciudad adquirieron una relevancia determinante en la composición social de la ciudad de Madrid en los años setenta. Ellos encarnaron espacios de relación y rebeldía tan variados como el movimiento hippie, las nuevas culturas políticas radicales, los movimientos estudiantiles o las bandas y pandillas de los barrios más pobres. Y desde esa variedad protagonizaron las más avanzadas experiencias en lo que se refiere a modos de vida, como fue el caso de la formación de comunas urbanas y rurales, de experimentación con drogas y nuevas formas de sexualidad, y también, en el caso de los jóvenes más marginales, la lucha por la supervivencia en una ciudad hostil, que llevó a construir el primer imaginario delincencial del rebelde urbano.

Éstas son algunas de las figuras que vinieron a enriquecer y superar el marco reivindicativo de las luchas de perfil obrerista protagonizadas por varones

de mediana edad y padres de familia. Una reordenación subjetiva de las y los protagonistas de la protesta social y cultural que comenzaron a llenar nuevos itinerarios de vida en la ciudad de Madrid, abriendo en todos los frentes otras formas de expresión. Sólo conjugando todos estos elementos: políticos, creativos, relaciones y subjetivos, podemos entender la explosión de vida que se produjo en el Madrid postfranquista. Entre 1975 y 1977 se articularon una multitud de proyectos que ocuparon las calles, las plazas y la hegemonía cultural de una época. En universidades, asociaciones, colegios mayores, plazas, calles y bares se acuñó la gramática y los lenguajes surrealistas de la fiesta, la rebeldía, el exceso y alegría propios del carnaval callejero.

Madrid me mata. Del *underground* a la ciudad de las movidas

El momento de eclosión vivido a mediados de la década de los setenta permitió que para el año 1977 se hubiesen condensado en la ciudad una buena cantidad de proyectos. Los fanzines, los bares, las salas de conciertos, los colectivos culturales fueron tomando forma en grupos como PREMAMA (Prensa Marginal Madrileña) o LACochu (Laboratorios Colectivos de Chueca) donde los elementos más destacados del fanzineo y el cómic madrileño, entre los que destacaban la Cascorro Factory de Ceesepe y García Alix o el Equipo Antígona, encontraron plataformas públicas de mayor proyección. Los fanzines de la capital: *Mmm*, *Mmmua!*, *Bazofia*, *Mandrágora*, *Alucino* o *Ítaca* son sólo algunos de los que se podían encontrar en los puestos del Rastro o en librerías como Laberinto en la Plaza de Chueca, lugares donde se podía adquirir desde el último fanzine editado hasta las publicaciones más serias de la época, tanto en formato de revistas: libertarias y contraculturales como *Bicicleta* (Madrid) o *Ajoblanco* (Barcelona), de cómic *underground* como *Star* (Barcelona) o en formato libro en editoriales como Anagrama, Campo Abierto, Kairós, Banda de Moebius, etc. Sobre éstas y otras muchas movidas se abrió paso la primera movida madrileña.

El nacimiento de La Movida se suele situar en un domingo de Rastro en los alrededores de la Plaza de Cascorro, donde puestos de fanzines como el que regentaba Ceesepe, vinculado al primer fanzine y cómic *underground* de "El Rrollo" de la Barcelona Libertaria se abrían camino. Dentro de esta cosmogonía, los protagonistas de la época narran que, por ejemplo, allí se encontraron los fundadores de *La Liviandad del Imperdible* y *Kaka de Luxe*, uno de los primeros fanzines y grupos de música que importaron la ola punk que se vivía desde 1976 en Gran Bretaña. En esta ráfaga del primer punk madrileño, se fueron agrupando Carlos Berlanga, Alaska, Fernando Márquez, Nacho Canut, Ana Curra, McNamara, Almodóvar, Enrique Sierra, etc. que junto a multitud de gente joven comenzaron a transitar por el Madrid *underground* que años antes había comenzado a funcionar. Quizá el caso más claro fue el del barrio de Prosperidad, donde el Ateneo Libertario (Mantuano) o el Ateneo Politécnico, además de las salas de conciertos (Picadilly, Marquee, Rock-Ola) que se abrieron en La Prospe antes y después de 1977, hicieron crecer los primeros ambientes libertarios-contraculturales.

Malasaña, Chueca, Prosperidad, el propio Rastro y muchos barrios como Vallecas o La Elipa comenzaron a forjar un estilo de vida propio muy apegado al

desmadre instaurado en la incierta era postfranquista. "El temperamento que desde siempre ha caracterizado a los madrileños... los `pichis' esos casi mitológicos y legendarios macarrillos castizos, fueron los tatarabuelos de los coloquetas que pululan hoy por Madrid, y desde luego no podían haber tenido antecesores más ejemplares, más pícaros y más aleccionadores en cuanto a la forma de enrollarse. El vacile por espíritu deportivo, por `amor al arte' se viene practicando en la capital desde principios de siglo nada menos. Y la sangre de los `pichis' corre hoy por las venas de los que montan tenderetes en el Rastro, arman broncas rocanroleras en los Colegios Mayores y organizan la Cascorro Factory. Y esto influye en el ritmo, la cadencia, el estilo con el que se hacen las cosas"¹¹

Pero este desenfreno de las comunidades marginales, de las utopías y del carnavalesco uso de la ciudad se topó a partir de 1977 con un nuevo escenario. De un lado, el devenir político de la Transición encaminó el contexto social más inmediato hacia un clima de pactos sociales y económicos que fueron desactivando poco a poco el ciclo de movilizaciones obreras, y por otro lado, en un marco más general, la irrupción de la crisis global vivida en la segunda mitad de la década de los setenta, produjo un declive acentuado de las condiciones de vida (paro, inflación, renta).¹²

En el plano biográfico, la mayoría de los jóvenes que en años precedentes habían podido aspirar a una emancipación temprana, nunca por encima de los 20 ó 25 años, vieron cómo el paro, que en algunos barrios obreros afectaba a cerca del 35% de los menores de 30 años, hizo que sus aspiraciones de emancipación quedasen truncadas, llevándoles a permanecer en casa de sus padres hasta sobrepasar la treintena. El panorama de crisis y la reconfiguración de las relaciones familiares, ya no en un horizonte de emancipación sino de resistencia en el hogar familiar se entremezclaron con el sentimiento generalizado de desencanto social y político. El final de la década de los setenta se convirtió en un pozo de desilusión con respecto a los proyectos utópicos. Muchas de las aspiraciones de transformación social quedaron ahora gestionadas por jóvenes políticos que depositaron en las burocracias de partido y las recién conquistadas instituciones democráticas toda aspiración de cambio.

Para muchos la mejor opción fue incorporarse al *stablishment* del nuevo régimen, pero para la mayoría llegaban tiempos de supervivencia. Entre los más jóvenes, los viejos referentes de la contracultura americana y europea ya no servían. La música melódica de autor o el rock progresivo, cada vez más intelectualizado, incluso con versiones operísticas, como es el ejemplo de *Tommy* de Los Who, hizo que las nuevas generaciones que vivieron la crisis económica buscasen distintos sonidos para afrontar los nuevos tiempos. Personajes como Lou Reed, David Bowie, New York Dolls o MC5, compusieron la banda sonora de la transición hacia el punk de Sex Pistols, cumbre del sentido dinamitero y resistente que debía marcarse en época de crisis.

Esta cultura de crisis llegó a Madrid en un marco complejo. Con un ambiente urbano *underground* muy diverso y mucho menos pautado por los referentes contraculturales que otras ciudades como Sevilla o Barcelona, el Madrid de 1977 era una ciudad de movidas, una palabra que hablaba de la movilidad por la ciudad, de los viajes para ir a pillar drogas o de los eventos, encuentros o situaciones que se daban en el día a día, "tengo una movida" significaba gené-

ricamente tener algo que hacer. Si aceptamos por tanto –aunque sea de manera indicativa– el concepto “La Movida” podríamos definirla, a fecha de hoy, como la cultura urbana que se instaló en Madrid desde 1977 hasta mediados de los ochenta, dejando claro que estamos hablando del conjunto de movidas que se cocieron en un Madrid en crisis que vio moverse sus bases vitales, y con una juventud que vio cómo se le cerraban las salidas.

En 1979 los Leño lo describían así: “Tú aquí y yo aquí, seguimos unidos, vivimos todo por igual. Bebemos, fumamos y nos colocamos, tenemos plena libertad. Es una mierda este Madrid en el que ni las ratas pueden vivir”. Bajo el sino de esta crisis se alumbró un periodo cultural muy prolijo y profundamente ambiguo que se definió sobre un cambio en las coordenadas clásicas del *underground* de ascendencia contracultural. La crisis de las utopías y la crisis de los proyectos comunitarios hicieron que todos los lenguajes expresivos y culturales entrasen también en una fase de profunda transformación.

a. *La crisis del proyecto utópico.* Éste fue el primer elemento que se derrumbó en muchas de las mentes más inquietas del momento. Una mezcla entre desilusión y cansancio a la hora de interpretar el sentido de la realidad vivida y a la hora de interpretar el futuro acompañó a las viejas generaciones contraculturales y marcó un nuevo contexto para las nuevas formas de vivir al margen, más bañadas por la ética del rock de periferia y del punk que por ninguna otra cultura. Así lo expresaron los Eskorbuto en su tema *Cerebros Destruídos*: “Perdida la esperanza, perdida la ilusión, los problemas continúan, sin hallarse solución. Nuestras vidas se consumen, el cerebro se destruye, nuestros cuerpos caen rendidos, como una maldición.”

b. *El derrumbe del sueño comunitario.* El hecho comunitario, piedra angular de todos los proyectos enraizados en el imaginario post-68 y que tuvieron expresiones diversas en la forma-comuna, se fue desarticulando o quedando reducido a su mínima expresión con proyectos surgidos de la huida de la ciudad al campo de colectivos afectados por la crisis de finales de los setenta. Un nuevo marco social que reconfiguró profundamente el imaginario de lo individual, haciendo partir los discursos, en la mayoría de los órdenes, más de la construcción del yo que de la formación del nosotros.

c. *La ambigua continuidad de las formas expresivas.* La música, los fanzines, el aire carnavalesco en los enunciados visuales, la vida nocturna, entre muchas otras cuestiones, fueron algunas de las pautas cotidianas que se siguieron utilizando en torno al año 1980 para expresar este cambio de signo en la expresión cultural. Sólo la incorporación de nuevos elementos como la estética glam, muy vinculada a la ruptura transgénero y gay, y la ética-estética punk, que se tomaron como puntas de lanza para la subversión por el escándalo y la crítica social, se presentaron como herramientas propias y trabajadas en este momento.

En cualquier caso, el Madrid de La Movida tuvo dos referentes centrales con los que consolidó su estilo: el primero fue la herencia del Madrid contracultural y el segundo el punk-rock que, tal y como ha descrito Héctor Fouce, encontró en Madrid unas características muy específicas: “El punk madrileño, al menos en su origen, se distingue por ser un crisol de influencias en torno a las ideas de fres-

cura, innovación y rechazo de lo trascendente. El escaso desarrollo que ciertos estilos, como el glam, tuvieron en su momento en España explica las diferencias con el frontal rechazo de los punks ingleses al glam, encarnado en la figura de David Bowie. El gusto por el disfraz, la creación de personajes, el exceso en escena, la imaginería galáctica, la apuesta por el glamour, representaban todo lo contrario a lo que el punk predicaba, el retorno a la espontaneidad y el rechazo a separar música y vida. Sin embargo, en España no era más que otra corriente subterránea que se oponía a la seriedad y ambición trascendente y liberadora de la izquierda, una estética que abre nuevos caminos a la expresión personal, sacralizada en aquellos momentos en los que todas las esferas de lo social estaban permeadas por la influencia política."¹³

Desde estos primeros momentos, los dos principales referentes de la contracultura, la crítica política radical y la experimentación expresiva, comenzaron a quedar disociados. Aunque los primeros destellos de La Movida o de la época de las movidas, caminaron por los itinerarios marcados por el Madrid *underground*, los contenidos tendieron a escapar de lo trascendente y el compromiso social, se alumbraba así una nueva época.

El Madrid de la primera movida, a pesar de estar repleto de figuras y personalidades, fue una masiva puesta en escena de la ética del desafío a todas las formas políticas establecidas y un gran carnaval de reclamo de las calles. Jóvenes de barrio e hijos de clases bien apegados a distintas tribus estéticas se mezclaron en el Madrid de finales de los setenta sustituyendo los bares de parroquia hippie de Malasaña por salas de conciertos y música de importación. Desde 1976, año en el que el mítico Pentagrama abrió sus puertas en Malasaña, hasta 1985 en el que la Sala Rock-Ola fue cerrada, multitud de salas y bares dieron vida a este incipiente movimiento madrileño: Carolina, Marquee, El Sol, El Jardín, La Vía Láctea o Vía Límite fueron sólo algunos de los nombres más destacados.

La Movida. Marca Registrada

Entonces, ¿qué fue La Movida? Para entender mejor esta evolución, ya en su fase avanzada desde 1979, debemos distinguir dos planos de realidad bien distintos. Un primer plano es el que tuvo que ver con todas las fuerzas creativas e iniciativas que hicieron posible y dieron densidad de propuestas a esta época, y por otro lado, todo el aparataje que hizo posible extraer de todo este *magma artístico* una marca común de referencia, el producto Movida madrileña.

En este medio ambiente se desarrollaron grupos de música (Radio Futura, Esclarecidos, Gabinete Caligari, Glutamato Ye-Yé, Aviador Dro), diseñadoras (Las Costus, Agatha Ruiz de la Prada, Jesús del Pozo), dibujantes (Ceesepe, García Alix) o fotógrafos (Ouka Lele, Pablo P. Mínguez), por tocar sólo algunas disciplinas, que condensaron en sus obras y composiciones el espíritu hedonista, provocador y libre que caracterizó a La Movida. Esta tonalidad hedonista, marcada por una fuerte inspiración artística, fue la que vertebró una cierta mirada juvenil, despreocupada y gamberra sobre la ciudad de Madrid. Pero esta mirada y los proyectos emprendidos estaban rodeados de un contexto muy particular que no podemos obviar y que fueron determinantes para comprender lo que sucedería pocos años más tarde:

a. *El factor del contexto social.* No debemos olvidar que a finales de los setenta, con el PSOE ya encaminado hacia el poder, el discurso generacional, aquel que apelaba a la importancia del "hecho juvenil" de "ruptura generacional" que toda la izquierda utilizaba como motor del cambio, contrastaba de una manera escandalosa con la realidad que imponían los niveles de paro, con tasas de paro juvenil en algunos barrios obreros que superaban el 35%, y con la plaga de la heroína que exterminó a miles de jóvenes en la década de los ochenta.

b. *El factor artístico.* Al igual que la contracultura se manejó siempre con medios de comunicación y expresión propios, subterráneos y casi clandestinos (revistas, fanzines, conciertos auto-organizados), La Movida madrileña, a pesar de usar también estos códigos, se vio rodeada rápidamente por la expectación generada por las instituciones políticas municipales y también por los medios de comunicación y las industrias culturales, que vieron en esta nueva generación un yacimiento creativo con fuertes potencialidades comerciales.

Desde un punto de vista estrictamente político, el protagonismo cultural que tomaba el Madrid de las catacumbas (las expresiones artísticas, los itinerarios nocturnos y las nuevas éticas juveniles) se aparecieron como una oportunidad de generar la primera marca cultural de Madrid que no estuviese adscrita al gris franquista, la canalla masculina y la derecha política. Las rupturas transgénero de McNamara, Almodóvar o la estética glamurosa, colorista y provocativa de Alaska podían ser una oportunidad de cubrir con un manto cosmopolita y despreocupado una ciudad asediada por la marginalidad juvenil y aplastada por sus tradiciones facinerosas. La Movida hizo que Madrid –como conjunto– volviese a ser reconocible, identificable y por lo tanto asimilable. Madrid tomaba así una nueva personalidad, un lugar capaz de generar mitos, fetiches y recuerdos. Por este motivo frases hechas como "Madrid me mata" o "De Madrid al cielo" inventadas y reactualizadas en estos momentos, permitían la posibilidad de recomponer una cierta relación afectiva con una ciudad que permanecía fragmentada urbanística y simbólicamente por las relaciones centro-periferia, y sobre todo, que por sus dimensiones y complejidad se mostraba –incluso para quienes debían gobernarla– intangible.¹⁴

La Movida, entrando ya en 1983, como conglomerado comenzaba a madurar afrontando un doble reto, el de la supervivencia de los proyectos emprendidos y el de la autonomía frente al mercado y las instituciones. Así surgieron las compañías de discos independientes "las indis", como DRO, Tres Cipreses, Lollipop, GASA, Nuevos Medios, Dos Rombos, Spansuls, Goldstein, Victoria, revistas como *La Luna de Madrid* o *Madrid me Mata*, además de una multitud de fanzines como *96 lágrimas*, *Lollipop* o *La Pluma Eléctrica*, que junto a programas en radios libres, las salas de concierto o los locales nocturnos formaron la infraestructura de este movimiento cultural. Desde esta base se construyó un movimiento del *Madrid Moderno* que sirvió de inspiración en materia cultural para la oficialidad municipal que carecía de cualquier idea. Este vacío de ideas hizo que La Movida abriese esa posibilidad verdadera de regeneración. Como consecuencia, la "New Age" de la cultura juvenil comenzó a tener una amplia repercusión y presencia en los medios de comunicación, incluso siendo llamada a llenar de contenidos los propios medios, como fue el caso del programa

televisivo *La Edad de Oro del Pop Español* de Paloma Chamorro o el caso desde 1979 de Radio3. Una dimensión pública que fue tomada como estandarte por el alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván para señalar Madrid como una ciudad de infinitas capacidades productivas en cuanto a lo cultural, una visión que rápidamente se tradujo en subvenciones, facilidades para tocar en directo e inyecciones de dinero que hicieron subir el caché de muchos artistas.

De la lógica de la producción casera de discos, que es como empezaron todos los grupos de La Movida, se pasó a una lógica espectacular en la que las grandes compañías de discos, sobre todo las multinacionales, quisieron imitar el modelo de mercado *underground*, generando divisiones específicas con sellos pequeños para dar cobertura y lanzar al mercado a estas nuevas figuras. ARIOLA creó MR e HISPAVOX hizo FLUSH en un momento de enorme crisis en la industria del disco. En este sentido, la enorme cantidad de grupos del Madrid de la época podía abarcar multitud de registros en el mercado musical, desde los más melosos de Mamá, Los Secretos o Nacha Pop hasta los estilos más vinculados al rock o variantes punks como Parálisis Permanente, Gabinete Caligari, Polanski o La UVI pasando por las derivaciones de tonalidades tecno como Radio Futura, Alaska o Aviador Dro. Esta compleja relación entre autonomía, autoproducción y mercado es la que "las indís" no pudieron resolver, la escasa proyección empresarial de estos pequeños sellos y su tendencia a la producción casera hicieron que las grandes compañías fuesen ganando terreno desde su mayor capacidad de marketing y promoción haciendo que los grupos se fueran marchando a los sellos comerciales, incluso llevando a la absorción de sellos alternativos por parte de grandes compañías.

La industria cultural avanzaba y utilizó todos los trampolines posibles para intentar rentabilizar este nuevo mercado. Un caso particular es el que se produjo en marzo de 1984 cuando el primer gran supermercado de discos de Madrid, llamado Discoplay, organizó una exposición de fanzines con una importante retrospectiva de materiales desde 1970 y con cabeceras del extranjero. La Movida, como marca cultural de Madrid y perdiendo a sus mejores valores, iba poco a poco poniéndose al servicio del mercado.

Toda esta evolución, y todas las discusiones en torno a La Movida como problema, como generación, como explosión creativa fueron vividas de manera directa por *La Luna de Madrid*. "El BOE de La Movida"¹⁵ revista que llegó a mover 35.000 ejemplares por número, fue una ventana a la que se asomaron todos los proyectos y grupos vinculados a La Movida. Entre 1983 y 1985, en la primera fase de la revista, las diseñadoras de moda, las discográficas independientes, los grupos musicales, los bares, las reseñas de los fanzines, los fotógrafos, dibujantes, directores de cine, actores y actrices tuvieron su hueco en *La Luna* como espacio de difusión y reflexión surgido desde dentro de La Movida y que hizo las veces de su órgano de expresión. Pero quizás lo más interesante de *La Luna* fue que, al ser un órgano vivo de este movimiento, pudo vivir en su propia biografía tanto el cultivo de las ideas del momento como la crisis de las mismas. "Borja: [...] En *La Luna* se escrutaba el momento y se lanzaban signos de futuro que, efectivamente, se convertían en futuro por el mero hecho de indagar en ellos. [...] José Manuel: Pero de lo que huía siempre era de un *corpus* teórico. *La Luna*, en ese sentido, era una representación muy acabada de que la

globalidad como tal no existe, no se puede formular. La globalidad se presenta, pero se presenta de una forma generalmente fragmentaria. Eso era *La Luna*, todo tipo de cosas variadas, que no tenían nada que ver entre sí, y con puntos de vista radicalmente distintos. [...] Realmente, en el 85 *La Luna* se plantea algo que también se estaba planteando en el resto de los sitios. En el fondo, aparte de cuestiones personales, había un propósito básico: asumir un grado de profesionalización determinado.”¹⁶

En estos parámetros se desenvolvió la producción de contenidos que produjo La Movida. La imposibilidad de generar estructuras de producción autónomas que fuesen empresarialmente solventes y un entorno institucional que se convirtió en el mejor patrocinador del momento llevaron a que La Movida quedase encorsetada por los homenajes y las modas. Grupos de laboratorio como Mecano o grandes homenajes a La Movida con exposiciones como *Madrid, Madrid, Madrid* o *Crónicas de Juventud* son buen ejemplo de ello. Casi diez años después de que Madrid despertase para incorporarse al circuito contracultural hispano que abrieron ciudades como Sevilla o Barcelona, se cerraba un ciclo que sin ser homogéneo quedó marcado por la derrota de un proyecto que perdió la frescura que le dieron los sótanos de la noche, pasando a formar la primera constelación de estrellas de la cultura madrileña en democracia. Desde aquí hasta llegar a Mónaco han pasado muchos años y muchos millones.

Notas

1. Octavi Martí “Aires de locura en el Baile de la Rosa” ver http://www.elpais.com/articulo/agenda/Aires/locura/Baile/Rosa/elpepigen/20080331elpepage_3/Tes.
2. Michel Maffesoli, *El Tiempo de las tribus*, Icaria, Barcelona, 1990.
3. Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura*, Kairós, Barcelona, 1973, p. 106.
4. José Tono Martínez y Toni Pérez Martínez, “A pesar de los sueños. Entrevista a Will More” en *La Luna de Madrid*, nº 3, Madrid, enero de 1984, p.10.
5. Oriol Llopis, “Madrid por el lado Salvaje” en *Star*, nº 28, febrero de 1978, p. 6.
6. Manuel Ángel Soriano Gil, *La marginación homosexual en la España de la Transición*, Egales, Madrid, 2005.
7. Son muchas las organizaciones feministas que aparecen en Madrid durante los años setenta y la mayoría de ellas se encontraron desde 1976 en la Plataforma de Organizaciones Feministas de Madrid. Para ver con mayor detalle: María Ángeles Larumbe, *Una inmensa minoría. Influencia y Feminismo en la Transición*, PUZ, Zaragoza, 2002.
8. Una de las formas de protesta más comunes de la COPEL fue la de cortarse las venas tanto en prisión como delante de los tribunales para dar mayor calado a sus reivindicaciones, siendo las cicatrices de estos cortes una de las señas de identidad de sus miembros.
9. Equipo Lurra, *Rebelión en las cárceles*, LUR, San Sebastián, 1980.
10. Es necesario advertir que cuando hablamos de jóvenes en la década de los setenta nos estamos refiriendo a los tramos de edad que hoy en día se denominarían adolescentes, en cualquier caso población que aproximadamente va de los quince a los veinticinco años de edad.
11. Oriol Llopis, “Madrid por el lado Salvaje” en *Star*, nº 28, febrero de 1978, p. 5.
12. Para tener una mínima perspectiva valdrá con señalar que el paro en 1976 era de 376.000 personas, mientras que en el año 1978 ya alcanzaba a 818.500 personas para llegar a registrarse en 1985 los 2.642.000 parados.
13. Héctor Fouce Rodríguez, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España*, UCM, Madrid, 2002, p. 61.
14. Borja Casani y José Tono Martínez, “Madrid 1984: ¿la Posmodernidad?” en *La Luna de Madrid*, nº 1, noviembre de 1983, p. 6.
15. José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, Madrid, 1991.
16. *Ibid.*, p. 73.

Documentos

01

Oriol Llopis: **“La época violenta”**, *Star*, nº 44, febrero de 1979.

02

Anónimo: **“Abajo la Ley de Peligrosidad Social”**, *Bicicleta*, nº 6, mayo de 1978.

03

“Plataforma Agrupación Mercurio” en Manuel Soriano Gil: *Homosexualidad y represión. Iniciación al estudio de la homofilia*, Madrid, Zyx, 1978, pp. 127 y ss.

04

Redacción: **“La Copel”**, *Bicicleta*, nº 1, noviembre de 1977.

05

Fernando Pais: **“El Rastro”**, *Star*, nº 21, julio de 1977.

06

Bazofia: **“Manifiesto Bazofia”**, 1976, en Jesús Ordovás: *De qué va El Rrollo*, Madrid, La Piqueta, 1977, pp. 9-11.

07

Moncho Alpuente: **“Madrid me mata”**, *La Luna de Madrid*, nº 3, enero de 1984.

08

Borja Casani y José Tono Martínez: **“Madrid 1984: ¿La Posmodernidad?”**, *La Luna de Madrid*, nº 1, noviembre de 1983.

09

Redacción: **“La Vanguardia es El Mercado”**, *La Luna de Madrid*, nº 15, febrero de 1985.

LA ÉPOCA VIOLENTA

Narración extraordinaria de O. Llopis



Cuando tenía quince años, ya estaba muy metido en el trip de las bandas callejeras. Cada barrio solía tener una banda, y cuando mis padres se mudaron de barrio, tuve que demostrar a la banda que allí mandaba yo, qué valía. Y lo tuve que demostrar no una vez, sino muchas veces, antes de ser aceptado. Yo era un chaval nuevo, al que se podía ignorar, hostiar o ridiculizar sin problemas. Por esto, para empezar tuve que encaramarme con los que luego serían de mi banda. Y el modo de hacerlo era no ignorar ni una sola provocación, responder a cualquier broma del modo más violento posible. No se trataba de ganar o perder, se trataba de plantar cara siempre. Y a base de dar y recibir —mucho— logué ser respetado, un poco más tarde ya íbamos amigos y, por fin, un día me propusieron entrar a formar parte de la banda. Los barrios circundantes tenían unas bandas realmente duras: los **Quemaintiernos**, los **Cuervos**... pero el mejor de todos los gangs, para mí, eran los **Señores de la Noche**. Yo pertenecía a los **Jóvenes de la noche**, que era como la rama juvenil de los Señores. Ellos eran un poco nuestros protectores, nos daban consejos sobre cómo currar mejor al adversario, los tratos que se deben emplear cuando tú no llevas cuchillos y el cabrón que tienes delante sí...

Los Señores de la Noche eran nuestros ídolos, y todos aspirábamos a que, cuando fuéramos mayores, nos admitieran en su banda. A veces nos regalaban las sobras de sus botinos, arrancados a las bandas rivales: anillos de hierro, navajas... se repartían, lógicamente, según la antigüedad del miembro de nuestro grupo. Y un año después de ingresar en los Jóvenes de la noche, recibí por fin mi primer regalo por parte de los Señores. Era una navaja, no un cuchillo, una verdadera navaja de afeitar automática, de las que utilizan los barberos. Pero la mía era automática. Llevaba aplicado un extraño dispositivo, un muelle y una palanca que permitían al trasto abrirse por sí mismo, con una velocidad terrorífica.

Rudin, el jefe de los Señores, lo había arrobado personalmente a un Quemaintiernos. Y me lo regaló. El sentía una cierta debilidad hacia mí, porque le gustaban los Rolling Stones y siempre decía que yo me parecía a Keith Richard...

"Aprende a utilizarlo bien, media carilla", me dijo acompañando la frase con un afectuoso puñetazo en el estómago. Me dejó sin respiración durante un par de minutos, pero no me importó nada. El jefe de los Señores de la Noche me había tomado bajo su tutela, lo intuía...

Me costó mucho aprender a utilizar aquella navaja, el peso del mango y el de la hoja oscilan muy desproporcionadamente, y tuve que tomar una conciencia precisa, extremadamente precisa, para poder hacer algunos trucos con el arma. Pasaba las noches enteras despierto, sobre la cama, aprendiendo la técnica de hacer girar la navaja con mi índice como eje. Me hice infinidad de cortes en las manos, pero no



JOHNNY WEISMILLER

46

no indignaba. Y por fin, un día que los Señores de la Noche vinieron a nuestro local, esperé a que Robin fuese mirado en mi interrogatorio. Y yo, como quien no quiere la cosa, me saqué la navaja del bolsillo, le lancé al aire y, cuando caía, hice que el dorso de mi mano encontrase la palanca. La navaja se abrió, saltó de mi zóquedo a la derecha y allí se quedó, girando como un molino de viento aburrido de ardetes. Y Robin sonrió. Y yo fui el día más feliz del mundo.

Pero un cosa era vadear con el instrumento y otra, muy diferente, era usarlo en caso de necesidad. Recuerdo mi primera palca contra una banda enemiga, los **Reyes de la Avenida...** nunca hubiese creído que chicos de quince, dieciséis años, pudieran luchar con tanto odio, con tanto fanatismo. Y terminó muy mal. No porque perdiéramos, al contrario, les dimos una buena palca. Pero fue horrible. Todo empezó con una intención de los Reyes en nuestro territorio, donde pintaron en los paredes "**Loli se la chupa a los Reyes**". Loli era la hermana de Alfredo, uno de los nuestros, un Joven de la Noche. Y el asunto de la dignidad de nuestras novias, hermanas o primas era algo sagrado, intocable. Los Reyes habían insultado a la hermana de un Joven de la Noche, y eso creó lo mismo que declarar la guerra sin cuartel... una tarde fuimos a la Avenida de Yáñez, a zona de los Reyes.

La Avenida de Yáñez ya no existe. Pero hubo un tiempo en que los camiones aparcaban allí, paralelamente unos a otros, formando unas zonas ideales para los ajustes de cuentas. Sin embargo, no todo eran ventajas. Los Reyes dominaban su territorio al cedillo, y frecuentemente utilizaban los camiones para descansar, como lavabos. Podías estar persiguiendo a un Rey, dando vueltas alrededor de un camión, y de repente te saltó por la espalda, desde otro camión, e incluso desde el interior de éste pues solían llevar las cerraduras para esconderse dentro. Esa era su táctica, y nosotros la conocíamos, pero no por eso dejaban de ser imprevisibles en su forma de atacar. Además, ellos eran conscientes del insulto que nos habían escupido, con toda seguridad se habían preparado adecuadamente, y esperándonos.

Estuvimos haciendo planes, intentando diferentes estrategias, pero Alfredo terminó demasiado cansado, dijo que se iba a casa solo y, dando un portazo, se dirigió al encuentro de los Reyes.

Desde luego, todos nos lanzamos detrás suyo, y no para tenerlo precisamente. No había planes, O.C. Pero los Reyes se iban a acordar de aquella tarde. Era una condena, más o menos. Y sí, nos estaban esperando. Alfredo les preguntó quién había hecho la pintura, un Rey se adelantó diciendo que había sido él, y que además lo seguiría haciendo porque era verdad. Entonces empezó el follón, un follón del que me acordaré siempre. La palca se hizo general, pero nadie ponía mucho entusiasmo: todos mirábamos, en realidad, cómo iban las cosas entre Alfredo y aquel hombre de los Reyes. Se estaban atizando de lo lindo, pero en un momento en que se distanciaron ligeramente, el Rey que palcaba con Alfredo se sacó una pistola y le disparó. El eco de disparo retumbó entre los pasillos que formaban los camiones de un modo que, de verdad, hubiese hecho saltar en pedazos los novios del más tranquilo. La bola se incrustó en el radiador de un gigantesco Pegaso. El Rey había fallado al tiro, y Alfredo, pasando del blanco al rojo en su cara, se lanzó sobre él con un cuchillo de cocina enorme en la mano.

Desde entonces, cada vez que digo a alguien pronunciando la frase "abrir un canal", se me pone la piel de gallina. Porque yo sé lo que significa, y he visto como un ser humano se lo hacía a otro ser humano. Alfredo hundió el cuchillo en el estómago de aquel Rey, y con las dos manos lo hizo subir hasta el esternón. Al llegar allí, sacó el cuchillo y lo fue hundiendo, repetidas veces, en el cuerpo de algo que ya estaba muerto. Nadie habló, nadie dijo nada, ningún Rey se

levantó sobre Alfredo. Había algo de gineceo en aquella escena. Yo tenía quince años, yo la he dicho antes, y nunca había visto algo así. El Rey yacía en el suelo, con el estómago desmenuándose por el monstruoso tajo, y Alfredo estaba ante él, de pie, como loco, incitándole a que se levantara. Recuerdo que miré su muñón, y vi pecacitos de vena y carne adheridos a él. En el suelo había más sangre de la que he visto a ver reunida en toda mi vida. Alguien gritó, y esto fue como la señal de partida para todos, tanto Reyes como Jóvenes. Empezamos a correr como locos, todos, con la excepción de Alfredo, que se quedó quieto, ante un cadáver destrozado, dándole pequeñas paladas haciéndolo rodar hasta que llegó al centro de la avenida. Allí fue donde lo deluvo la policía, y nunca volvimos a verlo. Unos meses más tarde nos enteramos, por su madre —una vieja barrieta que hablaba más consigo misma que con los demás—, que Alfredo había sido juzgado por un tribunal de menores, condenándolo a ser recluido en un reformatorio durante cinco años. Y esto, gracias a que el abogado pudo alegar defensa propia o algo así.

Pero yo regresé a casa enardecido, enfurecido. Recordándolo, aún siento horror. Y yo estaba metido en aquello, y aún me metí más profundamente cuando mi chico decidió ser Pamala, la hermana pequeña del jefe de los Señores de la Noche, el que me había regalado la navaja, Robin. Esto me puso en una situación realmente incómoda. Si mi amiga era la hermana de Robin, eso únicamente significaba una cosa: que yo debía hacerme "digno" de la confianza que Robin depositaba en mí, y el modo de demostrarlo era estando arriba de todo de una determinada escala de valores, una escala de valores que se medía por navajazos. A partir de ese momento, si no quería perder a Pam, yo no



quería perderla por nada del mundo) debería pelear siempre de a dos de los otros, nunca en segunda fila.

En cierto modo, era la misma Pam la que me daba mucha suficiente para las peleas a cuchillo, con barras de hierro, con cadenas y con pistolas nortinas. Pensaba en cómo

reaccionaría yo si algún día descubría en una pared alguna inscripció, una frase parecida a la que los Reyes codaron a Loli, pero con el nombre de Pam en su lugar. Y en estos momentos era cuando más profundamente comprendía cómo y por qué actué Alfredo de aquel modo.

Las peleas entre bandas rivales, en aquella época, eran verdaderamente duras. Y estaban así los motivos más significativos, aunque para nosotros era cuestión de honor. Si alguno de los nuestros oía por casualidad a una banda de otro barrio hablar mal de nosotros, o algún rival se mostraba irrespetuoso con nuestros niños, esto era suficiente para iniciar una pelea o un duelo, según las circunstancias. Los Jóvenes de la Noche llegamos a ser famosos, por varias razones. Éramos uno de los gangs más susceptibles, es decir, más irritables y, por lo tanto, más dispuestos a iniciar bronca, por insignificante que fuese el detalle ofensivo. Además, no éramos la típica banda de cazadores: de cuero negro, blue jeans y cabello presiento. Al contrario, íbamos trajeados tan impecablemente como nos era posible, e incluso una temporada nos dio por llevar sombrero. Y paraguas, aunque hiciese un sol de mil demonios. Nos habíamos obsesionado con la estética de los gentlemen, aunque por otra parte al paraguas no lo utilizábamos únicamente para resguardarnos de la lluvia. Habíamos comprobado lo muy útil que podía ser en las peleas, especialmente si la punta estaba bien afilada.

Tal vez te preguntes cómo abandoné a los Jóvenes de la Noche, porque lo hice, cuales fueron las causas. Fue debido a lo que yo he llamado siempre La Noche del Desengaño.

Me había acercado peligrosamente —y además eran las doce de la noche, un mal momento para pasearse por el barrio de la Avenida Yáñez, pero no me quedaba otro remedio. Tanfa que ir por huevos a una tienda de objetos artísticos, que está justo en medio del territorio de los Reyes de la Avenida. Había quedado con el aprendiz para hablar con él de negocios, acerca de unos trapicheos que se llevaba el chaval conmigo. Era el contacto que compraba los objetos que los Jóvenes robábamos de casas o del interior de automóviles. Y yo iba a verlo porque había un buen asunto en perspectiva. Se había muerto una vieja que vivía sola, el día anterior, y su piso comunicaba, prácticamente, con el de la familia del Lira, uno de los Jóvenes de la noche. Habíamos pensado en que podíamos vaciar el piso de la vieja tranquilamente, y ahora yo iba a hablar con el contacto de la tienda; habíamos hecho una incursión de exploración por el piso de la vieja, y habíamos tomado nota de todo lo que había. Y ahí estaba yo, llevando a cachucha nota por el reino de los de la Avenida, para que el chaval de la tienda hiciese una oferta, en pieles. Según lo que nos pagase, haríamos el trabajo o no.

No llegamos a hacer nunca aquel traba, los Jóvenes de la noche. En realidad, yo no llegué siquiera hasta la tienda donde me esperaba el contacto.

Cuando llegaba a la zona de los camiones, comprendí que por nuevos algún Rey estaba por ahí, y aún comprendí más claramente que yo podía salir muy mal parado de aquella zona. Me detuve un momento y desenrollé de mi cintura la cadena. Era una cadena de moto realmente hermosa, plateada, coronada con el mismo estilo y el mismo cuidado que el parachoques de un Buick. Sí, era una cadena muy bella. Me la había regalado Pamela, hacía escasamente una semana. Cogí la cadena, le di dos vueltas alrededor de mi muñeca, y dejé que el resto colgase, atento, paralelo a mi cuerpo. Si se me ponía por delante algún rey, la podía usar como el canto de mala memoria, con aquel trasto que yo llevaba.

Pero el Rey no me vino por delante. De repente, un cable de acero rodeó mi cuello, del mismo modo que un cablecillo atrapa una mariposa. Pero aquel maltrito cable apretaba mucho más que la lengua de un camaleón. Sentí como las venas de mis sienes se hinchaban. Parecía como si estuviesen que reventar. Y noté que la lengua se me hinchaba,



48

intentando salir de la boca. Entonces caí al suelo, medio ahogado y agitando aquella cadena que no me había servido de nada. Hicisti la primera patada en el muslo, y enseguida noté, por encima del dolor algo tibia y pegajosa que empapaba mis pantalones y mi carne. Mi primer gesto fue taparme instintivamente la cara, encogerme todo el cuerpo, ocultar el rostro entre las manos. En un segundo había comprendido que aquel hijo de perra llevaba hojas de afeitar en la punta de sus botas. Y éstas me patearon, me acuchillaron y rasgaron mi cuerpo casi por todas partes. Cada patada era un pequeño mordisco diabólico, profundo, insuperable. Apareció, inesperadamente, el sereno. En circunstancias normales, el Rey le habría dado lo suyo también, y luego habría continuado conmigo. Porque el sereno del barrio Yáñez era un viejo discapacitado, a lo que estaban a punto de jubilar, al que los Reyes abusaban siempre que les daba la gana. Y él se largaba al otro extremo del barrio, cada vez que pillé una pelea porque, seguramente, quería disfrutar de la pensión de vejez tranquila, VIVD.

Pero cuando el Rey se dirigió hacia él, se quedó clavado, igual que si le hubiesen atizado un martillazo en el pecho, y sus pies se hubiesen hundido en el suelo. Aquel no era el viejo sereno que todos conocían. Era el nuevo. Al viejo ya lo habían reemplazado. Y el nuevo medía casi dos metros, se había sacado la punta y la pistola y apuntaba, con una seguridad burlesca, directamente a la frente del Rey.

—Buena, hijo, te vas a estar quieto, ¿no?— Le preguntó el sereno, con una calma enervante. El Rey tragó saliva y no movió un solo músculo. Ahogando un gemido, hice rodar mi cuerpo hasta quedar protegido por la enorme mole de un Leyland. A mí no me había visto, y yo no sabía dejar que aquel bulto me detuviese a mí, encima de to-

do lo que ya había recibido. El sereno sospechaba que allí había una pelea, pero creyó que el contrincante del Rey ya se había largado, por lo que no buscó mucho. Después se alejó, haciendo contraste los suyos, seguros, con el tambaleo vacilante del Rey. Luego me di cuenta de que el Rey fingía, porque antes de que dieran diez pasos escuché un quejido, y vi rápido en un cuerpo pesado caer al suelo.

Cuando, diez minutos más tarde, logré sostenerme con mis propias piernas, fui hacia donde había caído el último rival. Encontré al sereno tumbado en el suelo, me acerqué más y vi que una uña había hecho una enorme mancha negra. Era sangre coagulada. No me quedó para enterarme si estaba vivo o no. Pero estaba casi convencido de que el Rey le había desmenuado con algo, tal vez con su propia perra. Corrí la calle como puma y me refugé en un portal... mi aspecto era repulsivo. En los pantalones se veían rayas rojas, por todas partes, como si fuese el estampado de la tela. Pero no era eso, eran las heridas que me habían propinado las botas del Rey.

Ir a la cita con el contacto de la banda era ya imposible. No llegaría nunca. Decidí ir a la buhardilla donde vivía Pam. Estaba cerca, vivía sola y seguro que tenía algo de alcohol, algo que me aliviase un poco. Empecé a andar. Las piernas me dolían que daba gusto. A cada paso que daba, era como si mil agujas penetrasen en mis muslos hasta el hueso. Y además, eran unas agujas que hacían arder mi carne.

Cuando llegué a casa de Pamela, me daba la impresión de que iba a desmayarme en cualquier momento. Llegué a su puerta. Los minutos, o segundos que tardó en abrir me parecieron siglos. Llevaba una raída bata china, de un verde descolorido y húmedo. Parecía ceder, indecisa entre dejarme pasar o no. Pero ya me sentía enfermo como un perro, y la aparté del marco de la puerta con un empujón. Me derrumbé en un sillón al que sólo le quedaban tres patas, y ya iba a iniciar el relato de mi aventura cuando observé a Pam. No se comportaba del modo que yo esperaba. Se casaba arriba y abajo de la pequeña habitación, frotándose las muñecas nerviosamente.

—Es mejor que te vayas—, me dijo roncamente. Yo no podía comprender por qué hablaba así. Era mi pena... Y entonces, mientras paseaba la mirada por la habitación, sin saber qué hacer, oví D, mejor dicho, "las" vi. Dos botas negras puntiagudas, llenas de barro. Y sangre. Y lo que más me llamó la atención era el hecho de que, en la punta, llevaban clavadas cada una sendas hojas de afeitar. Eran las botas del que me había dejado medio muerto en la Avda de Yáñez. Entré en el dormitorio, antes de que Pam pudiese impedirlo, y me lo encontré a él, al jefe de los Reyes. Merdo en la cama, con una botella de cerveza en una mano, el cigarrillo en la otra y roncando, roncando mientras me miraba.

Dijé a los Jóvenes de la Noche. Podría haberle tocado la boca al jefe de los Reyes, y a Pamela, pero no lo hice. Tampoco le dije nada a Robin, unas semanas más tarde, cuando me preguntó porque yo había dejado de salir con su hermana. Hubiese sido una buena venganza explicarle el motivo, pues sabía que Robin mataría a su hermana si supiese que ésta iba con uno de los Reyes. Pero no se lo dije, porque ya me daba igual todo. Y Los Jóvenes de la Noche, a quienes Robin, que tanto me había apreciado, creyeron que yo me apartaba de aquel mundo porque tenía miedo. Creían que mi última pena, las heridas de las hojas de afeitar y todo esto, había empezado a darme miedo. Ni siquiera intenté defendiéndome, o poner las cosas en claro. Todo aquello me daba asco. Siempre hostiando, siempre defendiendo el nombre de la banda, de nuestras novias... y, al final, se metían en la cama con nuestros enemigos. Quise cambiar de historia, alejarme de aquella época de violencia en la que todos, indiscriminadamente, estaban luchando por unos extralucrosos deales, unos ideales hipocritas, unos ideales que les engañaban a sus espaldas.





Plataforma de la Agrupación Mercurio

1. Amnistía para todos los encarcelados, reclusos y sometidos a medidas de seguridad y rehabilitación por aplicación de la legislación represiva de la sexualidad, incluidos los que lo han sido por causa de conductas homosexuales. Amnistía total para todos los condenados —políticos y sociales— sin exclusiones ni limitaciones.

2. Abolición inmediata de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (4-8-76), cancelación de antecedentes a los «condenados» por esta ley, destrucción de los registros previstos en la misma y disolución de los tribunales especiales que la aplican. Desaparición de todas las jurisdicciones especiales. Exigimos que los supuestos de peligrosidad y las medidas de seguridad y rehabilitación contempladas en dicha ley —que no obedecen a criterios objetivos sino a la necesidad de proteger los intereses de la clase dominante y a reprimir a quienes puedan poner en peligro su estructura de poder— no reaparezcan con nueva redacción en el Código Penal.

2 bis. Revisión de los Códigos Penal, Civil y Militar que —con el objetivo general de lograr la liberación de las costumbres, de los prejuicios exacerbados por la dictadura y de potenciar la realización personal y social de los ciudadanos— despenalicen las conductas y relaciones sexuales y, por tanto, desaparición de todos los artículos que castigan la homosexualidad, el escándalo público, la corrupción de menores, la prostitución, el adulterio, el amancebamiento, los atentados contra la moral, el pudor y las buenas costumbres, siempre que no intervenga fuerza, engaño, violencia o

abuso de cualquier tipo. La sexualidad debe ser libre y se debe evitar el institucionalismo.

3. Implantación de los catorce años como edad mínima que permita la elección de relaciones sexuales sin que intervengan condicionamientos y coacciones familiares, morales o religiosas (atendiendo que en el Código Civil se permite el matrimonio a los varones mayores de catorce años y a las mujeres de doce años) y reducción de la mayoría de edad legal a los dieciocho años.

4. Equiparación de la mujer al hombre en todos los órdenes (jurídicos, económicos, sociales y laborales) y supresión de toda discriminación que pueda hacerse a causa de la práctica sexual de las personas.

5. Obligación de impartir una información sexual adecuada a todos los niveles, considerando la sexualidad no sólo como medio de reproducción, sino también fundamentalmente como fuente de placer y de comunicación interpersonal, superando las estructuras mentales discriminatorias. Esto sólo será posible en una escuela pública, laica, antiautoritaria y donde exista coeducación de sexos.

Inclusión del estudio de la sexología como ciencia en las Facultades de Medicina, Psicología, Pedagogía y Sociología.

h. Denuncia de la manipulación que la sociedad hace de la sexualidad, encuadrando la conducta sexual humana en categorías independientes de base ideológica, con el fin de utilizarla como instrumento represivo. Exigencia de que la homosexualidad en la enseñanza y en la práctica médica y psicológica, sea considerada como una más de las expresiones de la sexualidad, y no como una enfermedad.

Prohibición de aplicar todo tipo de tratamiento que tienda a cambiar la conducta sexual de las personas y, en especial, de utilizar las llamadas terapias aversivas.

7. Reconocimiento y garantía del derecho de los homosexuales a mostrar públicamente su afectividad, a reunirse libremente y a manifestar sus opiniones en los medios de comunicación sin limitaciones basadas en perjuicios morales o en pretendidas razones de escándalo público.

8. Reconocimiento y garantía del derecho de todas las personas a vestirse y adornarse como quieran.

9. Reconocimiento y garantía del derecho a la intimidad personal.

10. Separación total de la Iglesia y el Estado. No se establecerán normas reguladoras de la sexualidad inspiradas en la doctrina moral de la Iglesia Católica o de cualquier otra institución religiosa ni se permitirá la ingerencia de la jerarquía eclesiástica en estos asuntos.

11. Supresión de cualquier tipo de censura en espectáculos y publicaciones impuestas por razones de moral sexual.

12. Obligación por parte de la Seguridad Social de actuar preventivamente sobre las enfermedades venéreas mediante las oportunas campañas de información general e investigación y creación de los centros u organismos oportunos que faciliten una revisión periódica y gratuita de las personas interesadas.

13. No discriminación en el trabajo por motivos de ideología o sexualidad. Reducción de la jornada laboral para poder dedicar el tiempo libre a la propia

formación cultural y humano y permitir una vida sexual satisfactoria.

14. Implantación del divorcio vincular para todos los ciudadanos que lo deseen y supresión de las figuras legales de hijos naturales, ilegítimos y adulterinos, todo ello en la línea de abolición de la familia patriarcal.

15. Legalización del aborto, Autorización del libre uso de anticonceptivos que se administrarán a todas las personas —hombres o mujeres— que lo deseen, cualquiera que sea su estado civil. El aborto y los anticonceptivos serán pagados por la Seguridad Social.

16. Supresión del Servicio Militar y Social obligatorio.

17. Nos declaramos en contra de la prostitución —tanto masculina como femenina— porque la consideramos hoy una secuela de un sistema social injusto que obliga, a algunos a la explotación del cuerpo para la subsistencia y a otros, a acudir a ella a causa de la miseria sexual imperante.

Hasta que, destruido el sistema socioeconómico que la potencia e implantada una sexualidad realmente libre, la prostitución desaparezca, exigimos para los hombres y mujeres que, por practicarla, se encuentran marginados, las necesarias medidas para su realización: sindicalización, seguridad social, higiene, etcétera.

18. No discriminación social de aquellos que se hayan sometido o que se sometan a operaciones de cambio de sexo.

19. Reconocimiento social del derecho inalienable de todo ser humano a disponer libremente de su propio cuerpo.

iz, vióse todo la mañana de matón. Después, la reacción se desbordó: los muy malos, pero ya la universidad entre las escuelas de teatro y de danza cubren bien entre nosotros".

Desarrollo de la huelga

En el mes de enero de 1977, "desapareció" una gran cantidad de estudiantes, tan cuando la legislación vigente les prohibe permanecer desahuciados. El asunto ocurrió en el reformatorio, donde encerraron a los funcionarios y a la policía más de 100 muchachos. A continuación, la dirección de la prisión les ordenó de irse a la "intercomunicación general", las famosas "comunicaciones de porche". "Es igual en los cuarteles y se repite hasta que, insistentemente, la desobedecen a la cárcel". Algunos chicos del reformatorio fueron ingresados en otros para cumplir con los requisitos de la ley, como es la pena. En respuesta, la COPEL comenzó una huelga de hambre que se prolongó por más de 100 presos, de los cuales sólo cinco fueron salvados y los demás simplemente se murieron.

El 24 de Enero, como fue la mañana de los alborotos del día de la casa de Roca. Algunos presos se rebelaron contra sus compañeros, con el fin de evitar que se les viera a los abogados. El día 27, la huelga de 27, la huelga de los reclusos de más de diez años, sin embargo por los funcionarios, que les puso a un grupo de "chicos" que los apretaron y apretaron. La huelga se prolongó, la acumulación de castigos y represiones, la desobediencia que se prolongó por parte de los autoridades más de 100 miembros encerrados a la Dirección General de Instituciones Penitenciarias, por lo tanto por los funcionarios, el mismo día de la huelga, sobre el que nadie se pronunció, además de la iniciación de los trabajos de presos y otros chicos, hacen que, al día 21 de febrero, a falta de la desobediencia, entre el matón en Carabanchel.

"No nos quedaba otra. Nadie nos hacía caso, nadie nos escuchaba. Allí dentro, hacían lo que querían con nosotros. La policía sabía que "se pedía" un reformatorio, nunca ocurrió. Era un hecho de fondo para llevar a cabo una declaración de los que formaban COPEL, en aquel momento, y que, ya en aquella época, sacaba a la calle su primer manifestación, se hacían huelgas de hambre, se daban baños negativos...". Tras los días en que, más o menos, COPEL se había "hecho". Ya a raíz de la huelga de hambre habían ingresado más de 80 presos, los reclusos fueron el elemento fundamental del matón. Queríamos evitar la desmembración de la Comisión Organizadora de la COPEL".

Después del matón, que duró más de un día, 35 presos encerrados, entre los cuales de la policía, se abrieron las tripas. Otros, se ingresaron los más diversos motivos, uno de ellos, Diego Albarán, se tiró un grifo, siendo trasladado a hospital de Hago de León, de donde, en un desahucio de los vigilantes, logró escapar. Hoy está en París. El día de la huelga de los presos, el 22 de febrero. En los puentes de la cárcel de la cárcel, después de los

hechos ocurridos con el sangre la policía y COPEL. Al día siguiente, 38 presos fueron trasladados a Burgos y al Puerto de Santa María. Otros 40 hospitalizados fueron ingresados en el edificio de la cárcel. La COPEL había recibido su bautismo de sangre.

Los Comités de Apoyo a la COPEL

A partir de julio de 1976, y naturalmente a la gestión de la cárcel, como antes de la familia y amigos de los reclusos, la idea de un Comité de Apoyo a la COPEL y a la prisión, como una forma de apoyo, en la medida de la posible, a los reclusos que se encuentran dentro de la prisión, hasta el día 24 de mayo, se va consolidando. Entretanto, al igual que las iniciativas de la COPEL, integrando especialmente por personas encerradas, que al abandonar la prisión, dejan la pertenencia a ella.

Es a partir de mayo, tras el matón de febrero, cuando la Asociación de Familiares, como un auténtico desafío. Hasta ese momento, el apoyo había sido limitado por los funcionarios, por abogados y por familiares de los presos. Por el día 1 de mayo se ingresa el primer delegado representante de solidaridad fuera de los muros de la cárcel, que tiene lugar en la penitenciaría. Los datos de la información al que acceden unos 600 personas y donde aparece, por primera vez, el primer día de COPEL. En el acto, intervienen familiares, abogados, expresos, etc. y se publicó un documento de solidaridad con la huelga de los presos de Carabanchel, firmado por más de 100 personas, entre las que figuraban Argenteo, García Gato, Sánchez Lomero, Sánchez, colaboradores, pintores, etc. De aquel acto, surgió la iniciativa de crear una asociación. Se fundó así la AMP, Asociación para el Estudio de los Problemas de los Presos, de donde una vez que dejó de funcionar como tal asociación, surgió la Comisión de Apoyo a la COPEL.

presos.





EL RASTRO

Temprano, a las ocho, con las legañas todavía calientes, la lona del suelo, las estructuras de metal, los puestos, van tomando postura, sentido.

Está empezando una rimbombante mañana de domingo, esto es el Rastro.

Amigos de baratijas, usureros, comerciantes de variedades, coleccionistas de cualquiercosas, trapicheros, cambiamundos, vendedores de chufas, altramuces, radios, colchones, discos colgantes, neveras, tebeos, relojes, camisas, pavos, vendas, retratos, bragas, marionetas, radiadores, espuelas, flautas, sandalo, condones, pañuelos, muñecos... y cosas, teñidas, usadas, arrugadas, nuevas, sobadas, inútiles.

Entre olor a sardina frita, nazis, basca, mariquitas, turistas de cámara, calés, progres, moros, borrachos, chulos, timadores, gente. Gente que mira, que compra, que tima, que se lleva, que pide, que protesta, que ríe, que pasea, que grita, que se queja. Gente que a las tres comerá en su casa, en el bar, en el chino, en el restaurant, o que no comerá.

Gente que hace el Rastro, que lo decora y lo viste, que lo ve y pasa.

Y van llegando, los finos, con su carga entre los botones de la braguita, las Vamp con uñas de plástico y ojos de rimmel. Un tío de pelo rizado se pasea con una jaula colgando del cuello, dentro un muñequito de simbólica presentación. Otro tiene un esparadrapo en la boca.

Ahí está el tío de los ácidos.

Ayer una mujercita, de unos veinte años, gritaba cándose en todo, vítores a la muerte, entre miradas de agria comprensión y desprecio.

Alguien vende muñecas atadas a una caña de pescar. El viejo sombrero de paja del Zurdo planca de mano en mano.

Un día vendrán los guerrilleros a limpiar.

Ote ote ote, maricón el que no vote.

Son las doce y media, andar pierde su significado. ¡Oiga joven no me toque! Hay mucha gente, dar un paso es un impropio esfuerzo.

Aquí en frente está Naoki, ¿Nikon, Pentax, sortijas enredadas?, pipas afganas.

Alberto regala cartels del Star, Ceesepe picotea cocos.

Pendulea un cartel: A las rubias se las come el culo.

Amelia ondea pañuelos, el Enrique se soba la barba con pertinaz insistencia. José Miguel vende piedras raras.

El trío paranoia grita, baila y salta alrededor de su quiosco.

Hoy he visto al Capitán Trovao, cada día más chula.

Por cincuenta pesetas la camisa es tuya.

—Señorito, ¿me da un duro para un bocadillo?

Cuesta abajo, canalones de herramientas mohosas, cerraduras, grifos rocoso, lámparas de televisión.

Más abajo colecciones, discos, revistas de los cincuenta, antiguas gomas de filo molido, canicas.

Y a las tres, diez barrenderos con enormes escobones y mangueras limpian tranquilamente el escenario. Los últimos puestos empaquetan en cajas de cartón piedra.

El Rastro está en un barrio sabroso y viejo, picaro y gandul.

Encontrado entre callejuelas grises y esquinas desgastadas.



Con aire de zoco moro y piezas de anticuario barato. Mercado de cualquier cosa, en donde el marketing se perverte con manuseos y miradas.

El grito «pelao» es el rey, el ejecutivo el bufón, las fulanas son princesas, los bares castillos feudales, las casas fondas y las hadas, hadas.

Y esto resulta de una aleación desproporcionada y anárquica de generaciones y culturas, de caras y culos capuleados, en donde todos tienen su sitio, el gitano, el moro, el chino y el progre de Torremolinos.

Y así los gritos y susurros se entretejen entre orejas y bucadillos, formando una medusa acústica entre la antigua chamarilería y el último número de Confederación.

Mientras Cascorro, de espaldas, quieto y sordo desfila impasible con una lata debajo del brazo.

FERNANDO PATS



Que hay trullo se desprende claramente de la simple lectura de uno de los manifiestos infamantes que circularon no hace mucho entre los grupos de jóvenes siridos de la Villa de Corte:

«¡NO ESTÁS SOLO!
Manifiesto de BAZOFIA.

Estamos relativamente cerca de ti.
Estamos desde siempre. Somos tan viejos como la injusticia. Como la Opresión, la Explotación, la Tiranía y la Tortura. Y estaremos aquí hasta que todos esos males hayan desaparecido de la faz de la tierra. Estaremos aquí luchando contra ellos. Hemos luchado junto a Espartaco y Viriato contra la Roma esclavista; nos levantamos con las hermandades, las germanías y los comuneros contra los señores feudales. Expulsamos al rey de Francia de su Versalles, combatimos luego a los que convirtieron aquella victoria del pueblo en opresión por mano de una nueva clase dominante; a Napoleón entre los montes de España, a sus descendientes durante la comuna de París, a sus colaboradores durante el mayo del 68. Hemos derribado a los zares de Rusia y hemos atentado contra todos los tiranos de la Edad Moderna. Hemos prendido la mecha de todas las revoluciones. Hemos combatido hasta la tortura y la muerte por una LIBERTAD EN ELIQUÉAS.
Habíamos llegado a ser muy numerosos en este país y entregamos todas nuestras fuerzas a la clase popular y a su causa, pero fuimos

2

traicionados por el ansia de poder de los partidos.

No somos un partido, ni una doctrina, ni una religión. Luchamos por las ansias eternas que llenan el corazón del hombre: por el respeto a su dignidad, por el respeto de su libertad, por su derecho a vivir, a expresarse, a amar, a trabajar, a divertirse, a conocer, a moverse, a pensar y a SER DIFERENTE.

No hacemos pactos con los partidos establecidos: cada vez que hemos hecho un pacto se nos ha traicionado; cada vez que hemos puesto un aliado en el poder su primera pretensión ha sido destruirnos.

No buscamos el poder: entendemos que nada bueno puede venir de arriba, esté quien esté en el poder, y por eso no tenemos ni queremos otro jefe que la propia conciencia y responsabilidad de cada uno. Creemos que tampoco interesa quien esté en el poder: lo que importa es que tengamos medios eficaces para controlar o presionar sobre sus acciones.

Creemos que tenemos obligación y derecho de disfrutar de esta vida, ya que sólo se vive una vez. Esto lo ha sabido y practicado desde siempre la clase dominante, pero se lo han reservado para ellos, y nos mandaron a sus curas y maestros para hacernos despreciar esta vida y, confiando en ganar un hipotético paraíso, dedicarla a producir para el confort de la clase dominante.

Creemos que sólo el trabajo creador es digno del hombre y hace al hombre digno. Nuestro trabajo creador ha producido máquinas inge-

11

Documento 06

niosas que ya deberían habernos liberado hace tiempo del trabajo embrutecedor, pero que la clase dominante, utilizándolas sólo para su lucro, ha convertido en un instrumento todavía más alienador y amenaza además destruir el planeta con ellas.

Creemos que se debe luchar contra todo esto y que esta lucha es la única que puede dar sentido a nuestro neurótico vegetal cotidiano en esta gran selva de cemento.

No te damos nombre ni dirección porque no tenemos nombre ni dirección. Si eres uno de los nuestros, tarde o temprano saldrás a nuestro encuentro. Y nos encontrarás. Estamos relativamente cerca de ti. En todas partes.

Ya lo sabes compañero; no estás solo. ¡AVANZA!

Esta especie de manifiesto de claro signo anarquista y antiautoritario da una idea de la seriedad y la filosofía que se tratan algunos de los grupos del Trullo.

CONVERSACIONES

La institucionalización de lo popular

MESA REDONDA COORDINADA POR JESÚS CARRILLO CON LA

PARTICIPACIÓN DE JOSÉ DÍAZ CUYÁS, CARLES GUERRA, BEATRIZ HERRÁEZ

Y ALBERTO LÓPEZ CUENCA

MACBA, 30 DE JUNIO DE 2008

Mediante una primera ronda de intervenciones se pretende situar el debate acerca de la noción de lo popular dentro del sistema de la cultura contemporánea. A continuación se aborda la especificidad de lo popular en el sistema contemporáneo de la cultura con alusiones a la situación en el Estado español.

Jesús Carrillo - Mi intención en esta primera intervención es de precisión terminológica con el fin de comenzar a enmarcar de qué o de qué no estamos hablando. Intentaré dar unos primeros apuntes acerca de qué hablamos cuando hablamos de lo popular en la cultura contemporánea y en el sistema del arte que espero que, de algún modo, pueda servir de introducción a vuestras intervenciones.

Mi punto de partida sería que la noción de lo popular forma parte de un par entre cultura culta o de élite y cultura popular que ha sido consustancial al propio sistema de la cultura burguesa, en el que la burguesía dentro de su principio de distinción como clase necesita un otro que es la cultura popular. Ello no implica que dicho segundo elemento haya carecido de sustancia o capacidad de generación de significados relevantes. Simplemente, quiero decir que la división de la sociedad en términos bipolares tomando la cultura como factor diferenciador es un gesto original y netamente burgués. Esa especificidad o determinación histórica es la que nos obliga a plantearnos el tema hoy en marcos totalmente distintos al verse desbordada desde todos los flancos dicha distinción, aunque por anacronismo, inercia o interés aún nos veamos a menudo trabajando dentro de ella.

La cultura burguesa y el sistema del arte que estaría vinculado a la misma partiría de una identificación del arte con lo culto, con el ámbito de la cultura, con la civilización. El otro no burgués respecto al cual se afirma el arte en términos de valor, la cultura popular, ha jugado un papel ambivalente ya que a menudo le ha servido de principio legitimador, fuente de inspiración o punto de referencia. Por un lado se distingue entre alto y bajo pero curiosamente ese bajo, como se ve desde el siglo XVIII y fundamentalmente en el siglo XIX, en los nacionalismos, en los romanticismos y en los realismos, se convierte en un elemento de referencia que le sirve a la cultura burguesa para localizar sus orígenes, su autenticidad.

Cuando a finales de los años 30 Clement Greenberg reafirma de nuevo esa distancia entre la cultura de vanguardia y la cultura popular o el kitsch para fundamentar el ejercicio legítimo de la alta cultura, en ese momento esta dicotomía o esta oposición que había sido fundamental dentro de la cultura burguesa, ya no funciona. En el fondo lo que está haciendo Greenberg, y por ende gran parte de la vanguardia desde entonces, es proyectar el simulacro de algo que ya no existe debido al desarrollo imparable de la sociedad mediática. Su énfasis en la

distancia, aunque sea liminal de los vanguardistas es un gesto puramente retórico. Ya no funciona una cultura burguesa que se distingue de la cultura popular, sino otra cosa. La dialéctica alta cultura y baja cultura ya en la época de Greenberg es simplemente un tropo retórico vacío de contenidos y de significado social pero que aún iba a servir como lógica interna del modernismo durante unas décadas. El sentido y circunstancias de esta situación han sido ya descritos por T. J. Clark y por muchos otros historiadores de la modernidad.

Sin embargo, una vez dada esta constatación de que lo popular, tal y como se ha entendido convencionalmente, es en cierto modo una proyección de la cultura burguesa y una proyección, además, que ha perdido sentido o ha perdido su significación durante el siglo XX, es importante constatar también que tal distinción es una ficción que ni funcionaba en sentido estricto en los siglos XVIII y XIX ni, sobre todo, ha funcionado en el siglo XX. Es una ficción ideológica que pretende ocultar una permeabilidad y una porosidad absoluta entre estratos culturales muy desdibujados, de tal modo que no se puede decir realmente que la cultura del arte o la cultura de vanguardia esté o haya estado radicalmente separada de la cultura en su conjunto sino que las retroalimentaciones han sido continuas y estructurales. Esfuerzos para interpretar el arte del siglo XX en este sentido como los que hiciera Thomas Crow, aunque sean un poco superficiales, han intentado reconocer dentro de las prácticas artísticas de vanguardia la presencia constante de lo que está fuera del cuadro, del mundo, de los flujos cotidianos y generales de información, invalidando el mito de la distinción modernista entre cultura de vanguardia y cultura popular y redefiniendo el sentido de la modernidad. La modernista habría sido simplemente una mera diferencia discursiva que vendría continuamente traicionada en la práctica específica de los artistas y de los públicos.

Sin embargo, la disolución actual de esta ficción, entre la cultura burguesa de vanguardia y una cultura de ahí fuera, la ruptura de esta dicotomía aunque fuera ficticia, otorga un protagonismo distinto a la que había sido la cultura de los otros. Durante el siglo XIX y principios del XX la cultura popular podía ser utilizada como elemento de transgresión o de conexión con la vida de los artistas. Cuando un artista de vanguardias se refería o interpretaba la cultura popular era como un modo, tal y como hacían los realistas del siglo XIX, de romper las barreras de la cultura burguesa y tocar lo auténtico. Una vez que esa economía se diluye, la ficción de la cultura popular ya no tiene esa capacidad de convertirse en el otro respecto al cual se puede realimentar la reflexiva cultura de vanguardia, configurándose la cultura como un todo inmanente donde no es posible la distancia privilegiada de antaño. En vez de interpretar dicha situación en términos de pérdida la tarea que resta es la de establecer discursos críticos y estéticos que estén basados en las diferencias relativas y posicionales, en los conflictos coyunturales pero permanentes, derivados de la intensificación de los flujos y la multiplicación de las voces.

Si ahora ya no podemos trabajar con nociones homogéneas y perfectamente diferenciadas de lo popular –o lo es todo, o no se puede identificar en ningún sitio–, habría, a lo mejor, que plantearse el modo en que el discurso del arte se relaciona con los flujos generales de producción cultural, una vez que ya no puede ostentar su posición de distancia y, en segundo lugar, cuáles son los modos en el que el sistema de la cultura contemporánea y el sistema del arte

al que éste pertenece interpela a sus públicos, desde el momento en que ese público ya no es el distinto público burgués sino una masa social a la vez indiferenciada, pero densamente modulada por múltiples dispositivos de mediación. La situación actual está llena de aparentes contradicciones y ambigüedades que hacen difícil el diagnóstico.

José Díaz Cuyás - Quería hacer alguna matización y observar la cuestión de lo popular desde otro punto de vista. Evidentemente, lo popular es una determinación histórica que está relacionada con la ideología burguesa, desde luego así ocurre en el siglo XIX y, por extensión, con esa visión del pasado que hemos heredado de la modernidad. Pero creo que hay algo más. Aunque aceptemos que sea una categoría cargada de ideología y construida en un periodo histórico concreto, con eso no resolvemos todo el problema. Lo cierto es que seguimos obligados a hablar de periodos históricos en los que ha florecido un arte popular, con todas las prevenciones críticas que queramos, que suele homologarse con la idea de artes tradicionales (otra categoría, ésta de tradición, cargada también de ideología).

Puede decirse que antaño hubo unas formas artísticas populares. No creo que ahora se pueda hablar en esos mismos términos, pero sí puede defenderse la existencia de una cierta tendencia histórica, de una forma de hacer que apunta hacia lo popular. Ésta consistiría en un hacer colectivo y anónimo que daría expresión a una forma particular de realismo. De realismo crudo, muchas veces grotesco, que actuaría como instrumento de desmitificación. Es decir, consistiría en una especie de mecanismo de desilusionamiento que, en realidad, atentaría contra todo tipo de soberanía, contra la seriedad de toda jerarquía de poder. Me parece que esto puede mantenerse en relación con otros momentos históricos y otras culturas, pero en nuestro presente sólo puede hacerse con enorme dificultad. Pertenecemos a una cultura definida por el tránsito. Tanto en el sentido del tráfico, de la circulación: circulación de mercancías, circulación de imágenes, circulación de información. Con todo se trafica. Como también en el sentido de transitoriedad. Todo está en tránsito, es efímero, perentorio. Desde ese punto de vista no es posible mantener unas formas de hacer sustentadas en una tradición, y no veo cómo puede haber un arte popular; no veo cómo puede haber formas de lo popular que no estén completamente mediatizadas, sin esa continuidad que ofrece la tradición. Esa continuidad apela a una manera de estar en comunidad, pero lo transitorio supone una ruptura tanto del espacio como del tiempo social, modifica radicalmente el hacer colectivo.

En la cultura de lo transitorio, donde lo nuevo aparece siempre como la repetición de lo mismo, lo popular tiene que presentarse mediatizado por el programa general de los medios de masa. La cuestión sería cómo localizar esos elementos populares, que me gustaría pensar que pueden darse todavía. No creo que sean de ningún modo formas estables y tampoco creo que estén en manos de los artistas, quizás se puede intentar localizarlos en la fiesta, el ornamento, el cuerpo. Es posible que en esa dirección se puedan señalar algunos resquicios, en los que de algún modo podrían tener expresión estas tendencias populares de las que hablo, que no podrían llegar a constituirse, por supuesto, en nada semejante a algo institucional u oficial.

Parto de la base también de que es poco práctico pensar hoy en términos de alta y de baja cultura. En el estado actual de la masificación ese tipo de diferencias se pierden. Sin embargo, sí que creo que hay o sigue habiendo personas que no tienen nada o casi nada que perder y que eso les da un plus de "realismo", lo que favorece la expresión de algo relacionado con eso que llamamos lo "popular". Me gustaría establecer de todos modos una diferencia entre masa y gente. En la primera mitad del XX tenemos una cultura de masas que tiene forma, tiene cuerpo y tiene lugares. La masa se corporeiza, hay figuras de la masa. Es reconocible porque la masa tiende a aglutinarse. Se constituye en una especie de mega sujeto. Pero esto no es así desde hace bastante tiempo. La masa se ha atomizado, ha implosionado. Ya no tiene cuerpo. En este sentido sería más propio hablar de una sociedad de la gente que de una sociedad de la masa. No porque el proceso de masificación haya menguado o no sea efectivo, sino precisamente por lo contrario, porque ha sido tan efectivo que en su atomización todos somos partículas de una masa sin ni siquiera tener necesidad de formar cuerpo con ella. Para estar unidos es suficiente con interiorizar el programa general de los medios de comunicación de masas.

En esta situación en que todos somos partículas pre-programadas habría que pensar en esos resquicios a través de los cuales podría haber una expresión de lo popular. Una expresión que no estaría prefigurada en el programa y que atentaría contra esa seriedad de lo soberano que siempre adoptan las prácticas del poder.

Sé que mi planteamiento puede sonar algo romántico. Podemos discutir sobre ello.

Carles Guerra - A mí me gustaría decir algunas cosas respecto a lo que tú acabas de plantear. Una es respecto a esa primera definición que has dado tan densa, pero que yo creo que tiene ingredientes interesantes. Cuando hablas de un hacer colectivo, cercano al anónimo, una forma de realismo crudo. Y, sobre todo, cómo has vinculado, durante toda tu exposición, la idea de lo popular a la tradición. Tú has dicho, la repetición de lo mismo, como si lo nuevo, ahora, estuviera sujeto también a una repetición sistemática. Yo creo que aquí podemos entrar en matices porque realmente una nueva definición de lo nuevo, hoy en día, implica considerar que ya no es unitario, sino que es múltiple.

Y en eso podemos volver a una nueva definición de lo popular como algo que no está sujeto a ningún tipo de homogeneización, sino que esa homogeneización siempre se dará a posteriori y así, pues, reivindicar también, ese carácter de radicalidad, de heterogeneidad radical, que tiene lo popular. Por ello es una fuente de inspiración o un valor susceptible de ser siempre capturado o rescatado y apropiado por el otro, por la perspectiva sea burguesa, institucional o el capitalismo más desarrollado.

Creo que has dicho cosas interesantes, pero valdría la pena ver si existen otros nombres. Cuando tú dices, por ejemplo, que lo popular se relaciona con la gente que no tiene nada que perder, dándole ese carácter como tú dices bien, romántico. Es una especie de gasto sin ninguna previsión, sin ningún fin.

En ese sentido, hay algo que justifica que lo popular aparezca a menudo, por ejemplo, entre los jóvenes o entre estéticas jóvenes. Es un capital que no tiene

ninguna orientación, que de alguna manera no está profesionalizado. Yo pondría un ejemplo concreto: las prácticas del arte conceptual que mitificamos como fundador de un momento que transforma las instituciones del arte. Creo que sí es posible, en un momento dado, algo como el arte conceptual o un paradigma dialógico en el que hacía falta invertir mucho tiempo para hablar –es ésa una de las definiciones más fascinantes del arte conceptual–. Ya no es una forma de hacer, ya no es una producción de objetos. A la actividad discursiva, que siempre se la califica como la más elitista, yo hoy lo que quiero hacer es devolverle su carácter demótico. Es decir, como un acontecimiento que ocurre entre nosotros. No es la rúbrica o el epifenómeno sino que es el fenómeno en sí mismo. Es como el arte conceptual en una primera época. La posibilidad de una práctica conversacional sólo tiene lugar porque hay gente joven, que todavía no son profesionales y tienen todo el tiempo para perderlo. Como tú has dicho antes, no tienen nada que perder, pueden invertir un capital que todavía no está tipificado y cuantificado.

José Díaz Cuyás - Sólo un inciso sobre lo que dices del conceptual, creo que por ejemplo el caso de Fluxus, ahondaría en lo que tú estás comentando. No estoy tan seguro de si es un problema de juventud, pero sí de personas que no estaban buscando digamos un poder estamental. O por lo menos, si lo estaban buscando lo hacían por caminos indirectos. Pero evidentemente, en Fluxus hay una reivindicación de lo que todavía podría entenderse por popular, muy confundido por entonces con la banalidad, y también de lo festivo, de un modo muy, muy explícito.

Carles Guerra - Cada uno hablaría de su caso de estudio y mi caso de estudio son las prácticas conversacionales, dialógicas que pueden representar un grupo que no es nada minoritario: Art & Language. Se considera algo sectario pero llegan a ser más de un centenar y su práctica principal es la conversación. Una práctica que a principios de los 70 parece excéntrica, que parece exótica, ahora se ha convertido en forma de trabajo homogénea y estándar.

Pero, precisamente, si la conversación puede ser un espacio de trabajo es porque son jóvenes, no tienen de sí mismos una imagen profesionalizada del rendimiento del tiempo, que pueden invertir efectivamente en charlar sin la conciencia de que lo pierden. Igualmente, hay otros capitales que se invierten sin saber que después pueden ser capturados, medidos y convertidos en una mercancía. Pero, hoy en día, no es otra la mercancía que la experiencia. Ese animar a los visitantes de los museos a que sientan, a que experimenten, incluso a que se expresen. Muchas veces, esa expresión acaba siendo también verbal y discursiva. Ahí se rompe, yo creo, una dicotomía tradicional a lo largo del siglo XX. Es decir, que lo visual o lo experimental no tiene nada que ver con lo discursivo o lo lingüístico, cuando en lo lingüístico me parece que también hay una fuente de lo popular importante y que hoy en día ha sido marginada y relegada a la producción de conceptos, sobre todo desde el museo. Cuando un director se refiere a cualquier cosa que sea concepto, está hablando de discurso, de lenguaje, de elaboración lingüística. Yo creo que ahí, también, hay una de esas dicotomías que se ha borrado.

No sé si consciente o no, que ya lo decía también Jesús en su introducción. Después, le has dado, también, a lo popular el carácter de potencia. Es decir, de algo

que contiene en sí una fuerza, una capacidad transformadora pero que la desconoce, o sea, que el mismo agente, el mismo representante de lo popular desconoce que es portador de esa capacidad revolucionaria. Por lo tanto, lo popular siempre necesita alguien que lo reconozca, alguien que lo instrumentalice, si quieres. Incluso hasta los años 40 Merleau-Ponty describía el proletariado como ese grupo o esa masa que desconoce su propia identidad y que necesita a alguien que le dé esa identidad para que el propio proletariado se la apropie y sepa entenderse a sí mismo y comprenderse. A mí me parece ese un aspecto importante para rescatar a principios del siglo XXI. Esa masa, si la traducimos a un lenguaje político, al lenguaje de la filosofía política más actualizado, sería la multitud.

Nos guste o no el término, y lo podemos debatir ampliamente, es un término útil e interesante para la discusión, sobre todo porque recoge esos caracteres de lo popular, es decir, una potencia que se desconoce a sí misma y que sólo tiene momentos breves de espontaneidad, que, además, carga con ese carácter anónimo y que entraña una forma de cooperación donde los lazos o las conexiones son también contingentes. Es decir, en un momento están, en otro momento no están. Ahí estamos sumando a la definición sociológica, a la definición antropológica de lo popular, una definición política importante, que no ha perdido vigencia. Tal vez, la antropológica es la que más vigencia ha perdido, es decir, esa idea que tú has anunciado, a la que yo me opondría, de popular siempre unido a la tradición. Creo que ésa sí que ha perdido mucho peso, más que nada porque lo popular hoy en día ya no cuenta con una historicidad.

Yo creo que ese lazo se ha deshecho y ello, precisamente, vuelve a dar fuerza a lo popular, porque lo popular representa una fuente de heterogeneidad, de multiplicidad y de diversidad irreductible. Entonces, el tema está en cómo capturar esa heterogeneidad, en cómo sintetizarla. Es decir, cómo pasar, como diría Guattari, de lo molecular a lo molar. Ése es un tema importante a lo largo de todo el siglo XX en los análisis de la masa. Por ejemplo, cuando Kracauer plantea en *El ornamento de la masa* esos diferentes niveles de racionalidad: qué hay desde fuera y qué hay desde dentro, la masa observada desde el propio estadio, o la masa vivida desde dentro, está hablando precisamente de eso, de cómo capturar esa energía, de cómo capturar eso que está ahí en potencia.

Casi siempre hay esa especie de distancia visual, y es por eso que, no en vano, en el caso de las artes visuales haya sido un material constante. Michel de Certeau para hablar de las formas de hacer de lo popular, se sube al último piso del World Trade Center, para tener una perspectiva alejada de lo que ocurre en la calle, y llega a decir: esa gente que circula por una rejilla muy bien establecida, produciendo formas alternativas o genuinas, no saben que están dibujando. No saben, dice, que están escribiendo. Sólo desde aquí arriba hay una distancia por la tecnología, porque es la tecnología del rascacielos, la tecnología basada en la acumulación de capital que te permite descifrar lo que ocurre abajo.

Esta posición visual, ahora, ni si quiera existe. También, esa posición está colapsada, comprimida.

Lo que has dicho a mí me ha servido para recordar todo esto.

José Díaz Cuyás - Sí, y te lo agradezco, pero querría matizar una cosa. Cuando vínculo lo popular con la tradición lo hago como historiador, pero a renglón

seguido creo que la tradición está rota en la modernidad. La modernidad es consustancial a la ruptura con la tradición, voluntaria o involuntariamente. En una cultura del tránsito no hay posibilidad de vínculos tradicionales, aunque las cosas nunca son puras y estrictas, siempre hay pervivencias, hibridaciones. Lo que yo me preguntaba es cómo se podría expresar hoy lo popular, que ya no tiene forma, insisto. La tenía antes, cuando había tradición. Puede comprobarse en los textiles, en los ornamentos de las casas, en las danzas, por ejemplo. Aunque ya sabemos que lo tradicional no responde a nada originario, que toda pervivencia o continuidad está mediada culturalmente. El problema estriba en cómo se manifestaría esto de lo popular en esta cultura de tránsito, cuando la mercancía tiende a ser absoluta...

Carles Guerra - Yo creo que toma forma en una especie de energía sentimental y afectiva, que es la nueva mercancía.

José Díaz Cuyás - Quería comentarte que Kracauer es un buen ejemplo para esto de la tradición. En relación con el ornamento de la masa, efectivamente, habla de la *ratio* capitalista, pero termina su argumento poniendo como ejemplo las danzas tribales. En las danzas tribales se produciría una expresión colectiva ajena a la razón técnica. El problema para él es que en ellas no hay reflexión, hay rito y expresión colectiva, pero no hay conciencia. En realidad, por lo que abogaría Kracauer sería por conseguir superar esa *ratio* del capital, que se manifiesta en la tecnificación de los cuerpos y en el ornamento de las masas, por otra razón no alienada que debería dar cuenta de la experiencia orgánica del ritual. Sería algo así como llegar a una síntesis superior entre la falsa conciencia de las *Tiller Girls* y la mentalidad mítica de las danzas africanas. Hasta qué punto esto es posible es otra cuestión, no en vano termina su texto aludiendo a los cuentos de hadas...

Carles Guerra - Son un grupo de coristas en el que todas mueven la pierna a la vez. Todas iban iguales y había como una disolución de la individualidad con una especie de coreografía. Luego, en Hollywood. Esa especie de gran composición humana. Luego el realismo socialista también. Es interesante rastrear esa forma.

Las *Tiller Girls* todavía le servían a Kracauer como un modelo. Pero ahora, esa masa que tú dices, ya De Certeau vio que andaba a su aire, sin aparente coordinación, produciendo encuentros fortuitos y, no obstante, como decía él, produciendo una escritura que desde abajo no se podía descifrar, pero que desde arriba podía tener una cierta lectura o decodificación.

José Díaz Cuyás - La cosa sería cómo se puede llegar a eso, a tener una figura que se asemejara, por ejemplo, a la danza tribal. Una figura que sea realmente expresión de eso que une colectivamente a los que bailan. De un modo que no sea un extrañamiento, sino una afirmación abierta...

Jesús Carrillo - Pienso que la alusión nostálgica a formas de lo popular como formas específicas, concretas, que expresan algo equivalente a la tradición pre-moderna y la constatación simultánea de su imposibilidad en el momento pre-

sente es de una circularidad que se podría romper, tal vez, si adoptamos los argumentos de Carles. Pero en el horizonte que dibuja, ¿puede esa potencia conversacional “popular” que identifica en el Art & Language de los 70 encontrar hoy día condiciones favorables en el interior de la institución arte?

Carles Guerra - Utilizo el caso de Art & Language porque cada uno tiene en su formación un caso en el que ha descubierto ciertas cosas pero eso se puede aplicar a muchos otros artistas que incluso no reconocen que ese momento conversacional sea parte de la producción y creen que el conocimiento que les ha dado la conversación o el intercambio discursivo queda al margen de la fabricación del objeto. En primer lugar, cuando me he referido a eso, es porque a principios de los 70 el lugar que ocupa el arte es el de la mediación. Es decir, el lugar que colonizan nuevo, en cuanto a formas de trabajo. No es el lugar del productor o del autor, sino el lugar de la mediación. Lugar que estaba atribuido al crítico y que tenía como herramienta principal el lenguaje y el discurso. Creo que hoy en día vuelve a ser válido eso. Es decir, las estructuras de mediación en el museo han adquirido gran protagonismo y vuelven a estar complementadas con dispositivos sociales y técnicos y de publicidad donde lo popular encuentra un lugar de florecimiento nuevo. Lo popular no está contenido en la obra sino en la mediación, en la forma en que la gente se apropia de la experiencia del arte. Para mí es alucinante ver como, cada vez más, Youtube se está convirtiendo en un mecanismo, no sólo de evocación de una visita a una obra o una exposición sino de crítica, de publicidad, de souvenir. Ahí vuelve a haber una forma híbrida, que pone énfasis en la mediación como un lugar natural para lo popular.

Beatriz Herráez - Hay algo en lo que me parece importante detenerme de lo dicho hasta ahora, y es precisamente en la definición de “popular” que manejamos, en lo problemática que resulta. Qué se entiende por popular y en qué ha derivado esa categoría de lo popular explicada y matizada por Jesús y José. Pienso que esa bipolaridad o relación de oposición descrita al comienzo, el uso preciso de estos términos, la confrontación de alta y baja cultura, es un problema para abordar cualquier debate posterior. Lo que desde mi punto de vista implica el uso de estas categorías no es otra cosa que perpetuar el sistema de pensamiento moderno, esa polarización de disciplinas, de “esferas” aisladas, que es una idea ya contestada en numerosas ocasiones, casi en “tiempo real”. Esta división determinará, por ejemplo, dos modelos dominantes en las instituciones contemporáneas, con roles contrapuestos pero ideologías idénticas; la institución que preserva, atesora, y en la que se localiza esa “nostalgia” que ya ha sido mencionada; y en el extremo opuesto, la institución populista. Una actúa de modo defensivo, tradicional, y la otra es ofensiva, “captando” los públicos en la “calle”, por medio de actividades paralelas... Modelos en teoría “opuestos”, pero que comparten los mismos presupuestos, o al menos, el hecho de aplicar esa lógica divisoria en el espectador; entre aquellos que saben y los que no saben. Esa separación alto y bajo es la continuación de un mismo vocabulario, e ideología, y es asimismo una división entre sujetos “especializados”. Quizás por ello sería importante poder incluir la idea del sujeto en este debate, y de quiénes son los que definen lo popular. Cuando una institución o un agente

cultural hacen uso de estos términos, inevitablemente surge la idea de continuidad, de aceptación de un modelo previo. Sería importante por tanto analizar cómo esa fórmula de división es transferida al sujeto, al espectador. La no categorización entre sujetos, los que saben y los que no, está presente en el texto del “espectador emancipado” de Rancière, por ejemplo. Un texto que puede ser entendido, precisamente, como un intento por alejarse de esas definiciones divisorias, desiguales y asimétricas transferidas al sujeto. La noción de un espectador que no va a jugar un rol pasivo, sino que conoce, que atesora su propio conocimiento, no alto ni bajo, simplemente un conocimiento otro, es un modo de aproximarse, de manera distinta, a este debate. Un sujeto activo, que ve, que es productor también de significado y que es clave en la circulación de conocimiento, que está en una relación de igualdad (la emancipación se inicia en la no oposición entre las capacidades de unos y otros...). El espectador también es parte de esa circulación de conocimiento, no existe esa división de activo/pasivo, espontáneo/reflexivo. Esas polaridades se transforman en un rol productivo en el espectador, y ésa es precisamente su capacidad transformadora.

En este sentido, y respecto a Fluxus o Art & Language, que han sido mencionadas, pienso que además de su importancia como prácticas “conversacionales”, me parece también interesante subrayar su práctica de “oposición”, de ruptura, su capacidad para generar situaciones, contextos, momentos del todo imprevistos. Y además incluir esa idea de “contra-público” de Lütticken, que él localiza también en las vanguardias, y que forma parte de esa idea de redefinición de los públicos. Lo que mencionabas Jesús de si se dan hoy en día las condiciones favorables en la institución arte, creo que la potencia, las posibilidades, radican precisamente en entender esa capacidad transformadora que tiene reconsiderar esa posición asimétrica que se aplica sistemáticamente a los otros.

Alberto López Cuenca - A mí me parece importante subrayar una cuestión de definición. Parece que partimos de que la dicotomía entre alta cultura y cultura popular es absolutamente inadmisibile, insostenible, pero, sin embargo, en términos discursivos estamos operando continuamente con ella, aunque intentemos tomar una actitud profiláctica al respecto. Claro que no hay una esencia de lo popular pero, sin embargo, por ejemplo, sí enumera ciertos rasgos: es la fiesta, el ornamento, lo corpóreo. Yo creo que es importante subrayar aquí, y creo, Jesús, que tu acercamiento histórico al término llamaba la atención sobre eso, que las definiciones son coyunturales. Lo popular aparece siempre vinculado a la cultura burguesa como oposición a la alta cultura. Por lo tanto, creo que no podemos hablar de formas artísticas populares pre-modernas: eso no existe. Lo popular nace en el siglo XIX. Antes del XIX no hay prácticas que puedan llamarse artísticas populares. Aquello será otra cosa, pero desde luego no prácticas populares conceptualizadas como tal por el discurso de su época.

Esto es muy importante porque obliga a que estemos reposicionando continuamente qué tipo de fenómenos estamos caracterizando como populares. Por ejemplo, si hablamos de lo popular durante el periodo moderno o burgués, lo popular aparece como lo representable, como aquello “otro” que me permite a mí posicionarme, aquello que se convierte en objeto de representación. Sin embargo, en ese estadio pos-burgués o pos-moderno, o tú, Jesús, lo llamabas

sociedad mediática, lo popular aparece como fuerza, es decir, como práctica. Eso es muy interesante porque si os dais cuenta, ahí lo popular se tiene que definir en relación con otro tipo de prácticas. No estamos ya en un modelo dicotómico y eso es sumamente importante. Cuando hablamos de *masa*, de *gente*, de *multitud*, en realidad, de lo que estamos hablando es de intentar dar con un nuevo término, con un término que logre acotar unas prácticas que hoy queremos vincular esencialmente con lo popular, ya sea un popular pre-moderno, o moderno y, sin embargo, estamos hablando de una cosa distinta.

Probablemente, para nuestra caracterización actual haya rasgos que se puedan rescatar de ahí, de esas prácticas pre-modernas o de ese popular-moderno, no lo sé. Yo lo que querría sugerir ahora son las prácticas económicas y las prácticas políticas que definirían a lo popular en esa sociedad mediática, dentro de una definición coyuntural, no esencialista, de lo popular. Yo, más que nada, intentaría hacer una llamada de atención. El modelo dicotómico era el característicamente moderno y creo que precisamente la situación actual que Jesús ha descrito nos lleva a un emplazamiento pos-Greenberg. No podemos seguir hablando ya de popular en términos modernos. Aquí yo llamaría la atención sobre dos cosas.

Una es cómo se cuenta un momento histórico, cómo la modernidad se cuenta y se dice y, otra, es cuál es su lógica. Tenemos que hacer exactamente lo mismo ahora. Claro que se habla hoy de una disolución de lo popular: mientras que en la modernidad es fundamental la separación, la diferencia, entre lo popular y la alta cultura, en la contemporaneidad, sin embargo, hay una reivindicación de la integración de esas esferas. La exposición *High and low*, por ejemplo, planteaba en los años 90 que no había esa separación. Bien, nuestra pregunta debería ser: ¿por qué? ¿Por qué este momento histórico se considera como momento de disolución entre lo popular y la alta cultura? Debemos preguntarnos cuál es la lógica que conduce a esto.

Carles Guerra - Yo creo que dejas una buena pregunta ahí, ¿por qué se celebra que no hay separación, no?

Alberto López Cuenca - La pregunta aquí yo creo que debe ser por qué en este momento tanto la teoría como la praxis reivindica que ya no hay esa separación, que había sido el pilar de la modernidad. Se me hace sumamente importante preguntarnos qué oculta ese contexto de "no separación". ¿Oculta fuerzas perturbadoras? ¿Domestica prácticas? No sé qué es lo que oculta, pero creo que nuestra tarea sería buscar pliegues u ocultamientos donde todo está supuestamente a la luz, donde supuestamente ya no hay nada fuera de un todo cultural integrado.

José Díaz Cuyás - Me gustaría decir algo respecto al tema de las formas populares pre-burguesas. Con toda evidencia lo popular es un invento de la modernidad. Incluso la propia historia del arte como disciplina es también un invento burgués. Las categorías históricas, por ejemplo el Barroco, remiten al pasado pero nos hablan del presente en el que se concibieron. Pero esto, quiero decir la conciencia de que se trata de una abstracción teórica y que como toda categoría

cultural está condicionada ideológicamente por el momento en el que surge, no nos impide ni tampoco desaconseja seguir hablando de Barroco. Una cosa es problematizar las categorías históricas y otra invalidarlas al reducirlas a mera ideología. No veo contradicción en admitir que la historia del arte tal como la conocemos es un invento del siglo XIX y en seguir sosteniendo que ha habido formas populares ligadas a una tradición. A pesar de que lo popular sea un constructo de la modernidad y de la ideología burguesa. De hecho, se le puede seguir el rastro, hay repertorios de figuras, formas, estilos. No creo que con ello esté defendiendo ningún tipo de universal, ni ningún tipo de esencia. Por lo menos eso espero. El pasado se narra siempre desde el presente, pero no es una proyección sobre el vacío. Es una dialéctica entre pasado y presente, como todo ejercicio de memoria. Me parece que sigue siendo útil y clarificador, para saber dónde estamos, el hablar de formas históricas en las que se manifestaba esa potencia o esa tendencia de la que estamos hablando.

Jesús Carrillo - La identificación de lo popular con la tradición es una típica identificación burguesa. El arte culto estaría vinculado con la historia, con la evolución, el progreso y el desarrollo mientras lo popular sería, la tradición, lo constante, lo lento, lo que pertenece al tiempo y al espacio antropológicos.

José Díaz Cuyás - Y sin nombre.

Alberto López Cuenca - En este punto me gustaría abordar el arte contemporáneo como cultura de masas, ofreciendo un apéndice que sería la sociedad española. A mí me gustaría compartir aquí la noción que plantea George Yúdice, en su texto *El recurso de la cultura*. ¿Por qué? ¿Qué es lo que me permite detectar o localizar esta noción? Me permite hablar de eso que Greenberg o Adorno, detectaron pero parecieron no comprender en su complejidad. Es decir, una nueva situación en los modos de producción de la cultura de la segunda mitad del siglo XX. Creo que esta noción permite detectar una transición de esas grandes narraciones autónomas como las de la historia del arte a su consideración como prácticas. Por un lado existen los acontecimientos en la vida cotidiana o en la historia y por otro está esa otra gran narrativa ajena aparentemente a los mismos, por ejemplo, la historia del arte que cuentan los museos. La noción de cultura como recurso permite arraigar esas historias trascendentales, nos permite acercarnos, interrogar las prácticas artísticas desde las ciencias sociales, desde la economía política, desde la antropología, desde la sociología, que es justo lo que acabáis de hacer al principio al preguntaros por el lugar de lo popular desde unos métodos de análisis o desde un vocabulario que presupone una inmanencia, una práctica social, y no desde los grandes conceptos de belleza, de tradición, etc. La noción de la cultura como recurso nos permite precisamente hablar de esas prácticas desde una posición socialmente inmanente.

Me parece que hay dos puntos fundamentales que esta noción nos permitiría detectar. Uno sería la terciarización económica. En la segunda mitad del siglo XX hablar de la cultura como recurso no es más que hablar de capitalismo cultural, es decir, hablar del proceso de terciarización de la economía, que tiene muchos flecos como, por ejemplo, la desmaterialización de la producción. No

estamos hablando de una economía que produce objetos, ya sean pinturas, esculturas, coches o camiones, sino que produce conocimiento, afecto, experiencia, en lo que denominaría *capitalismo cultural*. Esto es sumamente importante porque si pensáramos desde esas grandes narraciones trascendentales la cultura jamás se hubiera vinculado con, por ejemplo, la economía. En este sentido, lo que cuenta Winckelmann no tiene nada que ver con los modos sociales de producción de la existencia.

Creo que la noción de la cultura como recurso permite hablar de la cultura como producción material, y eso creo que replantea inmediatamente la cuestión de esa separación entre alta cultura y cultura popular. Porque mientras la cultura popular era una producción de la existencia, de la cotidianidad, no escrita, no lineal, oral, anónima, al integrar las grandes narraciones a los modos no trascendentales del capitalismo cultural nos encontramos en una situación muy similar. Esta situación de terciarización podría explicarnos la disolución entre alta y baja cultura.

El segundo punto sería que la cultura como recurso permite detectar el papel que ocupa la tecnologización en ese periodo pos-Greenberg, pos-burgués, pos-moderno o sociedad mediática. El hablar de la cultura como recurso no puede desvincularse del papel, obvio, prioritario, que pasan a ocupar las tecnologías. No es que antes no lo hubieran ocupado: la escritura o la oralidad fijaban unas condiciones de producción cultural. En este sentido, me ha hecho gracia que el modelo que utilizabais antes era el dialógico y el de la escritura al citar a Michel de Certeau, o mencionar a Art & Language como ejemplos de una producción dialógica, cuando probablemente tengamos que plantearnos que ni la oralidad, ni la escritura son ya los modelos de la producción cultural actual, sino que estamos en un modelo mediático.

En fin, la cultura como recurso nos permite hablar desde la tecnologización. ¿Qué implica la tecnologización? Al menos dos cosas, me da la impresión. Una es la homogeneización, es decir, tenemos un interfaz que permite unificar disciplinas, medios que desde Lessing a Greenberg parecían separados. Parecía que no había traducibilidad entre la poesía y las artes plásticas y ahora hay una homogeneización multimedia. Esto es sumamente importante, porque se apoya en un segundo rasgo, que sería la traducibilidad, la capacidad del interfaz para integrar. Creo que sin esa condición de posibilidad tecnológica no podríamos hablar de esa disolución de alta y baja cultura. Esa homogeneización y traducibilidad va desde el Porta-Pack a Youtube, obviamente. Estamos hablando de las mismas condiciones tecnológicas que permiten a Nam June Paik hacer arte y en un pueblo de Córdoba grabar una boda, o la comunión de tu hijo.

Es decir, nos encontramos con que hay un recurso tecnológico que permite la traducibilidad de experiencias, la homogeneización sintáctica de supuestas experiencias que estaban separadas técnicamente en estadios previos. ¿Cuál es la implicación inmediata de esta tecnologización? ¿De la traducibilidad y homogeneización? La seriación, obviamente, y la desterritorialización. No hay un arraigo físico o geográfico que unifique las producciones culturales y, sin embargo, son sintácticamente similares.

Un rasgo que define todo esto, que tú apuntabas, José, es el tránsito y la condición efímera de la experiencia. Otro que me parece crucial es la desprofesionalización. Los recursos tecnológicos permiten el surgimiento de movimientos

como el Punk, es decir, hacen que prácticas pobres se conviertan en prácticas artísticas y viceversa. Esta cuestión de la homogeneización y la traducibilidad no puede concebirse sin el aparato tecnológico. Sin él no hubiera sido posible pensar la homogeneización entre alta y baja cultura. La idea de cultura como recurso tendría, pues, dos pivotes: la terciarización y la tecnologización. ¿Cómo repercute esto sobre los sistemas del arte en este estadio pos-burgués, pos-moderno o mediático?

Hay muchas ramificaciones y es muy fácil dar ejemplos aquí: desde el *In-dependent group* de los 50, donde hay una reunión de artistas, arquitectos, críticos, sociólogos, etc., que están presentando ya esa lectura inmanente de la que hablábamos. Ya no se puede hablar de prácticas artísticas entendidas como prácticas desarraigadas en términos materiales, de grandes narraciones con grandes conceptos, sino que se permite la interrogación o la interpelación desde perspectivas, desde ángulos, inmanentes, que no están fuera ni de la historia ni de las condiciones materiales de producción. Desde ahí en adelante tenemos esa integración, esa traducibilidad, esa fluidez entre ámbitos que aparentemente aparecían separados.

Otro rasgo que me parece sumamente importante en el sistema del arte sería el afianzamiento de las galerías y de las bienales como medio, como espacio de exhibición y de acceso. Pienso en la Feria de Colonia del 68, la de Basilea del 70, etc. Desde entonces a nuestros días se han afianzado como espacios canónicos de exhibición. Lo mismo ocurre en Nueva York, en el SoHo, con la explosión demográfica de galerías entre el 68 y el 72 que pasan de una a 80. Incluso en Madrid, de los 70 a mediados de los 80, las galerías se afianzan como espacio de distribución y homogeneización de un determinado formato que pasa a acaparar eso que se denomina *arte* y que hace posible el acceso a la experiencia artística.

Otra de las implicaciones de la cultura como recurso para los sistemas del arte serían las políticas culturales. Aquí hay muchas divergencias, obviamente. Pero en el caso de los 80 en España me parece que hay una clara orientación hacia la internacionalización, hacia una homogeneización de criterios. Homogeneización e internacionalización que son económicas, en una primera instancia. Acordaos de que desde el tardo-franquismo el horizonte era la integración europea. Las primeras negociaciones de integración a la Comunidad Económica Europea son de los 60, y el "logro" de mediados de los 80. Esa internacionalización u homogeneización va de la mano de eso que queremos entender por popularización, que yo llamaría homogeneización, pues creo que tiene que ver con una homogeneización tecnológica. En el caso de España, el arte popular se hace accesible a través de ARCO. Antes de que se instaure toda una red de centros de arte y de museos, lo que copa el espacio mediático de divulgación del arte contemporáneo es una feria, lo que habla claramente del capitalismo cultural. Es precisamente esa condición de espacio que no exhibe grandes narrativas, que no es un museo, lo que hace que en España se expanda, además como un reguero de pólvora, la concepción de que el arte es un tipo de producción de capital cultural. Cuando yo planteaba antes la cuestión de la lógica, me parece que hay que preguntarse por la lógica del capitalismo cultural: la que hace posible esa disolución o esa integración de ámbitos que aparecían separados y

que ahora son abiertamente indisolubles. No es que lo sean porque lo diga el discurso, porque *High and Low*, en el MoMA en los 90, diga que se acabó el arte moderno elitista. No, la disolución se da en la práctica. La producción cultural aparece así, integrada, no hay otra manera de acceder a ella que no sea así.

Y esto lleva a un último punto, que yo creo que dará pie a la intervención de Carles después. ¿Cuál es el horizonte político de toda la red de centros culturales que eclosiona en España desde el Reina Sofía hasta Tabacalera, Medialab, o, en Gijón, la LABoral? ¿Cuál es su horizonte ideológico? ¿Qué tipo de funciones se supone que han de desempeñar? ¿Cómo se integra todo ese aparato tecnológico de una manera absolutamente naturalizada? Lo que estoy intentando plantear aquí es, primero, que esta idea de la cultura como recurso nos permite integrar elementos que ya no hablan de una gran narrativa sino de unas prácticas inmanentes que nos permitirían interrogar estas prácticas desde la sociología, la economía política, etc. Segundo, que creo que podemos hablar de lo que pasa en esa segunda mitad del siglo XX a través del capitalismo cultural y la tecnologización, que no creo que sean cosas muy distintas, y que ello da las condiciones de posibilidad o la lógica de esa disolución o integración entre alta y baja cultura. Entonces, lo interesante aquí es: ¿qué intereses explícitos o implícitos hay en esa disolución? Es decir, ya no hay pliegue, ya no hay ocultamiento, ya todo es fuerza, trabajo integrado. Me parece que aquí habría que preguntarse el porqué de esa homogeneización, de esa integración de pliegues o espacios que lo popular ocupaba durante la modernidad y que luego hemos querido ver en prácticas pre-modernas. ¿Por qué desaparecen? ¿Qué deja fuera esa integración?

José Díaz Cuyás - A mí el panorama que has descrito me parece muy interesante pero hay algo que creo que nos está ocurriendo. Me da la sensación de que estamos utilizando el término popular en distintos sentidos. En la interpretación que tú has hecho y antes también algunos de vosotros cuando habéis hablado –y yo mismo, cuando estaba hablando de alta y baja cultura– se ha manejado una noción de baja cultura que remite a lo que Adorno llamaría la industria cultural, a aquello de lo que hablaba Greenberg cuando oponía vanguardia y kitsch.

A la vez hablamos de una potencia, de una fuerza, una tendencia en positivo de lo popular, que se resistiría a plegarse a la gravedad de lo soberano y que no sabemos todavía muy bien por dónde anda. Eso no es baja cultura. En realidad, desde mucho antes de que empiece a hablarse de alta y baja cultura ya resultaría muy problemático emplear el concepto de lo popular como un fenómeno colectivo, estamos solapando los términos...

Beatriz Herráez - Esa idea de homogenización, de disolución que apuntas, Alberto, entiendo que te refieres a una tendencia común de neutralización de ciertas prácticas culturales “divergentes” con su inclusión en lo que puede ser definido casi como de “agenda” en muchas instituciones. El caso del Punk, uno de los más recurrentes, se ha convertido en una suerte de “marca”, y ahí es donde pienso se puede dar esa desaparición que mencionas, al menos de los presupuestos iniciales de estas prácticas que en sus nuevas presentaciones se

convierten en lo opuesto a lo que en un momento concreto las define. Es un riesgo que corren asimismo otras muchas prácticas cuando se transforman en fórmulas o modelos a seguir dentro de la institución o el museo, cuando se convierten en “rentables”.

Carles Guerra - Yo creo que lo que se solapa es la definición histórica o sociológica, la antropológica y la económica o la de política cultural. Ya no podemos separar la definición de lo popular y estancarla sólo en esa esencia histórica o antropológica, sino que ahora las tres están solapadas. Eso es lo que creo que tiene valor en lo que ha dicho Alberto.

Alberto López Cuenca - Hemos heredado un error gravísimo quienes seguimos pensando, o han seguido pensando, en esos términos a partir del análisis que hacen Horkheimer y Adorno. No hay una contraposición entre industrias culturales y alta cultura. Hay una fuerza operativa, social, una cuenca de producción, que tiene que ver con la performatividad, con la fiesta, que no supieron detectar y no supieron ver y pensaron que lo popular era la industria cultural, la mercantilización de un subproducto para consumo masivo, pensando, además, que podían atrincherar la gran narración trascendental defendiéndola frente a esa homogeneización inmediata, en términos económicos y tecnológicos.

Jesús Carrillo - Sin embargo, yo querría recordar cómo todavía la institución arte, a pesar de que su lógica de funcionamiento corrobora esta noción inmanentista de la cultura como recurso que ha descrito perfectamente Alberto, localiza su poder simbólico, su privilegio en esta distinción, o en el simulacro de la misma. Si es cierto que surge ARCO como mecanismo que identifica el arte contemporáneo como fetiche de consumo, es también cierto que simultáneamente, y de un modo ideológico se está configurando el Reina Sofía, el museo, como el Banco de España que dota de valor de cambio a todos esos objetos. El Reina Sofía tiene el papel ideológico de marcar cuál es el sentido y el significado de esos objetos que luego, obviamente, se distribuyen en el mercado capitalista.

No se produce simplemente una explosión de la obra de arte como mercancía sino que a la vez se generan, se consolidan y se expanden las instituciones que enmarcan ideológicamente el sentido diferencial de esa mercancía. El sistema del arte, del arte contemporáneo, a pesar de que su distancia respecto a la lógica general de la cultura como recurso no sea estructural, sin embargo, todavía mantiene una diferencia por muy contingente que sea, por muy ficticia que sea. Una distancia que sigue operativa. No sé hasta qué punto va a seguir siéndolo, hasta qué punto las instituciones públicas van a seguir considerando esa diferencia contingente, aún merecedora de valor. Tenemos síntomas de que posiblemente no sea durante mucho más tiempo. A nivel de calle, la gente todavía reconoce el valor simbólico de la alta cultura y consideran el Reina Sofía un templo, un reconocimiento que incluso está presente cuando van a ARCO. A pesar de mutar, el sistema diferencial del arte como alta cultura también se proyecta y continúa. La noción de arte como elemento diferencial no por ser paradójica es menos real.

Alberto López Cuenca - La propia definición *arte* tiene que operar sobre el principio de la diferencia porque la noción que manejamos de arte es una noción moderna. Es decir, tiene que separarse de otros ámbitos y de otras prácticas, por supuesto. De eso no me cabe la menor duda. Lo que estaba intentando apuntar era por qué se produce la integración o neutralización de lo popular como una fuerza divergente en la práctica artística. Claro que el arte, para seguir siéndolo, tiene que ser pensado y expuesto en un espacio distintivo. ¿Que es una ficción en las actuales condiciones de producción? Estoy absolutamente de acuerdo que lo es, pero es una ficción en términos foucaultianos, es decir, una ficción que produce realidad.

Jesús Carrillo - Una ficción que se sabe ficción. Esa es la gran diferencia respecto a otras ficciones modernas que reconocemos como ficciones ahora, pero que operaron como principios estructurales en su momento.

Beatriz Herráez - Lo sucedido en el contexto más próximo es sin duda un caso singular por el ritmo vertiginoso con el que se han puesto en marcha multitud de infraestructuras culturales, museos y centros de arte en las últimas décadas, algo que no puede ser desligado de la propia historia del Estado español. Sin embargo, es importante apuntar que, de manera paralela a esa eclosión de grandes infraestructuras mencionada por Alberto, también ha sido posible el desarrollo de una red de propuestas y centros con programas, menos visibles, más “silenciosos” pero que han sido claves para el desarrollo de una escena concreta, en la formación de artistas, o en la edición de publicaciones que se han mantenido en el tiempo. El peligro real en estos momentos es el modo en que estas infraestructuras comienzan a ser “integradas”, disueltas, en esos nuevos macro-centros ideados en los últimos años. Ese modelo de la cultura como recurso mencionado. El caso de ARCO es asimismo interesante porque se da la circunstancia de que es una feria de arte contemporáneo, pero con un público masivo, algo que no sucederá en otros eventos de este tipo, espacios comerciales, de transacción económica, y con un público muy determinado. Sin embargo es interesante ver cómo en estos contextos es cada vez más habitual el incluir en sus programas actividades paralelas que, de algún modo, proporcionan una imagen distinta a las ferias, que de algún modo las “aleja”, falsamente, de su función estrictamente económica. Cada vez es más frecuente ver cómo los programas de charlas, conferencias y seminarios se integran en estos eventos, y se incrementa la presencia de instituciones públicas casi a modo de stands promocionales turísticos. La cultura como un territorio cada vez más impregnado de los principios del libre mercado, impulsado desde las propias políticas públicas.

Carles Guerra -Yo quería anotar varias cosas. En primer lugar, yo también comparo bastante el modelo del recurso de la cultura, pero creo que hay una implicación bastante más dramática que es la identificación de la cultura como un recurso natural. Ahí hay una implicación que vale la pena desarrollar porque lo que hace es equiparar estas masas de las que ha empezado hablando José con un recurso natural. Lo digo porque todo lo que has dicho, en el fondo, me queda como muy

superficial y ese entretenimiento de las diferencias que uno puede encontrar en ARCO, cuando lo miras desde ese punto de vista, no son nada, son diferencias que pueden ser en el fondo muy homogéneas. Creo que lo que ocurre en ARCO es que el verdadero espectáculo no es esa diferencia aparente de las obras de arte, un Jeff Koons o un Bacon, el espectáculo está en el hecho de que el arte es economía. La gente, aunque no compre, ha entrado en un territorio en el que la cultura se ha convertido en economía. Es el espectáculo del valor, de las formas de valorización, eso es bonito, eso es bello de por sí. Incluso discreparía de Jesús cuando habla del museo, de esa institución que puede organizar el valor simbólico. Nada de eso. El verdadero disfrute está en los valores transicionales del arte. Es decir, en objetos que hoy valen mucho y mañana no valen nada. Incluso, desde el punto de vista del espectador, el disfrute del arte es el de objetos transicionales, objetos que ayudan a pensar cosas, a elaborar situaciones y cuando has elaborado esa situación, te puedes olvidar del objeto. El objeto queda descargado, como dirían Winnicott y Melanie Klein cuando definen el objeto transicional, con el que creo que hay una analogía interesante a debatir. Ese objeto está descargado, ese objeto queda en un limbo, ya ha hecho su función y “a otra cosa mariposa”. Si hablamos de esas diferencias epidérmicas o hablamos del valor simbólico, estamos ignorando las lógicas de lo popular que son mucho más sofisticadas de lo que les suponemos.

Quiero insistir algo más en la noción de la obra de arte como un objeto transicional que nos ayuda a elaborar situaciones cognitivas, sociales y culturales. Eso del valor simbólico es muy antiguo, que podía tener sentido cuando el Estado y la cultura estaban maridadas y hermanadas, en maridaje estrecho, pero hoy en día nada de eso. El Estado no utiliza la cultura, de hecho, no hay Estado para utilizar ninguna cultura. Esas exposiciones de arte español ya son ridículas. La gente cuando ve esos títulos, huye. Por eso quiero insistir en que el modelo del objeto transicional es el modelo más adecuado para entrar dentro de las lógicas de lo popular. En el sentido de que lo popular consume las cosas y las abandona.

Es decir, es el modelo que Winnicott y Klein plantean, el de ese osito de peluche que en nuestra tierna infancia sirve para elaborar el yo. Esa distinción entre yo y el mundo se elabora a través de un objeto transicional que cuando ya has elaborado el yo empiezas a ver como objeto, siendo entonces cuando queda descargado, porque antes estaba pegado a tu cuerpo. Ello, traspasado al museo, podría ser muy revolucionario y es lo que podría llegar a justificar que el museo, agotadas ya las políticas de adquisición de originales, de únicos, pueda dedicarse a la adquisición de capitales experienciales, de documentos, de archivos, que tienen esa especie de consumo como objeto de valor transicional o relacional, pero no como objeto simbólico en cualquier caso.

Alberto López Cuenca - Pero fíjate, creo que ahí, precisamente, está ya operativo ese principio cuando hablaba de la desmaterialización o la terciarización. Ya sé que son términos que por estar desgastados, probablemente, tienden a verse como epidérmicos. La pérdida de preponderancia del papel del objeto como coleccionable, como mercancía, en ese estadio pos-burgués o mediático, de lo que habla es del papel del objeto, del museo, de ARCO, como fijador de una red de relaciones sociales. De lo que hablaría aquí es de la producción de

subjetividad, de estratificaciones sociales, etc. ARCO, a pesar de esa apariencia de repositorio de objetos, es un modo de organización social, es decir, un modo de ordenación de subjetividades y de relaciones sociales.

Jesús Carrillo - Yo hablo de la pervivencia del objeto y del valor simbólico en el arte en términos paradójicos. Quiero hacer énfasis en el paralelismo entre la explosión de ARCO y la construcción de un museo de arte contemporáneo, que podemos considerar como anacrónico. Yo considero que el Reina Sofía es el último museo moderno del mundo hecho *ex novo*. Obviamente, se trata de una modernidad periférica, es el último museo concebido en términos modernos pero que ideológicamente funcionó. Como ha explicado bien Alberto en numerosas ocasiones, en la confirmación de que el capitalismo era la ideología oficial de nuestra democracia, el arte iba a jugar un papel fundamental, y lo iba a hacer al simultanear las estrategias de ARCO y del Reina Sofía. Un sistema de valorización moderno pudo ser utilizado para apoyar y desarrollar y legitimar un sistema pos-moderno de capitalismo desbordado. Es una alianza monstruosa en su anacronismo pero que tiene que ver mucho con la formulación del sistema de las artes en España y el modo en que las instituciones políticas siguen utilizando el arte contemporáneo. ¿Que esto está en mutación? Seguro, eso es cierto pero todavía, aunque de un modo residual, esta dinámica persiste.

Carles Guerra - En este sentido, yo creo que sí es muy pertinente ese matiz. Si el proyecto del Reina Sofía ha padecido esa especie de desahucio tan dramático es porque estaba apoyado en un proyecto simbólico de alcance nacional, sobre todo, en un territorio o una entidad estatal que de por sí es plurinacional y no puede reivindicar una sola narrativa. Estamos en una democracia joven y el arte que se expone en esos momentos es un arte joven. El verdadero isomorfismo se da en la juventud de las formas políticas, en la juventud de la creatividad, todo era joven.

Jesús Carrillo - Pero la juventud se hace ideológica haciendo que sistemáticamente todos los artistas encajaran en ese perfil.

Carles Guerra - Sí, pero el isomorfismo estaba ahí, en la juventud, en una especie de novedad, de ambición de proyecto, de frescura, de olvido de historia. Si comparamos el proyecto del Reina Sofía con el que hemos visto aquí, en el MACBA, y sobre todo con el trabajo de Manuel Borja-Villel, se ve clara la escala metropolitana o la escala urbana, que en concreto en Barcelona se desliga, también de la historia nacional, a pesar de que la tiene muy cerca con los gobiernos de Convergencia. Se consigue un museo interesante en la medida en que piensa su ámbito como un ámbito urbano, como un ámbito metropolitano y no como un ámbito nacional.

Las identidades urbanas han estado más asociadas a identidades estéticas, más que las nacionales porque las nacionales han quedado, yo creo, atrapadas en esa especie de obsesión simbólica. Las urbanas, seguramente, han sido incluso más frívolas, han sido más estéticas, asociadas a la industria del turismo, asociadas a la industria del sector servicios, etc., pero han permitido una

personalidad más flexible al museo. Ese maridaje entre museo de arte contemporáneo y escala urbana ha resultado, a la postre, más fructífero que el de la vinculación con lo nacional, ya que ése se ha venido abajo en picado.

Esto me da pie a mí a volver a lo que antes apuntaba respecto a Yúdice y el recurso de la cultura. Lo que hace Yúdice es utilizar el paradigma heideggeriano y aplicarlo a la cultura. Comienza con un modelo biológico de la diversidad, argumentando que hay que mantener una apariencia de diferencia, de heterogeneidad, pero luego se olvida completamente de las implicaciones serias que tiene dicha analogía con los recursos naturales, tal como quedan reflejadas en la Agenda21 de la cultura, en el año 2001, al decir que el derecho a la cultura es lo mismo que un derecho humano y hay que preservarlo igual que se preservan las reservas ecológicas. Ahí tenemos, otra vez, un solapamiento de esferas que constituye, de alguna manera, la esclavización más moderna que tenemos ante nosotros. Hay un modelo de explotación que nos devuelve a una situación anterior a la del proletariado del siglo XIX. En esto, Teresa Brennan, que desafortunadamente ya ha fallecido, decía que hoy en día los recursos naturales se explotan como se explotaba el proletariado antes del siglo XIX, sin preguntarles nada. De alguna manera en la cultura se repite y reconfigura aquella posición del capitalismo temprano que explota a un proletariado sin límite horario, sin distinción de si son niños, mujeres, ancianos, un capitalismo que finalmente se vio desbordado por las luchas obreras.

Pero no es sólo eso; casi al contrario, el de hoy es un capitalismo que ha aprendido la lección muy rápidamente, que ha aprendido de todo aquel trabajo cooperativo necesario para organizar una cierta resistencia, constituyendo eso que todos los pos-fordistas y todos los pos-operaístas llaman la fábrica social. Ahora la fábrica no está encerrada en cuatro muros sino que está en la sociedad entera. Todo lo que ocurre ahí, de alguna manera, constituye un fenómeno productivo. Pero, ¡caray!, los que somos protagonistas no lo podemos explicar. Es por eso que yo insisto en mantener un poco despiertos los sentidos para ver qué tipo de operaciones cognitivas hay dentro de las dinámicas de lo popular. Esta analogía con la explotación del recurso de la cultura con los recursos naturales tiene una imagen hasta vulgar, de lo evidente que es en el Hall de la Turbina de la Tate Modern, una antigua fábrica de energía transformada, otra vez, en fábrica de energía pero cuya materia prima ya no es el carbón, o lo que fuera en su día, sino que es la gente, el entusiasmo, el simple transitar.

Lo vemos en el Hall de la Turbina de la Tate y se hace muy visible en la primera instalación de Olafur Eliasson, aquella de *The weather project*, un semicírculo de tubos fluorescentes, un espejo reflectante como los que hay en algunas discotecas y un poquito de neblina, nada más. En seis meses generó dos millones de visitantes. Pero lo que me decía Olafur Eliasson cuando le preguntaba qué implicaciones tenía aquello era: no lo sé, yo lo único que sé, es que de repente el papel higiénico de los servicios se agotaba, el contestador del museo echaba chispas, las reservas del restaurante no daban abasto, las existencias de la librería se agotaban rápidamente. Se trataba de la producción de entusiasmo a partir de nada material. Pero curiosamente, la operación lo que hace es traer dentro

del museo un efecto atmosférico y recrearlo, es decir, recrear una naturaleza de segundo orden dentro de un contenedor artificial. Al principio tampoco tuvo mucho éxito pero fue en el momento en que los visitantes empezaban a grabar pequeños vídeos y colgarlos en Youtube, esto era en el año 2003, cuando aquello cobró un ritmo exponencial. Aún hoy quedan muchos vídeos colgados de la experiencia que tuvo la gente, que iba ahí y se tumbaba frente a aquel sol como si fuera real, o se veían reflejados en el espejo. Se daba una situación muy curiosa, y es que la gente formaba esa especie de escritura secreta de la que hablaba ya Michel de Certeau cuando observaba desde arriba del World Trade Center.

José Díaz Cuyás - Lo que ocurre es que se veían a sí mismos.

Carles Guerra - Se veían a sí mismos. Exacto, ellos se han convertido en el verdadero espectáculo. Es decir, la misma situación que tenemos con Krauer. Un estadio en el que tú tienes una grada que observa a otra grada y está maravillada por esa especie de orden que produce la propia masa. Es decir, el espectáculo ya no está en la cancha, está en esa propia masa que se observa a sí misma. De repente, ordenada, sometida a una forma, cosa que nunca había soñado que tenía. Bueno, he mencionado un caso arquetípico pero que no obstante ha creado cierta escuela. Este año, Richard Wilson cuando inauguraron *Turning the place over*, que es una escultura, un corte circular, en un edificio de Liverpool para el año de la capitalidad europea, lo primero que hizo la organización de la bienal fue colgar vídeos en Youtube. Ya no es la gente espontáneamente, sino la propia organización. Ésta de alguna manera ha visto cuál es la lógica y empieza a utilizarla como parte del proceso propio de publicidad. A mí, el tema de Youtube me fascina porque genera, como digo, esa extraña síntesis entre evocación, souvenir, publicidad, crítica.

En esos espacios de mediación, que a menudo hemos despreciado en el mundo del arte, es donde emergen los nuevos fenómenos de producción cultural.

Beatriz Herráez - Y de participación.

Carles Guerra - Y de participación, es una forma de participación, pero ahora voy a ese capítulo. A pesar de que parece que ese tipo de instalación, y vuelvo a la que había en el Hall de la Turbina, es eminentemente visual y ahí estamos en la dicotomía moderna que separaba estrictamente lo que era visual de lo que era discursivo o lingüístico, la instalación de Olafur Eliasson generaba una especie de apropiación demótica. El término demótico a mí me parece aquí importante porque lo demótico vincula un lenguaje con lo popular y con un sentido político, también. Lo demótico entraña ya una especie de democracia espontánea. No voy a romantizar sobre ese aspecto, pero es importante para ver cómo en lo lingüístico, en lo popular hay algo también político. Youtube, en el fondo, forma parte de esa forma demótica. El trabajo de Olafur Eliasson no es simplemente esa especie de objeto que hay ahí dentro sino la situación que genera y de la que la gente se convierte en transmisora. Gente que ha tenido ahí una experiencia, como les gusta decir a los gestores culturales, pero que no se quedan en una experiencia propia, sino en una experiencia que transmiten, que contagian,

que comunican a otros. Eso hizo que los primeros meses, si duró seis meses los dos primeros meses, nadie celebrara aquello, sino fue después cuando el efecto social multiplicaba la recepción.

Jesús Carrillo - ¿Son productores o reproductores?

Carles Guerra - Esa es una buena pregunta, yo diría que forman parte de la producción. El error sería situarlos como reproductores. Al contrario, porque el autor ni siquiera es Olafur Eliasson, el verdadero autor de todo esto es el museo, es decir, que está encerrando en su seno un modelo de cooperación tácita entre lo que se supone que son los autores tradicionales, los espectadores tradicionales, los técnicos o expertos. Es decir, que lo que hace esta nueva institución es dar al traste con una división del trabajo tradicional que distinguía entre autor, espectador, mediador. Estos papeles quedan absolutamente diluidos e, insisto, creo que lo que se ve más claramente es un modelo de cooperación que mantiene todavía términos activos pero que está produciendo ese fenómeno, ese acontecimiento.

Jesús Carrillo - ¿Con finalidades de explotación?

Carles Guerra - No sabría decirte, yo diría que con la finalidad de producir un acontecimiento que guarde intacta la sensación de la inmediatez. Eso es importante en algo que hemos dicho antes. Es decir, que lo popular requiere que aparentemente no haya mucha mediación, que no haya mucha elaboración intelectual y que haya una sensación de inmediatez. Por eso, la obra de Olafur Eliasson, que te daba la sensación de estar metido verdaderamente en un clima, reunía todas las condiciones, a pesar de que estaba hecha con unos medios técnicos y materiales muy reducidos. Es decir, es la sensación de que no hay mediación discursiva o intelectual, cosa que luego muchos directores de museos utilizan como reivindicación para sus programas culturales, diciendo: quiero que vuelva la experiencia, quiero dejar a un lado el tema de los discursos y los conceptos. Primero la experiencia y después hablaremos y discutiremos. Mi reivindicación es la siguiente, mi reivindicación es que la experiencia está en esa comunicación social, en esa fábrica social, en ese trabajo que hacen los espectadores, de modo absolutamente gratuito y expropiado. Es por eso que volvemos al principio y ahí se produce el símil de esta especie de falca que explota un recurso natural que es la gente, el entusiasmo, que autónomamente transmiten el trabajo. El error, insisto, sería decir: el autor es Olafur Eliasson, los otros son espectadores y el museo es simplemente una especie de lugar de acogida. El autor es el museo que encierra todo ese proceso de producción, y el autor tradicional, es uno más. Esto coloca lo popular en una posición absolutamente difícil, en tanto parte material y, a la vez, agente de transmisión. Es decir que ojalá tuviéramos ahora una dicotomía para saber, para abrir en canal y decir que hay una manipulación. Yo diría que no; pero a Félix Guattari en el año 91, precisamente, le hacen una entrevista un grupo de activistas entre los que no por casualidad estaban Maurizio Lazaratto y Angela Melitopoulos, y le preguntaban sobre las imágenes de la guerra tal como estaban siendo transmitidas

por la televisión. Félix Guattari respondía que lo que está haciendo la televisión –está hablando del primer fenómeno de la CNN con esas cámaras en el proyector, en la bomba– es destruir nuestra concepción tradicional de la subjetividad, ya que el colocar la cámara en la bomba nos convierte a la vez, en ejecutores y en víctimas. Aquí no hay una vectorialización simple de quién es el culpable, quién es la víctima. Esa distinción también ha sido diluida. Continúa diciendo que lo que hace es homogeneizar la subjetividad. Ése es el gran problema. Al igual que este tipo de transmisiones televisivas, mientras estos museos están dando una impresión de máxima producción de diferencia todo queda encerrado dentro de una gran homogeneidad. Hasta Pasolini se quejaba, decía: lo que no han conseguido los fascismos, esa obsesión por homogeneizar la sociedad, lo ha conseguido la sociedad de consumo.

Me voy a comprar unas zapatillas de Nike y me da la impresión de que compro un modelo único, ¡mentira! Por lo tanto, el máximo espejismo de hoy en día, es el de una máxima producción de heterogeneidad, en apariencia, bajo un cerramiento muy fuerte de homogeneidad. Entonces, ése es el problema que hay que romper. Ésa es la dicotomía viciosa que yo creo que hoy tenemos que romper. Creo que visto desde el punto de vista del capitalismo hace que pasemos de las técnicas tradicionales del *Outsourcing*, es decir, de coger el material y procesarlo, al *Crowdsourcing*, es decir, que la multitud alimenta, en cierta manera, la experiencia. El *Crowdsourcing* no es ni más ni menos el nombre que reciben esas formas del periodismo amateur para rellenar de contenidos los medios.

Yo creo que el panorama, el paisaje ideológico, aquí es muy complejo porque la vectorialización simple entre ejecutores o culpables y víctimas está deseada. Bajo la apariencia de gran heterogeneidad lo que ha hecho es destruir la subjetividad totalmente, sobre todo mediante esa experiencia de inmediatez. Es lo que decía en el 91 Guattari, de que nos da la impresión de que viajamos con la bomba. Esto es, ni más ni menos, lo que buscan los museos hoy en día, que la gente tenga experiencias inmediatas, sin mediaciones discursivas como dicen algunos directores. Aquí se está demonizando la producción lingüística como difícil, complicada, conceptual. Se está enmascarando el hecho de que el lenguaje se ha convertido en el sustituto de la fábrica tradicional. Es decir, en la cooperación lingüística, en la comunicación, está el verdadero lugar de trabajo del pos-fordismo.

José Díaz Cuyás - Pero también se está enmascarando que no hay inmediatez.

Carles Guerra - Que es una inmediatez falsa.

José Díaz Cuyás - No hay experiencia posible de la inmediatez. A no ser cuando ya no puedes contarle, como en la muerte, me imagino...

Jesús Carrillo - Las tácticas de resistencia a lo De Certeau o los mecanismos de apropiación y distorsión carnavalesca que normalmente se identifican con lo popular, obviamente, no tienen lugar en este nuevo ámbito. Es decir, ese elemento en el que tú hacías énfasis como definitorio de lo popular ya no existe.

Carles Guerra - Queda excluido porque, fíjate, si uno mira hoy los nuevos manuales de gestión de empresas, están haciendo un gran énfasis en las técnicas del *Storytelling*. Otro fenómeno importante es que la imagen ya no puede ser censurada. La imagen ha entrado en un régimen de circulación tal que no puede ser detenida, parada, controlada o censurada. Eso no quiere decir que no pueda haber otra fórmula de censura, que el gobierno de los Estados Unidos de alguna manera está fomentando con lo que ellos denominan los *Storytelling Center*. Es decir, que la imagen circule y así daremos, además, una apariencia de máxima democracia. Pero, cuidado, vamos a producir narrativas, historias, cuentos que cognitivamente tienen un gran poder para que cualquier imagen por contraproducente que sea, cuando llegue, encaje en esa narrativa. En este sentido, el museo tampoco es ajeno a estas dinámicas. Hablo del museo como modelo de institución que procesa todo este tipo de situaciones.

El museo también funciona como una empresa cuya principal herramienta es el *Storytelling*. Las expresiones de qué chulo, qué sublime, qué no sé qué. Todas estas cosas que se dicen en este tipo de situaciones, estos relatos fragmentarios, son materia prima del museo que las unifica. El museo deja de ser un lugar donde prima el silencio para ser un lugar en el que se anima a que te expreses, se anima a que tengas una experiencia...

Jesús Carrillo - La risa en el museo antes era subversiva y ahora es parte de la experiencia prevista.

RESEÑAS

Deriva breve por el planeta cómic

FRANCISCO BAENA

1 [Érase una vez]

Apenas iniciada su particular arqueología de los bienes de consumo que fueron abasteciendo los hogares, ahorrando los usos y configurando el imaginario español desde los años sesenta, Agustín Sánchez Vidal apunta:¹ “En julio de 1967 se pusieron en circulación el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de los Beatles y las tarjetas de crédito. ¿Cuál de esas dos novedades ha cambiado más nuestros hábitos de vida? Porque tendemos a valorar el *Sgt. Pepper's* como un hito ‘histórico’ y puntual (impuso el LP como unidad conceptual y de consumo de la música pop, se convirtió en el punto de referencia del ‘verano de las flores’ de 1967, etc.), mientras que las tarjetas de crédito se han disuelto de tal modo en la vida cotidiana que parecen no haber tenido comienzo nunca, como si siempre hubieran estado ahí”.

Como desde siempre parecen haber estado ahí, también, los tebeos.

El escritor José María Conget, por ejemplo, lo señaló rotundamente: “He leído tebeos desde que tengo memoria”². Y Ana Merino, por su parte, se remonta, en busca de sus orígenes, hasta “la narrativa popular de los siglos XVIII y XIX, buscando en la literatura de cordel y las aleluyas claves gráficas y expresivas”³. No trata Ana Merino de mixtificar el medio. No busca sus pistas a lo largo de la historia toda de la humanidad. Pero sí acierta a concebirlo como un fruto (tardío) de la cultura popular anterior a la industrialización, por más que fuera con los nuevos hábitos de consumo impuestos por ésta con los que cristalizara como tal. “Fueron esos nuevos hábitos y formas de vida en la esfera del entretenimiento tanto de los proletarios como de las clases medias los que definieron y configuraron la ‘cultura de masas’”. El cómic, entonces, podría erigirse en campo de observación privilegiado del paso de la cultura popular a la de masas. Y hacía bien Ana Merino en subrayar esa genealogía, pues lo común era perderla de vista.

En efecto, ha sido una convención de la literatura específica dar una fecha exacta de nacimiento del cómic, y señalar una suerte de documento príncipes: *The Yellow Kid and his new gramophone*, tira cómica publicada el 25 de octubre de 1896 en *The Journal Dominical* (Nueva York).⁴ Román Gubern, por ejemplo, que dedicó bastantes páginas al asunto en su

libro de 1972 *El lenguaje del cómic*, aún sostenía, categóricamente, en 1987: “Los cómics nacieron en EE.UU. en el seno de la industria periodística de finales del siglo XIX, lo que les insertó desde su origen en el ámbito de la cultura de masas derivada de la producción seriada de imágenes”⁵. La misma sentencia explica la razón de la insistencia. Como escribía Ana Merino, lo que se reivindica al subrayar el acta de nacimiento en *Yellow Kid* es “la fuerza y la representación que adquirieron los cómics en el ámbito de la prensa norteamericana a finales del XIX y cómo se convierten en mercancía que reporta grandes beneficios”⁶.

Román Gubern no lo oculta: “Fue en realidad Hearst (es decir, el empresario) quien pidió a su empleado y dibujante que convirtiese la gran viñeta de *Yellow Kid* en una secuencia de viñetas consecutivas que articulasen una breve narración [...]. Este origen histórico sitúa la autoría intelectual de los cómics en el empresario de la industria cultural”⁷.

Lo que así se planteaba es la primera adscripción de un campo textual aún indeterminado a una institución con marcadas señas de identidad, para de ese modo circunscribir, acotar, dar forma al campo y dirigirlo en un sentido, haciéndolo discurso. La institución es la de los medios de comunicación. O, más concretamente, la de la prensa, la industria periodística norteamericana, a cuyo desarrollo, así, se vería sometida la historieta. Lo cual vale ya para el resto, es decir, tanto para los años de su control férreo con la implantación del sistema de los *syndicates*, como, a continuación, para los de su liberación. Como apuntó el psicoanalista Óscar Masotta, la aparición del *comic book* en la segunda mitad de los años treinta “constituye una verdadera revolución y una inversión del orden de prioridades”⁸, la primera de las cuales fue la definición de un público propio (pues “para los periódicos de gran alcance masivo es ese alcance mismo el que los hace conservadores”). El nuevo formato, entonces, atesora “un poderoso germen, que para la primera mitad de los años cincuenta se desarrolla lo suficiente como para exigir su [nuevo] control institucionalizado”⁹, pues probado “que la historieta podía ser independiente de las exigencias y presiones de la sindicación, no era ya el potencial económico del medio el que necesitaba ser normalizado para la explotación, sino el contenido mismo de los dibujos y las historias”. Surge entonces el Comic Magazine Assn. of America para aplicar un Comics Code

"cuyas doce reglas [...] no han dejado de tener peso sobre el estilo de las casas editoriales que han aceptado el arbitraje de la institución."¹⁰ Finalmente se rebelarían contra las coerciones de ese tipo toda una serie de nuevas plataformas (desde los superhéroes de la Marvel hasta la revista *Mad*), que, con el tiempo, desembocarían en la rebelión más violenta de la prensa radical, independiente y contracultural.

El "pacto historiográfico dominante" obtenía así, gracias al concurso de las diferentes instituciones que van tutelando el cómic, o contra las que dirigen su práctica autores y editores, un bonito relato de los hechos. Un canon que, sin embargo, dejaba a la intemperie la producción tenida en otras latitudes, entre ellas la española.

Ahora bien, frente a ese canon no dejaron de ensayarse alternativas. El propio Óscar Masotta anotó: "En Francia las imágenes de Epinal abren [...] el camino de la imaginaria popular, donde el sentimentalismo (hoy diríamos el *kitsch*) de la segunda parte del siglo [XIX] se vería excelentemente representado. Ese sentimentalismo en estampas recorre entonces Europa, desde España a Rusia, y sólo cuando se transforma lo suficiente para dar cabida al humor, aparecen Schrödter, Hoffman, Nädar, y muy poco tiempo después los tres maestros del género: el suizo Töpffer, el francés Christophe y el alemán Burch. ¿Pero por qué 'maestros'? 'Porque han llevado a su máxima perfección los dos elementos de base de la historieta moderna: el montaje y el héroe'."¹¹ [la cita es de Roberto Giammanco, *Il sortilegio a fumetti*, 1965].

Ana Merino, por su parte, se autorizaba en los estudios contenidos en el libro colectivo *Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*¹² para subrayar que, como sugeríamos arriba, "es difícil concretar sus inicios". Esta publicación, en efecto, proponía en general mirar hacia Europa, y a años mucho anteriores a 1896, para rastrear los primeros ejemplos del "nuevo medio". Y marcó un cambio de rumbo historiográfico que en buena medida ha servido para matizar la rotundidad del discurso dominante anterior.¹³

Antonio Martín, que precisamente participó en el libro, ha estudiado profusamente la aportación española de esos años y es probablemente la máxima autoridad en la materia. Martín ha rescatado y publicado abundante material del último cuarto del siglo XIX, tanto en artículos y exposiciones documentales como en sus monografías capitales: *Apuntes para una Historia de los tebeos, 1833-1863*¹⁴ e *Historia del cómic español: 1875-1939*.¹⁵

A la vista de toda esa producción, alguien debería, quizá, proceder a su análisis en un sentido análogo

al de Noël Burch. Recordemos sus palabras al inicio de *El tragaluz del infinito*:¹⁶ "me volví hacia el cine de los primeros momentos, el cine primitivo [y en nota: "Tiendo a justificar la utilización que continuó haciendo de este término, desacreditado en otras disciplinas por la carga etnocéntrica que implica. Este cine es claramente primitivo, antes en el sentido de 'primero', 'original', pero también en el de 'frustrado', 'grosero', según todas las normas que se han vuelto las nuestras (incluyendo a todas las clases sociales) en los países industrializados"], puesto que se trataba de demostrar que el 'lenguaje' del cine no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la Historia. Por ello había que remitirse a una época en la que este 'lenguaje' todavía no existía realmente, o en la que, sobre todo, no existía esa institución del cine en cuyo interior vivimos todos, espectadores y cineastas [...]. Pero a quien quiero interrogar es a la institución, o, más exactamente, a ese modo de representación que la caracteriza. Puesto que, y ésta es la tesis principal de este libro, veo a la época de 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que *competencia de lectura* gracias a una experiencia de las películas [...] universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales".

En España, en fin, los cómics se desarrollaron en un marco institucional claramente diferenciado del canónico (que rige, básicamente, para EE.UU.). Como ha sido repetidamente subrayado, se originaron y evolucionaron primeramente en el marco no de la industria periodística, sino de las revistas satíricas y las publicaciones infantiles.

Ana Merino acertó al atemperar la convención canónica: "el caso español arrastra la complejidad de una literatura popular nacida con la imprenta, capaz de desplazarse a través de la oralidad por el espacio rural y urbano. Dicha literatura es anterior a la industrialización, y a finales del XIX termina confluyendo en la sólida plataforma del público trabajador industrial urbano, con el auge de la prensa, que incorpora muchos de sus contenidos en sus páginas, y con el auge de los cómics, hijos directos de la industrialización pero herederos de toda esa temática literaria popular y de la tradición gráfica que la rodeaba."¹⁷

Esa distinta adscripción institucional del cómic en el caso español, explica, de hecho, su particular instancia censora (muy pocos años después de la creación del Comic Magazine Assn. of America), y sus particulares estrategias de "resistencia". En pala-

bras de Francesca Lladó: “En 1962 se creó la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles (C.I.P.I.J.) dependiente de la Dirección General de Prensa del Ministerio de Información y Turismo, que tenía unas funciones claramente censorias. [...] A finales de la década se comenzaron a soslayar las medidas del referido organismo a través de la adopción de fórmulas puente, como la creación de las ‘narraciones gráficas para adultos’”¹⁸

La producción de un público adulto (en paralelo a la progresiva pérdida del público infantil y juvenil, que en lo sucesivo iría en aumento) fue precisamente la que llevó a un notable vuelco de la situación. Pero, como indica Lladó, “se produjo un despertar teórico que fue previo al artístico y cuyas causas hemos de buscar en el *boom* repentino de este medio en otros países europeos”. Fue entonces cuando comenzó a hablarse de “cómic”, lo que ayudaba a contextualizar internacionalmente el impulso en favor de su “dignificación”.

De nuevo análogamente al caso del cine, es la toma de conciencia de un “lenguaje del cómic” lo que impulsó la primera hornada de textos teóricos inspirados por el medio, en el marco del generalizado interés académico por la cultura de masas. Aunque hubo cierta variedad de enfoques (sociológico, histórico, psicológico), el que prevaleció fue el semiótico. Se trataba de describir, o mejor, de *descubrir* un nuevo lenguaje.

En 1968 Lara y Martín fundan el Grupo de Estudios de las Literaturas Populares y de la Imagen, y en esos años aparecen revistas como *Cuto* (1967), *Bang!* (1968), *Zeppelin* (1973) o *El Wendigo* (1974) y libros como *Tebeo y cultura de masas* (Luis Gasca, 1966), *El apasionante mundo del tebeo* (Antonio Lara, 1968), *Los cómics en España* (Luis Gasca, 1969) o *El lenguaje de los cómics* (Román Gubern, 1972).

Toda esa producción teórica permitió notables avances en la consideración académica del medio. Manuel Barrero, director de *Tebeosfera*,¹⁹ publicó en la cuarta edición de la misma (2002) un artículo en el que se describía el estado de la investigación sobre la historieta en el ámbito universitario, y en el que se presentaba por primera vez una *Relación de trabajos de investigación desarrollados en el ámbito académico español y dedicados al estudio, en su integridad o en parte, del humor gráfico y/o de la historieta en cualquiera de sus aspectos* (algo ampliada en 2005 y actualmente en fase de revisión). Y puede apreciarse en ella la influencia de esos últimos años sesenta y primeros setenta tanto en la cantidad como en la calidad de la literatura generada (en la que aparecen nombres relevantes como el referido Antonio Lara²⁰ [1965], Ludolfo Paramio [1972], Juan Antonio

Ramírez [1972] o Luis Conde [1973]). Con todo ello, y con la cada vez mayor cobertura informativa sobre el medio (en prensa, radio y, ya en los años ochenta, televisión), se contribuyó a “rehabilitar” una parcela de la cultura popular ignorada hasta entonces por la oficial, a la asunción de su dignidad y de la necesidad de conservar y documentar ese patrimonio.

Pero no hay que olvidar que el suelo ideológico en el que arraigaron muchos de aquellos estudios pioneros arrastró sus propios prejuicios, que entorpecerían la lectura de su objeto de análisis.

Recientemente hemos leído, sin embargo, el correctivo aplicado a algunos de ellos, y como de pasada, por parte de José Luis Pardo. En su último libro, inspirado por el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* con el que comenzábamos nuestra deriva, y especialmente por su cubierta, escribe: “la fábula de *Superman* cumple, en efecto, los requisitos que unas líneas atrás le señalaba Umberto Eco (invoca una fuerza superior, capaz de resolver los problemas por inmensos que ellos sean), pero no deja de ser una fábula. Aunque admitiéramos que este tipo de fantasías son agradables para las masas (¿y para quién no?) porque presentan como resueltos –ficticiamente– problemas reales de gigantescas dimensiones, ¿es obligado ver en tal procedimiento, como sugiere Eco, una *dimisión* de la acción por parte de las masas, una ‘pereza política’ que las inclinaría a *imaginar* los problemas como ya resueltos para así no tener que plantearse los e intentar encararlos mediante esa ‘revolución’ añorada por el autor de *El nombre de la rosa*? [...] ¿Por qué no suponer que, más que para gratificarse ilusoriamente con una solución imaginaria de las amenazas, las masas leían las historietas de *Superman* para llegar de ese modo a *imaginar* unas fuerzas que de ningún modo podían ‘ver’ ni ‘conocer’ (pues se ocultan por su propia naturaleza) y frente a las cuales se sentían –precisamente por esa invisibilidad– completamente indefensas (pues, en efecto, se diría que solamente un milagro podría derrotarlas)? Sea cual sea el peso que se quiera conferir a las ‘gratificaciones imaginarias’, ninguno de los lectores de aquellas historietas *creía* en *Superman* ni confiaba en que él viniera a resolver los problemas ocasionados por la creciente autonomía del ‘corporativismo dominante’”²¹

Es más. Tendríamos que añadir, con Didi-Huberman, que al *imaginarlo* (y, siquiera reflejamente, saber de él) podrían, acaso, combatirlo.

Sergio García ha apuntado que “el cómic es un medio narrativo al que se accede principalmente durante la infancia por esa tendencia natural a la ensoñación que caracteriza a esa etapa.”²²

Y es que se parece, en eso, a los cuentos de hadas, que, como es sabido al menos desde los estudios de Bruno Bettelheim, estructuran el inconsciente. De hecho es esa mitologización de los tebeos una de las causas que atrajo el interés de algunos de sus primeros estudiosos, en muy buena medida por las influencias arriba señaladas (en este sentido, sería basal *Mitologías* de Roland Barthes, como se ve en *Los "cómic": Arte para el consumo y formas pop* [Terenci Moix, 1968]²³ o, más tardíamente, en *Nece-sidad del mito* [Luis Alberto de Cuenca, 1976], donde también se señalan las raíces épicas de muchos personajes de cómic "serio" [sic]).

2 [Mientras tanto...]

—¿No había en la reivindicación de la serie B una cierta rebeldía?

—Yo creo que no, que era todo una coña. En todo caso, era una reacción contra los movimientos artísticos intelectuales, una reivindicación de la idiotez: cine malo, música fácil. Era un poco una rebelión contra la cultura. —Pero desde una posición bastante culturizada, porque al final para poder moverte ahí tenías que saber un montón de música, de cine...

—Claro, pero eso pasa siempre. El ser humano es especialista en hacer pirámides de sabiduría con todo lo que al principio es espontáneo.

Santiago García y Paco Alcázar, "Hasta aquí hemos llegado", en *El Manglar*, n° 6, Madrid, marzo de 2008, pp. 29-36.

Además de estar ahí "desde siempre", los tebeos, en general, se benefician de estarlo asociados a la memoria de la infancia. Y por ello a las más gratas sensaciones. El mismo José María Conget al que nos referíamos arriba escribía, en el prólogo titulado "Por qué escribir un libro sobre tebeos": "el principal estímulo para la redacción de *El olor de los tebeos* ha sido las ganas de mostrar mi gratitud hacia un medio del que sólo he recibido placeres"²⁴.

El libro de Conget es de 2004, y se enmarca en la reciente nueva ola de publicaciones sobre el medio, dictadas esta vez (como acertó a ver Francisco Javier Alcázar²⁵), en mayor o menor grado, por la nostalgia. Entre otras, *Los tebeos de nuestra infancia* (Gin, 2000), *Los tebeos que leía Franco en la Guerra Civil 1936-1939* (Juan Carlos Lorente, 2000), *Los periódicos para la infancia. Del tebeo al cómic. Un mundo de aventuras* (Javier Conde, 2000), *La España del tebeo* (Antonio Altarriba, 2001), *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La escuela Bruquera (1945-1963) y Los tebeos de nuestra infancia, La escuela Bruquera (1964-1986)* (Antonio Guiral, 2004 y 2008), *El tebeo*

español y sus autores (Diego Cara, 2004), *Héroes de papel: una aproximación a la historia del tebeo en España, 1900-1970* (Juan Peralta Suárez, 2006), etc.

Sin embargo, la infancia no es la única puerta de entrada al cómic. Manuel Felipe Montero Valdivieso habla de otra: "la adolescencia y la masturbación."²⁶ Desde esa perspectiva, hay que atender a la *turbación* "como estado de la mente fundamental en la lectura de un cómic". El horizonte, entonces, no es el de los clásicos, sino "la libertad y el muy decoroso y muy artístico libertinaje del *underground*".²⁷ Y las conclusiones a las que se puede llegar, francamente novedosas: "Prefiero emparentar el cómic con el teatro a hacerlo con el cine [...]. Como el teatro, que Artaud definió, es el cómic una especie de peste. Como en el teatro, es como si el actor no descansara entre plano y plano sino que permaneciese sumido en la crispación y el pánico escénico."²⁸

El cómic (re)encuentra entonces la irreverencia, la audacia propia de la naturaleza popular del medio, que es proporcional a la tendencia que la llamada alta cultura manifiesta hacia la solemnidad (propiada, precisamente, por la "oficialización").

Si, como señalaban Pierre Couperie y Edouard François, "el cómic puede ser el medio de expresión de ciertos géneros considerados sin razón como desaparecidos, [...] la epopeya en particular",²⁹ también lo es, sin duda alguna, de todo el movimiento contracultural originado a finales de los sesenta. El cómic de hecho se presta mejor que la literatura a ser vehículo de ese *élan* en razón de su visualidad, que le permite dar una salida natural más directa a la pulsión carnavalesca que lo atraviesa.

Jesús Cuadrado, autor de un monumental *Atlas de la cultura popular* de consulta obligada para cualquier estudio sobre la historieta en España,³⁰ apuntaba en "Lo que está siempre abajo, bien está", un artículo de 1975 escrito para el programa de TVE *Po-pgrama*:³¹ "El término '*underground*', al margen de su traducción literal, subterráneo, al aplicarse a un medio expresivo, implícitamente entrega un matiz de rebelión para evitar las posibles manipulaciones. *Underground* significa, pues, bajo lo establecido. En el caso de la Historieta, y a partir de los EE.UU., la historieta *underground* se denomina comix [...]. En nuestro país, la primera vez que Crumb saltó a las librerías y quioscos fue hacia abril de 1972, cuando Juan Serraller editó el primer volumen de *Comix Underground USA*".

Y sólo dos años después aparecieron los primeros ejemplos de su influencia en prensas "comerciales" (o sea, de tiradas mayores que las previas "hojas ciclostiladas" que circularon por ambientes universitarios).

1974 fue un año con una especial importancia simbólica. Lo señaló José Tito Rojo,³² “surgen tres piezas fundamentales en la historia reciente de los tebeos españoles: el movimiento *underground* barcelonés con su primera salida, *El Rollo Enmascarado*, y su posterior cobertura en la revista *Star*; “el tebeo político de base con su vertiente mayoritaria, el ciudadano tebeo de barrio. [...] *Butifarra* sería, sin duda, el más acabado de estos productos”; y finalmente “un libro, *El que parte y reparte* de El Cubri”. A las tres “piezas” y sus contextos inmediatos se dedicaron sendos capítulos de *Desacuerdos 3*, a los que remitimos a los interesados. Sin embargo, para José Tito, “todo fue lluvia de un día. Las expectativas creadas por estos cambios, los apuntados por estos tres hechos de 1974 y los efectuados a nivel del tebeo comercial, desaparecen al poco”. Y apostilla: “El mercado de la historieta, tal y como lo conocemos en la actualidad [era 1984], comienza a formarse en 1977. *Totem*, con la introducción oportuna(ista) de clásicos europeos, es el primer paso en la búsqueda de un nuevo público. Ya no se dirige a los aficionados a tal o cual temática [...], sino específicamente a los *aficionados al ‘cómic’*, novedad que abrió camino condenando a las revistas que lo siguieron a tiradas coherentes con la amplitud del gueto de aficionados, es decir, ridículas para un producto comercial de masas como se supone que es [y como de hecho fue] la historieta”

A Pablo Dopico, que precisamente ha dedicado una amplia monografía a la época, esos años de finales de los setenta le inspiran en cambio un juicio más positivo: “situaron al cómic español en lo más alto de su corta historia.”³³ Y en todo caso apunta lo que le siguió: “Esta agitación tebeística repercutió en una sociedad en plena ebullición. Numerosos organismos públicos que estrenaban sus mecanismos democráticos vieron en el cómic un vehículo privilegiado con el que transmitir sus mensajes y validar su gestión. El carácter popular de la historieta, su conexión con los sectores más jóvenes de la población, el impacto visual de sus mensajes, su capacidad de retratar la bulliciosa actualidad y sus costes relativamente bajos de producción, animaron al desarrollo de una promoción institucional generalizada. Ayuntamientos, Diputaciones, Comunidades Autónomas y Universidades se apuntaron a esta nueva pasión por las viñetas y proliferaron los eventos, festivales, salones, jornadas, certámenes, talleres, congresos y otras actividades con la historieta como protagonista. Este caudal desembocó en nuevas publicaciones de cómic subvencionadas por instituciones de todo el país [...], encontrando en *Madriz* (1984-1987) su máximo exponente.”³⁴

En efecto, se inicia entonces una etapa marcada tanto por la crisis “industrial” (derivada de la pérdida de mercado por la competencia de nuevos entretenimientos populares) como por las demandas al Estado, por parte de los agentes del sector, de protección, en lo que parece un mal endémico de la cultura (y no sólo de la cultura) en España, a saber, la dependencia excesiva de las administraciones, o al menos la tentación constante en cualquier sector apenas organizado de requerir, para su expansión (o simple supervivencia), de la intervención del Estado. Éste, por su parte, se presta complacido a satisfacer la demanda de protección institucional, lo que, en nuestro caso, explica la reciente creación del Premio Nacional del Cómic, convocado a través del Ministerio de Cultura.

“Esta iniciativa comenzó su andadura en el año 2006 tras la conmemoración del 50 aniversario de El Capitán Trueno, personaje de Víctor Mora y Ambrós, donde surgieron algunas ideas con el objetivo de impulsar un mayor reconocimiento de la importancia del sector de la historieta gráfica. La propuesta fue trasladada al Congreso, donde se aprobó por unanimidad el día 4 de abril de 2006 una Proposición no de Ley por la que se instaba al Gobierno a establecer, a través del Ministerio de Cultura, un premio dedicado al cómic, teniendo en cuenta la dimensión plurilingüe y pluricultural del Estado. Su objetivo: impulsar definitivamente la industria española del cómic y potenciar su reconocimiento.”³⁵

En realidad, como recordó Lassalle Ruiz en nombre del Grupo Parlamentario Popular, “...cuando Pilar del Castillo fue ministra y con Luis Alberto de Cuenca como secretario de Estado de Cultura se modificó el Real Decreto 3379/1978, de 29 de diciembre, sobre la medalla de Bellas Artes, incorporándose la modalidad de cómic en general. Gracias a ello, personas como Miguel Quesada, Antonio Mingote, Carlos Giménez o el propio Francisco Ibáñez, obtuvieron el reconocimiento oficial durante los años 2001, 2002, 2003 y 2004”, aunque en 2005 y 2006 no se concediera esa distinción, por lo que el Grupo se felicitó de que se retomara “una iniciativa de reconocimiento oficial que planteó el Partido Popular y afortunadamente salvamos el vacío de reconocimiento oficial que nuestra ministra Carmen Calvo no ha tenido hasta ahora.”³⁶

En fin, casi como obedeciendo a un guión que se propusiera dotar a esta historia de la mayor ejemplaridad, el primer galardonado, en 2007, ha sido Max, que fue uno de nuestros más destacados autores *underground*, y que, así, ha pasado, paradigmáticamente, de “estar abajo” a alcanzar las más altas distinciones de (la cultura de) Estado.

3 [Continuará]

—Me encanta el espacio gráfico, enorme, infinito, vacío... me hace sentir libre, sin ataduras...

—El espacio gráfico en sí no es nada, tenemos que definirlo y para ello debemos delimitar un territorio, un formato.

—Lo primero que tenemos que considerar es que nuestro formato de trabajo es la doble página.

Sergio García, *Anatomía de una historieta*, Sinsentido, 2004, pp. 4, 19.

Habría que distinguir lo que se refiere al “lenguaje” del cómic, o sea, sus códigos específicos, sus recursos gráficos y narrativos, la retórica que implican, su pragmática, etc., de lo que se refiere a la producción, a la edición y difusión (como medio de comunicación específico, que alcanza una identidad propia en el siglo XX). Esto es, igual que hay que diferenciar la industria editorial de la evolución de las formas literarias (dos realidades que, en su relación dialéctica, explican la historia de la literatura), tenemos que discernir los agentes actuantes en el campo, sistema o escena del cómic y el desarrollo mismo de sus formas de expresión.

Quizá la referencia más constantemente sostenida por los estudiosos de los medios de comunicación (para abordar en relación con ella la historieta) haya sido el cine.

Santos Zunzunegui, por ejemplo, sugirió: “Suele recurrirse a menudo a tratar de manera paralela *el montaje cinematográfico* y *el de las historietas* asimilando la viñeta al plano fílmico. Fácilmente pueden rastrearse en el cómic prácticas de montaje similares a las cinematográficas (y a las literarias, de donde proceden ambas). [...] Y si bien puede decirse que los cómics durante mucho tiempo se han servido de un repertorio de métodos de montaje más limitado que el utilizado por el cine, hay que reconocer que en los últimos años asistimos, a través de la puesta en cuestión de la viñeta como unidad expresiva [...] a la generación de nuevas formas de montaje.”³⁷

Desarrollando esa idea, hay que recordar que igual que se habla de cine expandido o de exposición, se ha hablado recientemente de “cómic expandido”. Y así, del mismo modo que aquél renuncia al patio de butacas (o a la televisión) para llevar la puesta en escena más allá de la pantalla y orquestar el espacio del museo, también éste pasará de la puesta en página a la delimitación de un nuevo espacio gráfico. Se trata de algo todavía balbuciente a lo que en seguida volveremos. Pero antes conviene recordar el contexto del actual proceso de “museificación” del cómic.

En su reseña de la exposición *Master of American Comics* en el Hammer Museum y el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles (2006), Peter Frank apuntó: “Nadie cuestiona la idea de archivar o exponer cómics; como maravillas técnicas o en calidad de influyentes muestras de cultura popular, han sido coleccionados como artefactos históricos e incluso como literatura. Pero si los cómics merecen ser archivados en las bibliotecas, ¿vale la pena exhibirlos bajo el mismo techo junto a pinturas y esculturas? Asimismo, ¿funcionan los cómics igual de bien en una pared que en una página?”³⁸ Evidentemente, no. El crítico señala que “el propósito de esta muestra es que nos concentráramos en [sus] cualidades gráficas”.

Y ésa es, en efecto, una de las razones que los museos han esgrimido para presentar en sus salas exposiciones de cómic. Análogo propósito planteó, en España, la muestra que probablemente suscitara más polémica en el medio y alcanzara más repercusión social (o al menos mediática): la que la Fundación Joan Miró dedicó a Hergé en 1983.

Hay que decir que la Fundació Joan Miró destaca por su temprano interés en el nuevo medio. En 1976 ya organizó, con el Instituto de Estudios italianos, la muestra *Còmics y Comunicació*, comisariada por Antonio Martín. Siete años más tarde, el 7 de mayo de 1983, el *Diario de Barcelona* publicó un manifiesto en el que unos estudiosos (Coma, Gubern, Vázquez de Parga), junto a algunos autores de prestigio (Blasco, Mora, Sampayo y Sió), se lamentaban de la situación del cómic adulto. El título del manifiesto ya era suficientemente expresivo: “Ante un conato de degradación del significado cultural de los cómics”. Pero fue unos meses después cuando los mismos nombres (menos Vázquez de Parga y Sampayo), secundados esta vez por los escritores Juan Cueto, Maruja Torres y Muñoz Suay, el autor Bernet y el editor Toutain, refrendaron el “Manifiesto contra una exposición sobre ‘Tintín y Hergé’” (*El País*, 14 de septiembre de 1983). Se trata de un texto que se ha reproducido en su totalidad en diversas ocasiones. Pero basta con leer el párrafo que Francesca Lladó extrae del mismo para percatarse de su sentido; en él los firmantes se lamentan de que “los cómics aún no han conseguido el merecido prestigio oficial”, y demuestran, junto al mandarínazgo y el “clasismo cultural”, una cobarde a las altas instituciones que llega a la adulación (“la obra objeto de la muestra no tiene el rango estético suficiente para ser huésped de una entidad con un nombre tan ilustre”). Desde el bando opuesto (el que se conoció como de la “línea clara”, para el que Tintín era el más acabado logro estético) reaccionaron con fir-

meza, y por un tiempo los medios se entretuvieron con la *querelle*.

Ligada a la de poner en valor los logros del cómic en el sacrosanto recinto del museo, otra de las ideas que han impulsado la organización de exposiciones inspiradas por él es la del “estudio de una de las más sugerentes e interesantes interrelaciones existentes entre la cultura popular y las Bellas Artes, a través de la utilización del cómic como nueva iconología”, según planteó *Comic Iconoclasm*.³⁹ La muestra, que incluía obras de más de sesenta artistas internacionales, se presentó por vez primera en el Institute of Contemporary Arts de Londres. La comisaria, Sheena Wagstaff (directora del Departamento del Cómic del Whitney Museum de Nueva York), escribía en su texto para el catálogo que “hace tiempo ya que el cómic es considerado materia prima para una nueva iconología, como objeto simbólico para una investigación.” Y señalaba algo después: “Una de las razones principales para la continuada inspiración de los artistas en los cómics, incluso hoy, es que en cuanto que son una forma de cultura popular masivamente producida que ha sido largamente ridiculizada, ofrecen un complejo estatus formal y cultural, que puede tomarse como un desafío a muchas de las nociones sobre las que tradicionalmente se ha basado la apreciación del arte [...] —como ejemplos de algo efímero, insípido, de producción barata; como emblema de un medio nuevo emblema de una conciencia de masas, definido por la era tecnológica; como un medio de alejar la ‘mano’ del artista—.”⁴⁰

Esa inspiración en los cómics desde las Bellas Artes es algo especialmente evidente desde la eclosión del *pop art* (y en España tendríamos que hablar de la tradición que va de Estampa popular o el Equipo Crónica a Estrujenbank), aunque no dejan de rastrearse precedentes. Dando un paso más, no han faltado tampoco las muestras de artistas que han hecho “casi cómics” (en España, de *Los putrefactos* de Dalí y Lorca o *Sueño y mentira de Franco* de Picasso a Herminio Molero o Manolo Quejido⁴¹). Ni, por supuesto, de dibujantes que han pintado.

Pero si en los museos y centros de arte ha prevalecido esa mirada preferentemente estética a los cómics, la mayoría de las exposiciones, tenidas por lo demás en otros espacios tanto físicos como discursivos,⁴² versan, sin embargo, bien sobre la historia del medio, bien sobre su actualidad. Entre las primeras, Antonio Martín, que es uno de sus más conspicuos cultivadores, ya comisarió en 1970 *Los tebeos de ayer a hoy*, aunque quizá la más ambiciosa haya sido *Tebeos. Los primeros cien años*, comisariada por Antonio Lara para la Biblioteca Nacional

en 1997, y que fue como la exposición de Estado sobre el asunto. Entre las segundas, podríamos mencionar las comisariadas por Felipe Hernández Cava o Jesús Cuadrado, entre otros.

En todo caso, las exposiciones vinculadas al cómic, hasta hace muy poco, en general han sido, y siguen siendo, “documentales”. Y en ese sentido, ajenas a la naturaleza de los cómics.

Sólo recientemente ha empezado a ensayarse un uso más sustantivo que referencial del cómic *expuesto*. Probablemente el artista más influyente en este sentido sea Raymond Pettibon, heredero de los planteamientos *underground*, el fanzínismo y la prensa marginal como Mike Kelley, Paul McCarthy o tantos otros de la costa oeste estadounidense. Todos ellos, y muchos más, han permitido la asimilación institucional de unos códigos, unos recursos gráficos, una retórica y una praxis esencialmente contracultural.

En España, el que ha capitalizado la idea del “cómic expandido”, y a decir verdad su ideólogo, ha sido Francesc Ruiz, en una serie de propuestas cada vez más articuladas (entre el lenguaje del cómic y el de la instalación) que apuntan evoluciones posibles del medio como las que de hecho ya están desarrollándose en Internet. Él mismo reconocía tal fuente: “Ahora se está haciendo cómic en Internet que es muy interesante, con gente como Scott McCloud que utiliza esa idea del cómic expandido pero a través de la red.”⁴³

Se trata de una nueva plataforma que, por una parte, abre nuevas posibilidades narrativas y estructurales, y por otra, permite recuperar para el medio su alcance masivo. Una plataforma que está viviendo una rápida integración en los canales establecidos del cómic (incluso los prestigiosos premios Eisner contemplan ya la categoría a la mejor obra digital), a los que puede aportar una vitalidad inédita. Y podríamos decir que la lógica de esa evolución ya la intuyó, a su modo, Santos Zunzunegui: “la viñeta define, de forma mucho más marcada que en el cine, un *espacio virtual*, como pone de manifiesto el hecho [de] que la articulación de las mismas prescinde —cuando no lo viola conscientemente— del respeto al eje de las miradas de los personajes para mantener una unidad espacial a lo largo de dos viñetas consecutivas.”⁴⁴

Notas

1. En *Sol y sombra. De cómo los españoles se apearon de las máscaras de la Historia, dotándose de vida cotidiana*, Planeta, Barcelona, 1990, p. 20.
2. En *El olor de los tebeos*, Pretextos, Valencia, 2004, p. 11.
3. En *El cómic hispánico*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 27.
4. Incluso llegó a reunirse en 1989 en Luca (Italia) un grupo internacional de expertos (David Pascal, Claude Moliterni, Richard Marshall, Maurice Horn, Vasco Granja, Dennis Gifford, Luis Gasca, Álvaro De Moya, Claudio Bertiere, Rinaldo Traini y Javier Coma) para rubricar, con su autoridad, tal acta de nacimiento. Cfr. Javier Coma, "1996 centenario de los cómics", *Zona84*, n° 68, pp. 65-68.
5. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p. 216.
6. Ana Merino, op. cit., pp. 35-36.
7. Román Gubern, op. cit., p. 218.
8. Óscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Paidós, Barcelona, 1982, p. 79.
9. *Ibid.*, p. 80.
10. *Ibid.*, p. 81.
11. *Ibid.*, p. 121.
12. Del que fueron editores Charles Dierick y Pascal Lefèvre. VUB University Press, Bruselas, 1998.
13. Así puede verse, por ejemplo, en *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics*, un proyecto de enciclopedia histórica en doce tomos dirigido por Antonio Guiral para Panini España, S.A., del que de momento han visto la luz los cuatro primeros.
14. Publicada originalmente en forma seriada en *Revista de educación*, números 194 a 197 (1967).
15. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
16. Cátedra, Madrid, 1987, pp. 16-17.
17. Merino, op. cit., p. 31.
18. Francesca Lladó, *Los cómics de la Transición. (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Glénat, Barcelona, 2001, p. 25.
19. "Revista electrónica de estudio de la caricatura, el humor gráfico, la historieta y medios anejos", según reza su cabecera (cfr. www.tebeosfera.com), en las fechas en las que esto se escribe en fase de actualización para convertir la web en un archivo documental especializado.
20. Que, posteriormente impartió la asignatura "Historia de las narraciones gráficas" en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.
21. *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, pp. 22-23.
22. *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*, Glénat, Barcelona, 2000, p. 10.
23. Reeditado recientemente (en 2007) bajo el título *Historia social del cómic* (Ediciones B, Barcelona, 2007), lo que justifica Román Gubern en el prólogo correspondiente por situarlo bajo la influencia de la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser.
24. *El olor de los tebeos*, op. cit., p. 11.
25. En su reseña de *La España del tebeo* de Antonio Altarriba para *Tebeosfera* 020330 (n° 4).
26. *Sombra del cómic (esquema de una mística en el cómic). La holografía aplicada a la comunicación de lo intangible*, Granada, 2001, p. 9.
27. *Ibid.*, p. 13.
28. *Ibid.*, pp. 16-18.
29. Según citaba Luis Alberto de Cuenca en *Necesidad del mito*, Planeta, Barcelona, 1976, p. 114.
30. Se trata de una obra en marcha, de la que ya ha visto la luz el volumen I: *De la historieta y su uso, 1873-2000*, Sinsentido-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2000.
31. Recogido en *Psicopatología de la viñeta cotidiana (Catecismo neurótico para neuroinfantes)*, Glénat, Barcelona, 2000, p. 377.
32. En *Los tebeos de Granada*, Ayuntamiento de Granada, Granada, 1984, pp. 39-41.
33. *El cómic underground español, 1970-1980*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 295.
34. *Ibid.*
35. "El cómic en España", informe del Centro de Documentación del Libro, dependiente de la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas, y publicado en la web del Ministerio de Cultura en febrero de 2008.
36. Boletín Oficial del Congreso n° 167, 4 de abril de 2006. (Número de expediente 162/000450).
37. *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 126-127.
38. *Artecontexto* n° 10, primavera de 2006, p. 42.
39. *Comic Iconoclasm*, mayo a julio de 1988, Círculo de Bellas Artes, Madrid, Prólogo.
40. *Ibid.*, p. 6.
41. Algunos de cuyos trabajos a propósito se recogen en *Desacuerdos* 3.
42. Ferias, "salones", salas de exposiciones institucionales o bibliotecas (que le han dedicado un progresivo reconocimiento "como herramienta que va más allá del entretenimiento y que facilita la introducción y el fomento de la lectura", de lo que es muestra "la especial atención que recibe el cómic desde Absysnet [www.absysnet.com], un centro de recursos y servicios para bibliotecas y bibliotecarios que ha incluido una sección especialmente dedicada a este tema" ["El cómic en España", op. cit.]).
43. Francesc Ruiz, entrevistado por David G. Torres para el Boletín del CASM n° 23, abril de 2006, p. 5.
44. Santos Zunzunegui, op. cit., p. 123.

Desde lo real social a lo imaginario: *Beste Bat!* un archivo abierto sobre el Rock Radical Vasco

LEIRE VERGARA

El CD arranca bruscamente con una conversación que parece empezada antes de que el aparato de grabación se pusiera en marcha:

...El Rock Radical Vasco no existe, es un negocio que se ha montado el de Soinua...

Ésta era la tesis que losu y Juanma de Eskorbuto defendían ya en 1983 cuando se juntaron en Eran-dio con Roberto Moso de Zarama y Roge Blasco, músico, periodista y fundador de la revista *Muskaria* para grabar una mesa redonda que nunca llegó a emitirse por radio. En los auriculares la discusión, planteada como una oportunidad para analizar desde la experiencia propia las condiciones de producción de la música punk en Euskadi, su relación con el mercado e incluso sus problemas con las instituciones políticas locales y nacionales, evoluciona de manera caótica mientras las voces se agolpan. Desde el principio queda claro que a algunos les resulta imposible establecer una distancia crítica que separe su trabajo de los sentimientos, la práctica de sus condiciones económicas y sociales en la vida cotidiana. Así lo demuestra losu, el guitarrista de Eskorbuto cuando al final del frustrado encuentro y con una voz balbuceante y acelerada lanza este retrato de la época a sus compañeros:

Yo sé que cantidad de gente tiene problemas, se paran al salir de casa para ponerse las chapas... porque los viejos tienen el dinero, los viejos tienen el poder... Hay mucha gente que ha estado censurada mucho tiempo... ¿A ti te dejarían (tus viejos) ir con chapas por la calle?... ¿Creéis que yo soy la represión aquí?

Éste es uno de los materiales que los comisarios de *Beste Bat!* Miren Jaio y Fito Rodríguez recopilaron durante la investigación y desarrollo del proyecto de archivo y exposición sobre el llamado Rock Radical Vasco. De hecho, este CD llegó a sus manos de manera accidental y una vez la exposición ya había cerrado. Roge Blasco les pasó esta grabación al no poder ofrecerles lo que en realidad ellos estaban buscando. Se trataba de una novela radiofónica basada en su ópera-rock *Los dementiales chicos acelerados* (1988) que losu y Juanma grabaron en tres capítulos dentro del programa de Blasco en Radio Euskadi. Este material, que él conservó con sumo cuidado en las oficinas de EITB durante años, terminó por error administrativo en la basura.¹

Esta grabación, que finalmente no se incluyó en la exposición por no llegar a tiempo, nos sirve ahora de manera retrospectiva como un nuevo documento que se añade al conjunto de materiales de la exposición y nos ayuda por un lado a hacer visible el proceso de conceptualización de *Beste Bat!* por parte de sus comisarios y por el otro, a reforzar el carácter incompleto o mejor dicho abierto del tipo de archivo que se generó con la exposición.

El incidente de la fatal pérdida de la novela radiofónica de losu y Juanma en Radio Euskadi evidencia para Jaio una problemática inherente respecto al consumo del material de audio frente al audiovisual. Según apunta en el mismo texto, esto quedaba claro en la poca utilización de este tipo de material por parte de la audiencia dentro del contexto expositivo. Incluso antes, durante el rastreo de ciertos programas radiofónicos ya se dieron cuenta de que debido a la propia política de la radio pública vasca, las grabaciones de sus programas apenas llegaban a preservarse. Algo muy distinto de la forma en la que las televisiones públicas capitalizan su material de archivo.²

La falta de atracción por este tipo de documentos por parte de la EITB en este caso, o de la propia audiencia de la exposición al ser confrontado con otro tipo de imaginaria,³ se hace incomprensible cuando uno se enfrenta de manera individual con el material. La viveza que recuperamos en la grabación de la voz de unos cuantos participantes activos en la escena punk del momento nos devuelve con claridad aquella dificultad con la que se encontraron los componentes de la frustrada mesa redonda de Eran-dio. Sin duda, el audio recupera la desnudez corporal con la que uno queda irremediabilmente ligado a la práctica del presente, es decir, nos devuelve la distancia que cada uno desarrolla con lo histórico en forma de fuertes sensaciones corporales.

Esta cuestión de la distancia entre el objeto cultural/artístico y el lector/espectador despertó bastante debate durante años dentro del círculo de pensadores críticos cercanos a los Estudios Culturales. Autores afines al núcleo precursor de la experiencia en Birmingham como Stuart Hall buscaban, ya en los 70, desarrollar una práctica institucional que pudiera producir un intelectual orgánico. Para Hall, esto era "un reflejo de la tensión existente entre el texto y la sociedad, entre superestructura y base",

o lo que él denominaba como “el desplazamiento necesario de la cultura desde lo real social hasta lo imaginario”.⁴ El verdadero problema que se les presentaba entonces, tenía que ver con la detección de los movimientos históricos incipientes con los que sus intelectuales orgánicos debían alinearse. En un contexto más cercano al nuestro, en la década de los 90, este debate adquirió un nuevo matiz, en relación sobre todo a la fuerte proliferación y creciente institucionalización de los Estudios Culturales dentro del entorno académico norteamericano. De nuevo, se reflexionaba sobre el rol del intelectual orgánico que ante el giro hacia la observación etnográfica de los Estudios Culturales, competía ahora con una figura más deslavada. Lo que emergía entonces era un intelectual enfrentado al objeto cultural como mero turista o incluso viajero.

La cuestión de la distancia entre un producto cultural del pasado y la trampa nostálgica de su lectura en el presente fue una de las cuestiones que afloraron y preocuparon de manera concluyente a los comisarios de *Beste Bat!*. Esta sensación es la que se aprecia en el artículo titulado “Mal incurable” de Miren Jaio publicado en la revista *Zehar* un año más tarde dentro de un marco editorial dirigido a analizar el cruce de caminos entre el archivo, la exposición y la acción cultural.⁵ Para Jaio, el impulso de aferrarse al pasado en general impide comprender el presente. Este tipo de discontinuidad temporal se apreciaba en *Beste Bat!* constantemente, sobre todo en los encuentros con protagonistas de aquel momento en las mesas redondas, conciertos y conferencias, e incluso en los propios comentarios nostálgicos de la audiencia sobre la exposición en general.

Para Jaio, este tipo de sensación de pérdida en el fondo resultaba comprensible:

La entrada del RRV en la Sala Rekalde –situada a pocos minutos andando del Guggenheim y a horas de distancia mental de los bares y gaztetxes donde en los 80 brilló el RRV–, iba más allá del dictado del acta de defunción. En el entorno burgués de Abando, la rebeldía del fenómeno quedaba definitivamente así embalsamada.⁶

El planteamiento de este comentario nos conduce irremediablemente a una única lectura que nos sitúa ante una división no sólo entre el pasado y el presente sino también entre el adentro y el afuera de la institución.⁷ Todo intento de transgredir esta línea divisoria conllevaría consecuencias nefastas, en teoría acabar definitivamente con la rebeldía de este fenómeno subcultural. Sin embargo, esta interpretación deja de funcionar una vez abandonamos el marco de la exposición y nos volcamos en el afuera:

la vida cotidiana. Quizás entonces nos enfrentemos a esa difícil tarea del intelectual orgánico que con claridad apuntaba Stuart Hall, es decir, decidir con qué fenómenos culturales del presente comprometerse. En ese caso, el Bilbao del presente no nos lo pondría nada fácil cuando políticos locales bailan entre la multitud al ritmo de Metallica en un festival patrocinado por la BBK. La entrada del RRV en una institución de arte contemporáneo debería servir para romper esta división permitiéndonos dejar atrás toda mirada nostálgica y entender el presente con mayor efectividad gracias al contraste con ese pasado tan cargado emocionalmente.

Raymond Williams en su texto *The Future of Cultural Studies* [El futuro de los Estudios Culturales] pone el acento en la relación entre todo proyecto cultural y el contexto del cual surge. Para el autor, es imposible entenderlo sin tener en cuenta el proceso de su formación. Para probar la importancia de este argumento, Williams lo aplica al proyecto con el cual él mismo mantuvo un gran compromiso intelectual, los Estudios Culturales. Analizando los orígenes y la evolución de esta disciplina intenta definir su futuro. Esta mirada atrás le lleva más allá de la experiencia pionera de Birmingham donde el estudio de la cultura popular, la ficción popular, la publicidad, la prensa y otro tipo de lecturas críticas deliberadamente se introducían de manera minoritaria en el ámbito universitario. Sin embargo, para Williams, el proceso de cambio real que anticipaba el surgimiento de los Estudios Culturales se producía mucho antes, en la educación para adultos. Educadores concienciados impartían sobre la base de la comunidad cursos sobre prensa, radio, arte y cine ya en los años 30 y 40. Sin embargo, esta experiencia no se hizo visible hasta mucho más tarde en la década de los 50, cuando los Estudios Culturales fueron aceptados todavía con reparo por la universidad.⁸

El análisis que Williams nos propone sobre el proyecto cultural con el que él mismo estuvo comprometido nos puede ayudar a comprender algo que de hecho parece haberse perdido una vez que los Estudios Culturales se expanden hacia todas las direcciones y terminan por olvidar su ideología educativa original. Se trata de algo que Stuart Hall llevaría igualmente muy presente en su propia agenda en relación a la comunidad afro-caribeña en Inglaterra. La fuerza del empoderamiento que se produce en un proceso educativo abierto que incita a compartir lecturas de procesos culturales y de identidad cercanos a su comunidad.

Pensar en que las lecturas y la revisión del material recopilado dentro de un archivo abierto sobre el Rock Radical Vasco, hoy en día en el Bilbao anestesiado por

la bonanza económica y sobre todo dentro de un espacio de arte contemporáneo, puedan provocar nuevas producciones de subcultura es definitivamente un planteamiento demasiado ingenuo. Sin embargo, las razones ideológicas de un proyecto como *Beste Bat!* dentro de un contexto expositivo deberían reforzar todo tipo de agenciamiento que pueda emerger del uso del material contenido en este tipo de archivo. Dejar abierta la posibilidad de que se creen dinámicas de lectura crítica respecto al contexto cultural del presente es realmente una de sus urgencias. De hecho, quizás resulte efectivo detectar dentro de las discontinuidades culturales entre el pasado y el presente algunas continuidades que en forma de vagos ecos se perciben en las estructuras de producción, de organización colectiva y de proyecto político que en ocasiones nos recuerdan a la actitud de rebeldía que tuvo que ver con ese pasado mítico.

Notas

1. Así lo explica Miren Jaio en un texto inédito que escribe como contribución al proyecto *Archivo Paralelo* de la artista americana Sarah Pierce dentro del marco de la exposición de becas de artes plásticas de la Diputación de Bizkaia 2001-2002 titulada *Mientras tanto, en otro lugar...* (diciembre de 2004 - febrero de 2005) inaugurada en la sala Rekalde justamente después del cierre de *Beste Bat!*

2. *Ibid.*

3. La exposición contaba con todo tipo de miscelánea documental sobre el fenómeno subcultural: una selección de la colección de carteles del Archivo Vasco de la Música, Eresbil; la Fanxinoteka de Narptheid prestada por la biblioteca de Arteleku; un programa de vídeo a la carta donde se pasaban en dos monitores conciertos de la época, videoclips y documentales variados tomados de diversas fuentes, como el Festival de vídeo de Vitoria cuyos fondos pertenecen ahora a la Mediateca del Centro Cultural Montehermoso e incluso otro tipo de material videográfico enviado por aficionados; unos puntos de audio con material grabado de programas de radio libre, conciertos y entrevistas; un volcado digital de la revista *Muskaria* realizado con motivo de la exposición; intervenciones específicas de artistas como el cartel múltiple para la exposición con una contribución de Iñaki Garmendia y la distribución en el espacio expositivo del material a través de un dispositivo diseñado por Asier Mendizábal. Asimismo, el conjunto de materiales se completaba con un calendario de actividades como proyecciones de vídeo, conferencias, mesas redondas, actuaciones musicales y un montaje audiovisual.

4. *Stuart Hall, Cultural Studies and its Theoretical Legacies*, Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler, Routledge, New York, 1991, p. 284. Citado en Fredric Jameson, "Sobre los Estudios Culturales", en Fredric Jameson, Slavoj Žižek, Introducción de Eduardo Grüner: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Espacios del saber*, Paidós, Buenos Aires, 1998, p. 90.

5. Miren Jaio, "Mal Incurable", *Zehar*, nº 56, pp. 32-35.

6. *Ibid.*

7. Con institución me refiero aquí a la sala de exposiciones de arte contemporáneo, aunque este término podría aplicarse a la propia etiqueta Rock Radical Vasco o a las diversas formas de institucionalización de la cultura popular que se dan a un nivel mucho más cotidiano.

8. Raymond Williams, *The Future of Cultural Studies in Politics of Modernism: Against The New Conformists*, Radical Thinkers, Verso, Londres, 1989, p. 154.

La era de la discrepancia: aristas de un hito polémico

CONVERSACIÓN DE ANA LONGONI¹ CON CUAUHTÉMOC MEDINA²

BUENOS AIRES, 27 DE MAYO DE 2008

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997 (desde ahora LEDLD) supone indiscutiblemente un jalón que se inscribe brillante en un mapa complejo de recuperaciones que vienen teniendo lugar en la última década de experiencias antiartísticas y contraculturales que eclosionaron en distintos contextos desde los años 60 y 70. LEDLD puede leerse en sintonía y en coincidencia con otros proyectos de investigación y generación de archivo y de dispositivos de visibilidad a través de publicaciones y exposiciones, como *Desacuerdos* en España y ciertos esfuerzos colectivos en diversos puntos de América Latina (que no necesariamente cobraron, al menos por ahora, la forma de una gran exposición).

Sobre lo que tienen en común estas iniciativas y también lo que las distancia, conversamos largamente con Cuauhtémoc Medina, que integró el equipo curatorial junto al reciente e inesperadamente fallecido Olivier Debroise, Pilar García de Germeños y Álvaro Vázquez Mantecón. Cuauhtémoc estuvo en Buenos Aires, donde se inauguró en junio en el Malba (Museo de Arte Latinoamericano-Colección Constantini) una versión comprimida de LEDLD, en la primera estación de una itinerancia internacional que la llevará luego a la Pinacoteca de São Paulo.

La exposición es resultado de un ambicioso proyecto de largo aliento, que atraviesa un buen tramo de las biografías intelectuales (y afectivas) de los curadores, y que se formalizó en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) primero como seminario de investigación colectivo durante más de cuatro años. Por eso, limitar el abordaje a LEDLD a una mera lectura del dispositivo museográfico es claramente insuficiente, en tanto son patas fundantes del proyecto la generación de archivo (que ya está abierto a la consulta pública en la UNAM, y cuenta hasta ahora con quince mil documentos) y su explícita apuesta por generar una nueva investigación en el ámbito universitario y por modificar la ausencia de interés por parte del coleccionismo público mexicano en las diversas manifestaciones relevadas y en muchos casos, exhumadas del mayor de los olvidos. El extenso e indispensable catálogo de LEDLD puede pensarse, más que como un mero acompañamiento subordinado, como absoluta condición de posibilidad de la muestra, en la medida en que en él se despliegan los argumentos y se amplían los casos de estudio que sostienen la tesis del proyecto. Como señala Helena Chávez, “la investigación, el fuerte

sentido crítico de los textos y el material gráfico que allí se encuentran, superan con creces las limitaciones de la exposición.”³

LEDLD no propone constituirse en inventario o panorama exhaustivo de tres intensas décadas de prácticas artísticas disidentes en México, sino que se proclama abiertamente tendencioso al componer una selección de materiales lejos del término medio o del territorio conocido. Sus inclusiones y exclusiones se sostienen en tanto ejercicio de juicio crítico y –en algunos casos– de afinidades e incluso implicaciones entre curadores y artistas (Debroise fue, por ejemplo, uno de los *performers* que colaboraron con Jodorowsky en sus films). La idea que articula –en todo caso– la selección es la de la discrepancia,⁴ aunque los modos de discrepar o confrontar que se ponen en diálogo son abiertamente heterogéneos en sus lenguajes, sus formatos, sus circuitos, sus concepciones del arte y de su lugar en la sociedad, y fundamentalmente en la definición de su oponente: desde el régimen del PRI, o el arte oficial, hasta las convenciones del “arte político” propiciado desde la izquierda ortodoxa, o bien el estado de cosas dominante, la moral burguesa, etc.

Muy lejos del estereotipo internacional y exótico de “lo mexicano” y también de la vía única del arte mexicano como heredero obligado del muralismo (y en todo caso estableciendo una relación paródica con ambos mandatos), LEDLD recupera un corpus complejo de propuestas agrupadas en nueve secciones o constelaciones, que no deben dar lugar a una lectura en secuencia o en conexión pacífica. Muchas de esas producciones ocurrieron simultáneamente e incluso se enfrentaron polémicamente entre sí, y abarcan desde la gráfica política, la contrainformación y el activismo callejero hasta los libros de artista y los circuitos alternativos instaurados por el arte correo, desde el fotoperiodismo independiente y la profusión de cine en formato súper 8 hasta propuestas de participación lúdica del espectador, desde pinturas múltiples que apuntan a demoler la noción de obra única hasta instalaciones o vídeos que exploran la identidad (nacional, sexual)... Los bloques que componen ese ejercicio coral politonal e inarmónico alcanzan a ser representados en la muestra por un repertorio a veces limitado de obras o documentos que funcionan más como la indicación de una puerta por abrirse o una llamada de atención a todo lo que no está allí. LEDLD busca evidenciar aquellas

zonas o momentos decisivos que habían quedado ocultas hasta ahora del relato hegemónico del arte mexicano (“el pasado reciente estaba marginado de la historia a tal grado que parecía no haber ocurrido nunca”, sostienen los curadores), que tuvieron lugar a lo largo del tramo histórico de las tres últimas décadas de gobierno del PRI, la fase de decadencia y descomposición de la dictadura de partido emanada de la revolución de 1910.

LEDLD viene generando –fiel al espíritu que convoca– profundas discrepancias entre entusiastas fervorosos y duros críticos. Lo cierto es que las más de sesenta reseñas sobre la muestra, aparecidas tanto en México como en el resto del mundo (y republicadas dentro de la página web del proyecto) son indicio de su indiscutible y polémico impacto.

Entre otras objeciones, se han cuestionado los límites epocales del periodo investigado. La fecha que inequívocamente simboliza el comienzo de esta “era” es el 2 de octubre de 1968, cuando se desata la masacre de Tlatelolco, en la que la movilización estudiantil es ferozmente reprimida (días antes de la inauguración de las Olimpiadas en la misma ciudad de México). Se precipita entonces un cambio radical en las prácticas artísticas en medio de un contexto institucional represivo e intolerante signado por la persecución política y el hostigamiento contra las manifestaciones de contracultura juvenil. En tanto, la fecha de clausura de la época podría ser en verdad 1994, el “ominoso” año que se abre con el alzamiento zapatista en Chiapas y concluye con una feroz crisis económica y social, en medio de asesinatos de políticos oficialistas. Pero los curadores decidieron extender ese plazo al “anodino 1997”⁶ esperando encontrar señales del correlato de esta hecatombe institucional en el territorio del arte.

Quizá la crítica más consistente a LEDLD –y sobre la que también derivó la conversación con Cuauhtémoc Medina que se transcribe más abajo– apunta al tipo de lectura retrospectiva del pasado en clave de concatenación lógica, consecuencia o conclusión que genera la última sección (“Intemperie”), que incluye nombres reconocidos en la escena artística internacional contemporánea, como Francis Allÿs, Gabriel Orozco, Santiago Sierra, Teresa Margolles, entre otros. Cuauhtémoc defiende la estrategia de otorgar valor (artístico) a lo previo excluido a partir de la notoriedad actual de dicha escena: “No se trató de otorgar criticidad radical del pasado al arte actual, sino un vampirismo retroactivo: desplazar el prestigio del presente a un pasado ninguneado”. Pero se corre el riesgo de sostener una genealogía o un recorrido teleológico, reforzado por la secuencia cronológica, entre una escena signada por diversas

manifestaciones del activismo y la contracultura y la actualidad exitosa en términos de mercado y legitimidad internacional del neo-conceptualismo mexicano, en el marco de la globalización de los 90.

No se trata, además, de la única deriva actual posible de las prácticas críticas pasadas. José Manuel Springer apunta que “la exposición debería concluir con propuestas que hicieran que el visitante pensara sobre la historia reciente en forma distinta, que el arte de los 60 y 70 no fuera únicamente visto como el ancestro del arte conceptual reciente”⁶. Siguiendo esa lógica, podrían encontrarse otras reverberaciones que establecieran una línea de continuidad con esos legados discrepantes. Entre ellas, aunque ya fuera del periodo estudiado, puede mencionarse la experiencia de ASARO (Asamblea de Artistas Revolucionarios), un colectivo de colectivos en el Estado de Oaxaca nacido del proceso de insurgencia social contra el gobernador en 2006, y cuyo trabajo empleó profusamente estéticos callejeros y *performances* en las barricadas y asambleas durante los meses del conflicto.

El subtítulo del proyecto anticipa la inclusión de producciones que no fueron concebidas en su origen como arte ni inscritas en su circuito de validación (e incluso todo lo contrario, que lo impugnaron y fueron marginales a él). En ese punto, un asunto problemático de esta exposición (¿y de cualquier otra de similar naturaleza?) es la dificultad de visibilizar la densidad de dichas experiencias en un formato expositivo. ¿Se puede reponer a través de un conjunto de restos, vestigios de sucesos o registros la vitalidad de una red de producciones colectivas? ¿Qué se puede mostrar de un cuerpo de producción que erosiona no sólo el concepto de obra única sino incluso la noción misma de “obra”? ¿Cómo dar cuenta de la conflictividad de un conjunto de prácticas en las que la idea de circulación fuera de las instituciones artísticas define la materialidad de las supuestas “obras”? ¿Cómo mostrar estas prácticas sin neutralizar su dimensión crítica, su conflictividad de sentidos en pugna? ¿Cómo reponer su intensidad dada por su condición de actuar en un contexto preciso? ¿En qué formas reponer/reactivar su voltaje revulsivo para apostar a actualizarlas como experiencia presente?⁷

La condición efímera y la negativa al registro por parte de los propios realizadores de algunas de las prácticas reconstruidas⁸ o documentadas en LEDLD fueron parte de su ética radical, aunque en muchas otras, las obras desaparecieron por absoluta desidia o desprecio institucional. En ambos casos, el ingreso al museo (a cada museo y su contexto particular) exige la construcción de nuevos dispositivos, susceptibles de reponer una dimensión crítica que no se

ubica solamente en la materialidad escasa y precaria que ha quedado de ellos (si es que ha quedado algo) sino que involucra relatos polifónicos que pongan de manifiesto pulsiones afectivas, decisiones éticas, posicionamientos políticos que los implican.

* * *

Ana Longoni - ¿Cuáles podrían ser las diferencias y coincidencias entre proyectos como *La era de la discrepancia* y *Desacuerdos*?

Cuahtémoc Medina - A lo largo de la producción de LEDLD sabíamos que no estábamos solos. Casi todo el tiempo estuvimos en comunicación con el proyecto *Desacuerdos* y particularmente en diálogo con Bartomeu Mari. Pero las estrategias son muy distintas. Incluso en los estilos de comunicación veo muchas diferencias entre ambos proyectos.

AL - ¿En qué puntos concretos ves esas diferencias?

CM - Lo que *Desacuerdos* procuraba era subvertir el canon histórico que ya existía sobre los años 70 y 80 en España, que era básicamente comercial y tardo-modernista, y desplegar las posiciones encontradas en torno a la noción de "lo público." *Desacuerdos* planteaba por tanto una doble oposición, la de la producción artística que quedó reprimida por el mercado de la concertación española, y una crítica a las formas institucionales que trajo la llamada transición democrática. Claramente *Desacuerdos* fue una exhibición planteada desde la visión de lo excluido por la institución postfranquista.

En cambio, nosotros apuntábamos a producir canon retroactivamente, en un lugar donde el arte contemporáneo había sido marginado como referencia cultural. Para ello, se requería producir un corte argumental muy distinto del que prevalecía en la memoria del mundo del arte. Pero sobre todo el proyecto pretendía contrarrestar el desprecio casi absoluto por el cual lo que había pasado en esas décadas en México había sido borrado, dejado fuera de cualquier representación historiográfica, museográfica o comercial.

AL - Entiendo esa diferencia de estrategias, pero también son evidentes las coincidencias entre los dos proyectos: desde el tipo de prácticas que ambas operaciones rescatan, registran e interpelan, entre las que se pueden generar contrapuntos o diálogos bien concretos y productivos, hasta los propios dispositivos de exposición y publicación. En tu conferencia en el CCEBA (Centro Cultural de España en Buenos Aires) apuntaste con claridad que en el caso

de LEDLD la exposición es una cosa y el catálogo es otra, y me parece que en *Desacuerdos* pasa otro tanto, que a la hora de concretar en formato libro hicieron una cosa, una suerte de archivo en proceso, abierto, en formación, que reúne materiales puestos en circulación en una serie de volúmenes que todavía continúa y no clausura un relato, y por otro lado el soporte muestra que podría tender a congelar el proceso de exhumación o investigación en un momento dado.

CM - No obstante, nosotros, a diferencia de *Desacuerdos*, interveníamos en términos del deseo más que de la crítica, apelando a generar una relación fetichizada y erótica con esos objetos, y por otro lado buscando escribir una taxonomía de prácticas completamente contrapuestas, trabajando contra la idea de la historia lineal y sucesiva del arte nacional. Por supuesto, en la investigación hay una subtrama izquierdista: la pregunta de qué puede haber sido una forma politizada de arte y cultura, pero hay otras inquietudes mucho más cercanas a la defensa de una cierta autonomía artística. LEDLD describe estrategias artísticas, políticas y simbólicas que ocurrieron a pesar de México, donde el arte contemporáneo no fue visto ni siquiera ideológicamente como parte esencial de la cultura. Dentro de México, interpellándolo, pero a pesar de él.

En cambio, *Desacuerdos* describía una escena política y pública paralela a la Transición, que se refugió en el campo del arte mucho antes de lo que está ocurriendo ahora en el mundo del arte global, que respondió al hecho de que el espacio del arte fue capturado por la nueva institucionalidad como espacio de representación nacional.

AL - ¿Evidenciando unas coordenadas subterráneas de la Transición?

CM - En España se produjo la ficción de que el arte modernista a lo Tàpies había sido una resistencia contra el franquismo. De ahí que el arte moderno se entronizó por la enorme cantidad de recursos otorgados desde el Estado a la promoción de la cultura artística, lo cual tiene paralelos con el pacto artístico postnazi en Alemania aunque ha sido menos productivo artísticamente. Ello creó una representación del arte como el espacio de la libertad que habría sido restaurado. En cambio en México en los años tardíos del PRI hubo una negación a cualquier concepto radical del campo artístico, porque el hecho de que había habido desacuerdos en el campo artístico resultaba para el Estado mexicano algo intolerable en relación a una noción homogénea de cultura e identidad como la

que había implicado el mexicanismo. LEDLD es una exposición del arte que ocurre a pesar del priísmo tardío, es decir un arte pre-transición. *Desacuerdos* es una exposición de la cultura y el arte que ocurrió *a pesar* de la Transición. Como ves, los dos proyectos están a la vez implicados, pero desajustados. Esa tensión es muy interesante: hubiera sido útil que las dos muestras hubieran podido migrar.

AL - Y dialogar. Creo además que el supuesto punto de llegada o hipótesis fuerte de lectura de ambas exposiciones, más allá de que parten de un periodo o sustrato en común, es contrapuesto. Porque el recorrido que propone *Desacuerdos* concluye en las prácticas de arte activista que estaban ocurriendo en la calle en paralelo a la exposición, como las acciones de Yo Mango, y ésa fue una de las cuestiones que más se discutieron en el momento: el ingreso al museo de prácticas activistas que estaban teniendo lugar simultáneamente en la calle generó rispideces dentro del proyecto. En cambio, LEDLD arriba –bajo el subtítulo “Intemperie”– a una escena que es muy distinta; la antesala en los noventa de un conjunto de artistas hoy exitosos dentro del lanzamiento internacional del arte neoconceptual mexicano de la última década. Ese “éxito” aparece empleado para validar un conjunto de prácticas cuya relación con la actual escena no resulta evidente ni necesaria.

CM - Así lo plantearon algunos de los críticos de LEDLD, y puede que con cierta razón. Yo estoy particularmente satisfecho de la crítica que en ese sentido hizo José Manuel Springer,⁹ incluso cuando sugiere que los curadores tienen una cierta complicidad con el periodo de los 80 y 90 con que culmina la muestra. Es cierto, también, que los artistas de las distintas secciones no deben sentirse implicados en lo que se muestra al final de la exhibición, en la medida en que operaron en una estructura muy subterránea. Pero nosotros buscábamos, más que hacer de esas etapas previas “antecedentes” de los años 90, llevar a cabo una transferencia de prestigio y atención sobre ese pasado a partir del hecho de que el arte contemporáneo del presente ya no está marginado.

AL - ¿Y cómo quedan reposicionadas esas prácticas previas en relación a esta otra escena exitosa en la que la muestra desemboca?

CM - Toda la cultura tardomodernista mexicana de los ochenta excluía muchas de esas prácticas a propósito, bajo el argumento de que no eran viables como arte contemporáneo. Nosotros respondimos a eso y lo hicimos con un desparramo total y sin ningun-

na culpa, pues buscábamos revertir su marginación, en lugar de asumir que radicalismo e invisibilidad debían ser sinónimos. Varias de las críticas que se hicieron a la exposición podrían conducir a algo como *Desacuerdos* si se aplicaran correctamente. Pero, ¿cómo imaginar mostrar un arte contestatario marginal opuesto a un arte institucional, cuando muchos de los “independientes” estaban tratando de defender la institución artística contra el mal uso que de la cultura hacía el gobierno, y cuando lo que la institución evadía era canonizar plenamente la cultura viva?

AL - Y es que las coordenadas en América Latina de la relación entre arte crítico e institución son muy distintas a las europeas. Por mencionar una distancia crucial, las vanguardias latinoamericanas no surgieron en enfrentamiento a las instituciones artísticas, sino que en muchos casos las fundaron o contribuyeron a su consolidación, en tanto emergieron en contextos débilmente institucionalizados. Planteabas en tu charla que muchos de esos actores protagónicos de los 60 y 70 hoy quieren entrar al museo, como forma de preservar la memoria y los restos de sus prácticas y experiencias, que es una posición muy distinta que la que puede haber planteado un grupo como Yo Mango en España, respecto del riesgo fetichizador de su ingreso al museo.

Otra cuestión sobre la que quería preguntarte es lo que, en el marco de una reseña muy elogiosa de LEDLD publicada en la revista *Ramona*, el investigador peruano Miguel López señala: la poca atención que presta LEDLD a un concepto como no-objetualismo gestado por el crítico peruano Juan Acha en México, entre 1972 y 1973.

CM - Fue a propósito que decidimos no incluir un capítulo sobre arte desmaterializado. El archivo que Maris Bustamante ha venido creando podría haber alimentado esa sección. Pero nosotros concluimos que ese campo no había sido tan elocuente como para constituirlo en un argumento, que no fue una subcultura artística, sino una característica de algunas obras y no un movimiento constituido. Por otro lado era muy importante para nosotros demostrar que no había ninguna incompatibilidad genética entre el modelo del museo y la documentación de las prácticas del arte reciente. En ello, implícitamente argumentábamos contra el supuesto de que hubiera habido una especie de consenso en torno al arte crítico no objetual. Ése fue un discurso que, entre otros, alimentó Juan Acha, que más tarde se entronca con un cierto leninismo, y que fue capturado por posiciones como la de Alberto Hijar. Sería una hipocresía te-

rrible que nosotros lo celebráramos como si hubiera algo mesiánico en la noción del “arte efímero”.

Pensar que en los años 70 prevalecía una oposición total y revolucionaria al objeto de arte ocultaría la multitud de prácticas que se preguntaban en cambio por cómo podría recomponerse su interpe-lación pública y social. La experimentación de, por ejemplo, *Los Grupos*, difiere de la suposición de una especie de “conceptualismo duro local”, que aparece con frecuencia con rasgos miméticos para con el arte del centro. No compartimos tampoco la fascinación por la desaparición de la imagen. Al contrario: era más excitante rescatar su saturación en el caos imaginario de alguien como Jodorowsky.

En este mismo sentido, quizá valga la pena hacer una crítica de los efectos del concepto de los “efímeros” del propio Jodorowsky. Hacia mediados de los años sesenta, fue él quien sostuvo una postura radical contra el teatro tradicional, mediante presentaciones vivas y no repetibles, y obras efímeras que no podían registrarse ni dejar evidencia de ningún tipo. Fue Jodorowsky quien localmente implantó el concepto de “lo efímero” en relación con el teatro pánico, que en México hace posible la interacción de artistas y actores en una forma que tiene relaciones con el *happening*, pero operaba a favor del escándalo. Es una paradoja que la idea de “lo efímero” y las reglas de Jodorowsky en contra de la documentación de sus eventos acabaran por ser una coartada por la que el público, las instituciones y el mercado se desentendieran de la conservación del arte contemporáneo y su memoria. Distorsionada, la noción de “lo efímero”, utilizada con una vaguedad extrema, fue vista por muchos como una característica del arte contemporáneo, como si lo definiera. Ese malentendido facilitó su borramiento histórico.

AL - ¿Entonces esa es para ti la clave que ocasiona que esa escena haya aparecido institucionalmente como incapacitada de reverberar o tener algún tipo de efecto sobre el momento presente?

CM - En sentido estricto, los “efímeros” de Jodorowsky anteceden al periodo que registra la exposición. Pero, en efecto, no siento que los procesos de desmaterialización y el cuestionamiento del objeto plástico del periodo en México tengan un potencial similar al valor que tiene rescatar el extendido movimiento del cine súper 8 a lo largo de los años 70, en su ambición por generar espacios de alternatividad autogestiva. Yo creo que esa narrativa (la de la desmaterialización) es en gran medida metropolitana. Tampoco sucede que los artistas que trabajaban en México llegaran al punto de plantearse seriamente

abandonar el arte. No se dio allá algo equivalente a Tucumán Arde en Argentina.

AL - Otro punto en común que puede establecerse entre la proyección de *Desacuerdos* y LEDLD es su explícito llamado a futuro a conformarse como plataformas de nuevas investigaciones sobre cuestiones que apenas quedan esbozadas o están incluso ausentes de estas primeras y vastas investigaciones, y que de aquí en más pueden ser hechas a partir de la legitimidad que adquieren estas cuestiones, al generar preguntas, archivos e incluso colecciones.

CM - Por eso el archivo de LEDLD, que tiene unos 15.000 ítems escaneados, va a estar en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM abierto a quien quiera consultarlos, de manera que facilitamos que cualquier investigador, cualquier alumno de maestría o doctorado, pueda aprovechar ese material y recorrer ese territorio a su antojo.

Y eso no lo estamos pensando a nivel nacional, a nivel local. Una realidad es que la academia de Historia del Arte va a ser transnacional. Afortunada o desgraciadamente la atribución de prestigio sobre estos territorios no va a ser una empresa nacional. Por eso nos importaba mucho que el catálogo circulara en Amazon, que llegara al MoMA, que se pudiera conseguir en cualquier lugar del mundo. Me gusta imaginar que alguien, por ejemplo, en Italia, puede pensar conexiones con los artistas mexicanos. Y me parece absolutamente necesario que, de golpe, la posibilidad de activar el trabajo de Felipe Ehrenberg ocurra en Angola.

AL - No me refería tanto a agendas del mundo académico, sino al impacto sobre los propios artistas, incluso en la relectura que se impulsa sobre su trayectoria cuando se ven catapultados a esta nueva trama.

CM - Creo que en los artistas ocurre ya un fenómeno así. Están en marcha exhibiciones y publicaciones sobre Felipe Ehrenberg, y Jodorowsky tiene por sí mismo una popularidad imposible de medir. Hay un serio interés de los museos y los curadores de regresar a ciertos capítulos de ese periodo. Ciertamente la cantidad de investigadores y estudiantes que están pidiéndonos que les abramos el archivo es notable.

AL - Me interesa preguntarte por el coloquio “Recargando lo contemporáneo”, que organizaron en México el año pasado como parte del proyecto de LEDLD, en el que ustedes reunieron a una serie de curadores latinoamericanos que vienen trabajando desde distintos

puntos de vista en reconstruir episodios del arte crítico de los 60 y 70 en formatos de exhibición. Supongo que uno de los nudos del debate de esa reunión fue la pregunta de qué dispositivos críticos se pueden poner en funcionamiento no sólo en las publicaciones sino también en las exposiciones ante el dilema de cómo ingresan al museo esos materiales. En tu conferencia fuiste muy explícito en que tu opción era por fetichizar esos restos que habían quedado hasta ahora desdeñados, incluso destruidos, por no tener ningún “valor” en el sistema del arte. Pero me inquieta cómo manejaron este devenir-obra de cosas que hasta ahora no lo eran, que no tenían ni aspiraban a tener ese estatuto, sino que eran apenas fragmentos o registros de un momento o un proceso irrepetible, una acción por ejemplo. No sólo no eran pensadas como obra sino que incluso eran antiobras o se ubicaban por fuera del arte. Sé que en el coloquio participó Suely Rolnik llevando el relato de su propuesta curatorial en la Pinacoteca de São Paulo con el trabajo de Lygia Clark, las decenas de entrevistas que realizó a “clientes” de Lygia para recuperar la potencialidad de la experiencia de las terapias corporales que la artista llevaba a cabo. Aspiraba así a reactivar una dimensión ante y con un público actual que con sólo ver los magros objetos que ella empleaba en sus terapias no hubiera comprendido nada de esa otra intensidad de la experiencia sensible.

CM - Suely se llevó las orejas, el rabo y las patas del coloquio. Mónica Mayer llegó a sugerir que LEDLD, con todos sus defectos y problemas, había valido la pena sólo por llevar a Suely a México a plantear esas cuestiones. A mí me queda claro que Suely está tratando de reestablecer las potencialidades micropolíticas de un trabajo que ya fue canonizado. O sea que ella está desandando el camino para reestablecer un sentido originario, que ha sufrido por el éxito de la canonización de Clark. Creo en cambio que las prácticas que nosotros mapeamos están en otro estadio de absorción por parte del circuito cultural. Aun así el trabajo de Suely se instala en la mediación de la cultura, y que produce otro dispositivo de mediación. Ella estaba presentando un trabajo con los efectos subjetivos de la memoria. La apuesta ahí sigue siendo generar un mecanismo para activar aquella memoria desactivada, obliterada, por intermedio de una representación: la entrevista en vídeo de los participantes de la experimentación de Clark. Pero ese trabajo no es la presentación de la cosa en sí: no es una reposición, sino otra estrategia de documentación.

AL - Pero es que “la cosa” no tiene materialidad, o en todo caso sus restos materiales son apenas un fragmento que no repone la densidad de la experiencia.

CM - Si uno no genera una religión compensatoria en torno a la desaparición de la cultura, entonces estos dispositivos son los mecanismos a través de los cuales conseguimos generar las pilas voltaicas, las botellas en el mar y los vasos comunicantes de prácticas y experiencias que queremos proyectar al futuro. El peligro es no llevar la fidelidad al carácter radical de esa cultura a contribuir a confirmar su marginalidad. La ambición de mantener intocado y desincorporado al Verbo (por decirlo de alguna manera, la negativa a construir iglesias porque se va a distorsionar el Evangelio) sería una posición defendible si no fuera porque hay estructuras de poder y dominación internacionales en donde el centro nos vende su práctica desmaterializada radical como objeto de referencia, en demérito de otras opciones no menos radicales que no necesariamente optaron por la negativa a la práctica artística como tal.

Todos los que hacemos investigación en este campo somos resultado de un encuentro mediado con el radicalismo cultural. Vi una vez en Londres una grabación, quizá la única, de los conciertos de Popular Mechanics que en los ochenta improvisaba en Leningrado Sergei Kuryochin, mezclando orquestas clásicas, de jazz y rock, travestis, artistas de circo, etc. Llevo diez años asombrado por el hecho de que algo tan maravilloso, que distorsionaba creativamente el proyecto del indeterminismo a lo Cage, se hizo efectivo en forma de una energía concentrada contra la solemnidad y rigidez de Brezhnev y su politburó. Ciertamente, consumir ese testimonio no es acceder a la experiencia viva, sino acercarse al nivel de los carroñeros y si quieres de los embalsamadores de momias. Necesitas el testimonio y el fetiche para hacer posible la memoria.

Tan importante como ser fiel al carácter anti-material de ciertas prácticas, es que la cultura validada contrarreste la geografía del arte metropolitano. Quizá se dé el caso de que cuidar la fidelidad al proyecto del artista desmaterializado sea un segundo momento en esa tarea. Creo que Suely se plantea cómo reintroducir y corregir el argumento sobre Clark una vez que su reputación ya está establecida, y ella misma tuvo un rol en una primera etapa que incorporó a Lygia Clark en la historia del arte incluso a riesgo de fetichizarla. Rolnik estuvo asociada a las exposiciones tempranas de Lygia Clark de principios de los años 90, tanto en el Witte de With como en la Fundació Antoni Tàpies.

Aquí (en Argentina) se vivió una fase consecuentemente de abolición del arte y eso hace que estos debates sean tan elocuentes, pero en México eso no ocurrió, que yo sepa. Creo que realmente el único que desbordó el marco del arte fue Jodorowsky, en la medi-

da en que él se desplazaba entre campos culturales hacia una forma de mística y esoterismo auto-inventado. Así que, a pesar de que repugne a nuestras sensibilidades ilustradas y marxistas, el tipo es un buen producto de la crisis del arte postvanguardista. En la misma medida en que Lygia Clark genera un dispositivo fenomenológico de atención-alienación terapéutica que provenía del neoconcretismo, valdría la pena revisar cómo es que Jodorowsky se movió desde el dispositivo del psicodrama-pánico-teatral hacia el psicodrama terapéutico de su psicomagia. Yo estoy tentado a verlo como un paralelo por demás paradójico de Lygia Clark, que deriva en una contracultura del *new age* más que en una contracultura del constructivismo. Ambos, hay que notarlo, en una relación a la vez de oposición y debate con el psicoanálisis.

Que a Jodorowsky no le hayamos dado crédito por ese desplazamiento se debe más al terror que nos produce su mística, que a un análisis de su trayectoria poética. Pero en el contexto mexicano, es él quien se pregunta a su manera por la desaparición del arte y por la absolutización de la experiencia que rige los “efímeros”. Está el hecho de que lo que registra su film *La montaña sagrada* es una especie de invención mística, religiosa, sagrada, que Jodorowsky aplica a “actores” que viven la filmación como un rito iniciático, donde acceden a desestructurarse psicológicamente por medio de ceremonias, ejercicios, y dándole duro a drogas. Y eso provoca una forma de desacralización de la obra de arte que –como es barroca, totalmente católica y transgresiva, y no intelectual o filosófica– no entra en el canon protestante de cómo debe darse la desmaterialización.

AL - Ahora entiendo mejor a qué te referías con tus reparos sobre el paradigma no objetual o desmaterializado.

CM - No se percibe que este proceso, aunque llegue desde otro lado de las contradicciones culturales de la época, constituye a su manera un argumento sobre la alienación. Hay una serie de historias latinoamericanas de ese tipo que están por hacerse. Por ejemplo, y aquí retomo lo que Olivier Debrouse trabajaba al momento de morir, podría hacerse una historia sobre el rol de los helicópteros: Jodorowsky en el efímero del Deportivo Bahía en México...

AL - Está también el *happening* (o *antihappening*) de Oscar Masotta llamado justamente *El helicóptero*.

CM - Hay ahí una contracorriente en oposición al argumento de “lo fantástico” en el arte latinoamericana-

no. No se trata de un proceso identitario contra los Estados Unidos como pensaba Marta Traba, sino de un componente contracultural.

Esa búsqueda de disidencias creativas puede extenderse al presente. Hoy por hoy, hay dos claras hegemonías en el arte latinoamericano. Por un lado, está el proceso institucional en el que colaboran coleccionistas y la academia modernista de historia del arte, que postula la llamada “tradición constructivista latinoamericana” como extensión del modernismo del otro lado del Atlántico. Allí se retoman dispositivos argumentales, visuales, escénicos e historiográficos extraídos del modernismo americano y europeo. Es como si hubiera una vieja maquinaria a la que se le estuviera acabando el combustible, y se descubre de golpe un nuevo yacimiento. Pero esta vertiente ha ayudado a constituir la presencia global del arte latinoamericano en la última década.

El otro modelo, con diferencias y objeciones entre nosotros, es el modelo de la favela y su estética.

AL - Y siguiendo con la metáfora del arte como combustible, la favela posibilita el aprovechamiento de “energías alternativas”: usar la basura para fabricar gasolina.

CM - Es la idea de que en América Latina la modernización es una distopía, donde los artistas viven de la adversidad, y que conduce al malestar producto de la globalización. Yo incluso he participado de ese discurso. El motivo por el cual León Ferrari –y yo tengo una admiración absoluta por León– y Helio Oiticica son los dos puntos fuertes actuales del arte latinoamericano es porque en ambos estas dos corrientes se cruzan. Son la bisagra para reflotar el modernismo constructivista y la favela.

Pero me queda claro que hay ciertas preguntas en LEDLD que tienen que ver con darle su lugar a la politización de la identidad de los 80, o con destacar la búsqueda de un sujeto revolucionario en la fotografía de los 70, y también con la reivindicación de la contracultura postbarroca, batailleana, nihilista, que cruzó el continente desde mediados de los 60, que podrían ser el punto de partida para desafiar esa doble chimenea.

AL - ¿Y en dónde ves la posibilidad de una “tercera posición”? ¿A partir de qué vectores? ¿Renunciar a pensarnos en términos de centro-periferia, por ejemplo?

CM - No. Más bien renunciar a que centro y periferia se puedan explicar a partir de la teoría de la depen-

dencia. Y además una complicación del relato, que permitiría que se restableciera el lugar de la verdad en otros términos. Hay muchas cosas que desde el marxismo no coinciden con las preguntas que podemos hacernos, como por ejemplo cuáles son las posibilidades de autogestión artística que surgieron entonces, al lado de los estudiantes. La izquierda mexicana no lo pudo procesar, y no construyó una izquierda autogestiva hasta el zapatismo.

AL - Algo semejante plantea Jacoby cuando dice que el Arte de los Medios en 1966 evidenció algo (la capacidad de los medios masivos de construir acontecimientos) que cualquier política emancipatoria desde la nueva izquierda hubiera tenido que atender, y sin embargo estas ideas sobre la condición política de/en los medios quedaron en el limbo por muchísimo tiempo. Y por eso sospecho que la recuperación actual de esas experiencias en clave artística a veces elude pensar su potencialidad política.

CM - A lo mejor.

AL - En un punto, ¿LEDLD no es una operación equivalente a como si dentro de treinta años se hiciera una exposición sobre el zapatismo leído en clave de "acciones de arte"?

CM - Eso lo registró Olivier (Debroise) en un texto valiosísimo aparecido en la portada de *Curare* en marzo de 1994 (y es importantísima la secuencia de esto) a partir de *Nuestra imagen actual*, el mural de Siqueiros, el cuadro en el que se ve un cuerpo fuerte con cabeza de piedra, la metáfora que luego Revueltas articuló. De allí a la activación del enmascarado en el arte de los setenta, la emergencia de Superbarrio en 1985, hasta llegar al Subcomandante Marcos... Cuatro o cinco años después Renato González Mello escribió un ensayo absolutamente glorioso donde hizo patente la relación entre Lourdes Grobet, fotografiando la lucha libre en los años 70, y las células comunistas que estaban llevando la discusión de las alternativas a la crisis del proyecto de partido de izquierda, y cómo ese fermento cultural conduce de modo directo a la invención de Superbarrio. Y por más que Alberto Hijar resulte preocupantemente estalinista como teórico de arte en el contexto de *Los Grupos*, lo cierto es que le dio clases a Marcos, y trabajaba con él en la UAM.

AL - Existen conexiones subterráneas muy importantes todavía impensadas, incluso entre escenas localizadas en distintas geografías. La artista Mag-

dalena Jitrik viniendo desde México a la Argentina, o el peruano Coco Bedoya, transmitiendo la experiencia limeña de Huayco al activismo antidictatorial en Buenos Aires.

CM - Es que se trata de una política compleja. Y nosotros no podemos saber en qué deriva. No sabemos adónde va a saltar la liebre. Era imposible prever que *Reclaim the Streets* iba a convertir la música tecno en un arma de movilización política callejera. Lo que está claro es que no podemos seleccionar "qué es político" en cultura a partir de nuestros gustos y afinidades. No sabemos si la siguiente fase política va a operar sobre la base de nuestras ideas sobre *performance*... El imaginario de la coalición horizontal del movimiento proletario internacional como un solo frente implicaba que iba a haber un momento único y concentrado en una línea de confrontación. Y creo que lo que aparecen más bien son ejes verticales que hacen que cosas extremadamente locales pasen a convertirse en tremendamente problemáticas sin universalización, sin que se generalicen. Erupciones.

AL - ¿Podrás poner algún ejemplo?

CM - Una irrupción cultural concreta e intraducible es, por ejemplo, la experiencia de Preiswert en España, que no necesita ser parte de un movimiento internacional de sabotaje del mercado para que ella misma sea potente y relevante *per se*.

AL - ¿Otro ejemplo podrían ser los escraches en la lucha contra la impunidad de los represores en Argentina?

CM - Sí. Estamos ante experiencias como dispositivo horizontal capaces de generar una enorme cantidad de posibilidades.

AL - Algo semejante es lo que Brian Holmes piensa en términos de "postvanguardias", refiriéndose ya no a una avanzada como bloque orgánico, sino a un movimiento de efectos dispersos, que deja sus recursos disponibles para muchos.

CM - Pero yo creo que esta pululación no es sistemática ni se acota en términos de la búsqueda de un "arte político", una categoría que es propia de la policía. Y a mí me interesa más pensar en términos de categorías afectivas, emocionales y complejas que ocurren...

AL - Dentro y fuera del arte.

Notas

1. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Es profesora de la UBA e investigadora del CONICET. Integra la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina. Su último libro es *El Siluetazo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008).
2. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Essex. Actualmente es profesor-investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y Curador de Arte Latinoamericano de la Tate Modern de Londres. Escribe la columna de crítica de arte del periódico *Reforma*. Es uno de los curadores de *La era de la discrepancia*.
3. Helena Chávez, "Los vuelos de Minerva", en: <http://librepensar.blogspot.com>.
4. El nombre del proyecto surge de una cita (y es homenaje) al discurso del rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, ante una multitud de estudiantes un año después de la masacre de Tlatelolco. Repitiendo "¡Viva la discrepancia!" desafiaba al poder político y defendía la autonomía universitaria, además de concebir la democracia como ejercicio de disenso creativo.
5. José Manuel Springer, "La carrera de la discrepancia, la rebelión y la asimilación del arte", *Réplica 21*, México, 12 de abril de 2007.
6. *Ibid.*
7. Varias de estas preguntas fueron pensadas en conjunto junto a Fernando Davis en el marco del encuentro "Cara a cara" realizado en el contexto de la exposición LEDLD en el MALBA, 28 de junio de 2008.
8. Los curadores denominan "falsificación científica" al proceso por el cual un equipo profesional de restauradores con la participación de los artistas sobrevivientes rehicieron las obras perdidas para que puedan permanecer como objetos museográficos. Los documentos crean representación, lo que produce un reconocimiento y permite su musealización (que implica condiciones de resguardo y la posibilidad de entrar en la historia).
9. Springer, op. cit.

Agradecimientos

Theo Altenberg, Cristina Antón, Alicia Potes, Lourdes Prades i Artigas y Raimond Spekking.

Nuestro agradecimiento también a todos los autores y responsables de los documentos aquí publicados, así como a la Biblioteca del Pavelló de la República (Universitat de Barcelona), la Biblioteca Pública Arús de Barcelona, la Hemeroteca Municipal de Madrid y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que nos han cedido generosamente documentos para el dossier *Arte y Revolución: una recopilación parcial*; y a la Filmoteca Española y VIDEO MERCURY FILMS S.L.A.U. por las imágenes cedidas para el dossier *Lo popular en el cine español durante el franquismo*.

Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa

DIPUTADO GENERAL
Markel Olano Arrese

DIPUTADA DE CULTURA Y EUSKERA
María Jesús Aranburu Orbegoza

DIRECTOR GENERAL DE DIFUSIÓN Y PROMOCIÓN CULTURAL
Haritz Solupe Urresti

JEFA DEL SERVICIO DE ARTES VISUALES-ARTELEKU
Ana Salaverria Monfort

COORDINACIÓN GENERAL DE ARTELEKU
Kepa Landa Maritorea

Administración

TÉCNICO DE GESTIÓN ECONÓMICA
Javier Sánchez Payo

ADMINISTRATIVA
Gemma Gil Cordeiro

Producción

Natalia Barbería Santamaría
Maitane Otaegi Rekalde

Mantenimiento

José Ramón Olasagasti Ingidua

Centro de Documentación de Arteleku

RESPONSABLE DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Miren Eraso Iturrioz

RESPONSABLE DE LA REVISTA ZEHAR
Maider Zilbeti Perez

BIBLIOTECARIOS-DOCUMENTALISTAS
Goretti Arrillaga Aldalur
Larraitz Mendizuri Arbelaitz
Mikel Alberdi Sagardia
Jaione Etxebeste Arrieta

Diputación de Granada

PRESIDENTE
Antonio Martínez Caler

VICEPRESIDENTE 2º, DIPUTADO DELEGADO DEL ÁREA DE CULTURA, JUVENTUD Y COOPERACIÓN LOCAL
Julio M. Bernardo Castro

DIPUTADA DELEGADA DE CULTURA Y JUVENTUD
Mª Asunción Pérez Cotarelo

Centro José Guerrero

DIRECTORA
Yolanda Romero Gómez

COMISIÓN PARITARIA
Juana Mª Rodríguez Masa
Mª Asunción Pérez Cotarelo
Jorge López López
Lisa Guerrero
Tony Guerrero
Rafael Álvarez de Morales
José Miguel Escribano, Secretario,
Diputación de Granada

COMISIÓN ASESORA
Juan Manuel Bonet
María de Corral López-Dóriga
Eduardo Quesada Dorador

COORDINADORES DE EXPOSICIONES
Francisco Baena Díaz
Raquel López Muñoz

DIFUSIÓN
Pablo Ruiz Luque

WEB-BLOG
Chema González

ADMINISTRACIÓN
Ana Gallardo
Rosa Veites

ATENCIÓN AL PÚBLICO
María J. López
Cristóbal Carmona
Mª Carmen Moya

Consortio del Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Consejo General

PRESIDENTE
José Montilla Aguilera

VICEPRESIDENTE PRIMERO
Jordi Hereu i Boher

VICEPRESIDENTA SEGUNDA
María Dolores Carrión Martín

VICEPRESIDENTE TERCERO
Leopoldo Rodés Castañé*

VOCALES
GENERALITAT DE CATALUNYA
Joan Manuel Tresserras i Gaju
Lluís Noguera i Jordana*
Eduard Voltas i Poll*
Claret Serrahima de Riba
Vicenç Altaió i Morral*
Josep Bargalló Valls*

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA
Jordi Portabella i Calvete
Itziar González i Virós*
Jordi Martí i Grau*
Marta Clari i Padrós*
Sergi Aguilar

FUNDACIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA
Javier Godó Muntañola, Conde de Godó
Lola Mitjans de Vilarasau*
Elena Calderón de Oya
Jordi Soley i Mas*

MINISTERIO DE CULTURA
José Jiménez
Santiago Palomero Plaza*

INTERVENTORA
Gemma Font i Arnedo

SECRETARIA
Lluïsa Pedrosa i Berlanga

* Miembros de la Comisión Delegada

AMIGOS PROTECTORES DEL MACBA
Marisa Díez de la Fuente
Carlos Durán
Luisa Ortínez

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

DIRECTOR
Bartomeu Mari Ribas

COMISIÓ ASESORA
Chris Dercon
Suzanne Ghez
Ivo Mesquita
Joana Mytkowska
Vicent Todolí

GERENTE
Joan Abellà Barril

SECRETARIA DE DIRECCIÓ
Susanna Vivé

SECRETARIA DE GERENCIA
Arantxa Badosa

Exposiciones temporales y colección

CONSERVADORA JEFE
Chus Martínez

RESPONSABLE DE EXPOSICIONES
TEMPORALES
Friedrich Meschede

CONSERVADORA DE COLECCIÓN
Antònia M. Perelló

RESPONSABLE DE PRODUCCIÓ
Anna Borrell

ADJUNTA DE PRODUCCIÓ
Lourdes Rubio

TÉCNICOS DE AUDIOVISUALES
Miquel Giner
Jordi Martínez

COORDINADORAS DE EXPOSICIONES
TEMPORALES
Cristina Bonet
Anna Cerdà
Teresa Grandas
Soledad Gutiérrez

ADMINISTRATIVAS DE EXPOSICIONES
Susan Anderson
Berta Cervantes
Meritxell Colina
Lorena Martín
Melanie Roumiguère

ASISTENTE DE EXPOSICIONES
Anna Garcia

COORDINADORA DE COLECCIÓN
Ainhoa González

ADMINISTRATIVA DE COLECCIÓN
Anne Sterne

RESPONSABLE DE REGISTRO
Ariadna Robert i Casasayas

COORDINADORAS DE REGISTRO
Marta Badia
Aida Roger de la Peña

ADMINISTRATIVA DE REGISTRO
Alicia Escobio

RESPONSABLE DE CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN
Silvia Noguer

RESTAURADOR
Xavier Rossell

Programas públicos

RESPONSABLE
Jorge Ribalta

COORDINADORAS DE PROGRAMAS
PÚBLICOS
Yolanda Nicolás
Myriam Rubio

COORDINADORA DE PROGRAMAS
ACADÉMICOS
Madeline Carey

RESPONSABLE DE PROGRAMAS
EDUCATIVOS
Antònia M. Cerdà

TÉCNICAS DE PROGRAMAS EDUCATIVOS
Yolanda Jolis
Ariadna Miquel

AUXILIAR ADMINISTRATIVA
Marta Velázquez

Centro de estudios y documentación

RESPONSABLE
Mela Dávila

RESPONSABLE DE BIBLIOTECA
Marta Vega

BIBLIOTECARIAS
Ramona Casas
Iraís Martí

ADMINISTRATIVAS DE BIBLIOTECA
Laia Carrasco
Andrea Ferraris
Sònia Monegal
Ariadna Pons

RESPONSABLE DE ARCHIVO
Silvia Torres

ADMINISTRATIVA DE ARCHIVO
Pamela Sepúlveda

Publicaciones

RESPONSABLE
Clara Plasencia

COORDINADORAS EDITORIALES
Clàudia Faus
Anna Jiménez Jorquera

COORDINADORA DE DOCUMENTACIÓN
GRÁFICA
Dolores Acebal

RESPONSABLE DE LA WEB
Y PUBLICACIONES DIGITALES
Sònia López

TÉCNICA DE LA WEB Y PUBLICACIONES
DIGITALES
Anna Ramos

ADMINISTRATIVAS
Carmen Macías
Judith Menéndez

Comunicación y marketing

RESPONSABLE
Déborah Pugach

COORDINADORA DE PÚBLICOS
Y COMUNICACIÓN
M. Teresa Lleal

COORDINADORA DE RECURSOS
EXTERNOS SÉNIOR
Gemma Romaguera

COORDINADORA DE RECURSOS
EXTERNOS JÚNIOR
Beatriz Escudero

COORDINADORA GRÁFICA Y DE
PRODUCCIÓN
Elisabet Surís

ADMINISTRATIVA
Cristina Mercadé

Prensa y relaciones públicas

RESPONSABLE
Inés Martínez

ADMINISTRATIVA
Mireia Collado

AUXILIAR ADMINISTRATIVA
Victòria Cortés

Gestión de recursos

RESPONSABLE
Imma López Villanueva

RESPONSABLE DE CONTABILIDAD
Montserrat Senra

CONTROLLER JÚNIOR
Alba Canal

ADMINISTRATIVOS
Ana García
Aitor Matías

COORDINADOR DE CONTRATACIÓN
PÚBLICA E IMPUESTOS
David Salvat

RESPONSABLE DE GESTIÓN
ADMINISTRATIVA
Mireia Calmell

ADMINISTRATIVO
Jordi Rodríguez

RESPONSABLE DE RECURSOS HUMANOS
Carme Espinosa

ADMINISTRATIVOS
Salvador Ebang
Tina Perarnau

RECEPCIONISTA-TELEFONISTA
Erminda Rodríguez

RESPONSABLE DE INFORMÁTICA Y
TELECOMUNICACIONES
Antoni Lucea

AYUDANTE DE INFORMÁTICA
Sergi Blanco

Arquitectura y servicios generales

RESPONSABLE
Isabel Bachs

COORDINADORAS DE PROYECTOS
DE ESPACIOS
Eva Font
Núria Guarro

ADMINISTRATIVA DE ARQUITECTURA
Elena Llemphén

RESPONSABLE DE SERVICIOS GENERALES
Alberto Santos

ADMINISTRATIVA DE SERVICIOS
GENERALES
M. Carmen Bueno

AUXILIAR DE SERVICIOS GENERALES
Alberto Parras

**Universidad Internacional
de Andalucía**

RECTOR
Juan Manuel Suárez Japón

VICERRECTORA DE EXTENSIÓN
UNIVERSITARIA Y PARTICIPACIÓN
M^a del Rosario García-Doncel Hernández

DIRECTOR DEL SECRETARIADO DE
EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Y PARTICIPACIÓN
Manuel Abad Gómez

COORDINADORA DEL ÁREA DE ACCIÓN
CULTURAL Y PARTICIPACIÓN SOCIAL
Isabel Ojeda Cruz

ENCARGADO DEL EQUIPO
DE PRODUCCIÓN CULTURAL
Antonio Flores Fernández

**Equipo de dirección y contenidos de UNIA
arteypensamiento**

Nuria Enguita Mayo
Santiago Eraso
Pedro G. Romero
Yolanda Romero
Mar Villaespesa

**Equipo de gestión, producción
y coordinación de UNIA arteypensamiento**

BNV Producciones

**Edición y gestión de la web de UNIA
arteypensamiento**

Alejandro del Pino Velasco

Desacuerdos 5 aparece en el contexto de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un proyecto realizado en coproducción entre Arteleku – Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento. Gran parte de los contenidos de esta investigación pueden consultarse en <http://www.desacuerdos.org>

RESPONSABLE DE LA EDICIÓN
Pedro G. Romero (UNIA
arteypensamiento)

COORDINACIÓN EDITORIAL
BNV Producciones

DISEÑO GRÁFICO DE LA COLECCIÓN
Edicions de l'Eixample

MAQUETACIÓN
Manolo García

TRADUCCIÓN
Pilar Vázquez

TRANSCRIPCIÓN
Laia Munar

CORRECCIÓN
Milhojas servicios editoriales

IMPRESIÓN
SanPrint, S.L.

D.L.: GR 1148-2009
ISBN: 978-84-92505-09-8

Impreso y encuadernado en
Granada, marzo de 2009

DISTRIBUCIÓN
Actar-D
Roca i Batlle, 2-4
08023 Barcelona
T. +34 93 418 77 59
F. +34 93 418 67 07
office@actar-d.com
www.actar-d.com

© **de esta edición:** Arteleku –
Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro
José Guerrero – Diputación de
Granada, Museu d'Art Contemporani
de Barcelona y Universidad
Internacional de Andalucía – UNIA
arteypensamiento, 2009

© **de los textos:** sus autores

© **de las reproducciones:** sus
autores y Theo Altenberg www.theoaltenberg.com (págs. 117,
120, 124, 132, 134-137), y VIDEO
MERCURY FILMS S.L.A.U (págs. 87,
89, 97, 98)

Se han hecho todas las gestiones
posibles para identificar a los
propietarios de los derechos de
autor. Cualquier error u omisión
accidental, que tendrá que ser
notificado por escrito al editor, será
corregido en versiones posteriores.

Esta publicación y sus contenidos,
incluyendo los textos y las imágenes,
aparece bajo la protección, los
términos y las condiciones de
la licencia Creative Commons
"Reconocimiento-NoComercial-
SinObraDerivada 3.0 España".
Por lo tanto se permite la copia
en cualquier formato, mecánico o
digital, siempre y cuando no esté
destinada a usos comerciales, no se
modifique el contenido de los textos,
se respete su autoría y se mantenga
esta nota. Cualquier uso que no
sea el descrito en la licencia antes
mencionada requiere la aprobación
expresa de los autores y de los
editores.





Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

Con *Desacuerdos 4* se cerró la etapa centrada en la publicación de materiales y documentos resultantes de la investigación que se inició a finales de 2001. En la presente edición se ha adoptado un nuevo método que recurre a investigaciones ya en marcha, selecciona saberes especializados y cartografía el estado general de cuestiones pertinentes. Existen distintas maneras de vincularse a esa indeterminada cultura popular, formas de relación y procesos diversos que han merecido una especial atención, como el bajo materialismo, la carnavalización y los submundos de la marginalización, y también, del otro lado, los procesos que están llevando a la institucionalización de lo popular.

