REVISTA DE PENSAMIENTO
Y DEBATE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
—
PRIMAVERA - VERANO 2013
5 EUROS

CARTA



Nº 4

Monstruos

Actualidad de
un mito moderno

- *Carta de*... Roma
- *Reverso*. La alucinación
- *Documenta*. Perder la forma humana. Los 80 en Latinoamérica
- *Porfolio*. Gilda Mantilla y Raimond Chaves
- *Debate*. El desencanto español
- *Postdata*. Ezra Pound

Sumario nº 4

CARTOGRAFÍAS	3	**Mitsuo Miura.** *Espacio activado,* por Alicia Murría. *Contra el tiempo, con el tiempo,* por Aurora Fernández Polanco. **Azucena Vieites**. *Tableau vivant*.
CARTA DE...	8	**Roma.** *Todo es lavable,* por Justo Navarro. *Roma Ciudad Abierta (La fotografía de la posguerra),* por Antonella Russo. *Un marciano en Roma,* por Ennio Flaiano. Tres enfoques sobre el poder de la arquitectura fascista y la visión neorrealista en la Ciudad Eterna.
PORTADA	20	**El cuerpo y la sombra.** Una cartografía de lo monstruoso en la cultura moderna. *Por Joan Robledo-Palop.*
	25	**Las desviaciones de la naturaleza.** *Por Georges Bataille.*
	26	**El monstruo es el *otro*.** La cinematografía moderna encuentra el mito de Frankenstein. *Por Jenaro Talens.*
	28	**España años treinta.** El debate que mantuvo la revista *Nueva Cultura* con el escultor Alberto Sánchez sobre el compromiso del artista en la antesala de la Guerra Civil española.
	36	**La carretilla de carne.** Uno de los guiones más simbólicos de un amante de las películas paranoicas. *Por Salvador Dalí.*
REVERSO	40	**Las combinaciones del delirio.** Un viaje a la literatura alucinada del poeta Gérard de Nerval. *Por Jean-François Chevrier.*
DOCUMENTA	50	**Violencia extrema.** Un viaje a las fuentes del terror contemporáneo: de Odilon Redon a las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. *Por Sergio González Rodríguez.*
	54	**Ante el terror.** Las respuestas del arte a las dictaduras latinoamericanas. *Por Ana Longoni.*
	56	**Fosa común.** El caso peruano de la época de Sendero Luminoso y Fujimori visto a través de la resistencia artística. *Por Miguel Ángel López.*
	59	**Antología de la violencia en la literatura latinoamericana.** Textos de Rodrigo Rey Rosa, Roberto Bolaño, Horacio Castellanos Moya, Gioconda Belli, Nora Strejilevich y Fernando Vallejo. *Selección de María Luisa Blanco.*
	72	**Manifiesto. Hablo por mi diferencia.** *Por Pedro Lemebel.*
	74	**Nosotros no sabíamos.** *Por León Ferrari.*
PORFOLIO	77	**Un afán incómodo.** Cuarenta imágenes del proyecto Abstract provenientes de dibujos, planos, mapas, pasatiempos e ilustraciones realizados por los artistas durante sus visitas a Iquitos, en la Amazonia peruana. *Por Gilda Mantilla y Raimond Chaves.*
DEBATE	88	**La cultura es siempre un artificio.** Opiniones y conjeturas, postales y aforismos de Leopoldo María Panero, el poeta que protagonizó en los setenta la película de Jaime Chávarri.
	91	**Desencuadres: los años ochenta fuera de campo.** Revisitación de las instituciones culturales nacientes en la década del entusiasmo. *Por Patricia Mayayo.*
	94	**La cultura, ese invento del Gobierno.** Reedición de una de las columnas de opinión más aclamadas de un polemista acérrimo. *Por Rafael Sánchez Ferlosio.*
POSTDATA	96	**Ezra Pound.** Despedimos el número 4 con uno de los Cantos más celebrados de uno de los grandes maestros de la poesía contemporánea, *With Usura/ Con Usura.*

CARTA

Director
Manuel Borja-Villel

Editora
María Luisa Blanco

Asesores editoriales
João Fernandes, Teresa Velázquez,
Rosario Peiró y Jesús Carrillo

Diseño y edición
Ramón Reboiras
MKL Diseño Gráfico

Maquetación
Luis Palop Fernández

Producción
Julio López

Asistentes de redacción
Gala Lázaro, Amaia Múgica

Impresión
TF Impresores

ISSN 2171-9241
NIPO 036-13-022-4
DEP. LEGAL M-30653-2010

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

La razón populista

Solo pude asirla rápidamente, porque, mientras hablaba, la odiosa y vil presencia continuaba nítida e impávida. La aparición había durado un minuto y duraba aún mientras yo persistía —presionando a mi colega empujándola hacia ella, presentándosela a ella— en señalarla con el dedo: —¿No la ve usted como nosotras *la vemos? ¿Quiere usted decir que no la ve...* ahora*? ¡Pero si refulge como una llamarada! ¡Pero mire usted, buena mujer,* mire*!*[1]

Quien habla es la institutriz, la preceptora cuyo nombre desconocemos y que constituye la voz única del relato de Henry James, *Otra vuelta de tuerca*. En esta novela, el autor americano nos sumerge en un mundo de terrores e incertidumbres, causados por la existencia de una presencia amenazante en la casa que habitan la protagonista y sus allegados. El texto concluye con una duda atroz y desoladora: sus personajes sospechan de la veracidad de su propia existencia, intuyen que quizás son ellos el fantasma que les amenaza; y que el otro, el que se aparece como una figura etérea, es real. Publicada hace más de un siglo, la novela de James sigue siendo de gran actualidad. Desde las posiciones políticas más establecidas se acusa a los que se indignan contra las injusticias sociales de sabotear la convivencia democrática, de no respetar sus reglas. La dureza con que el gobierno turco ha reprimido la ocupación de la plaza Taksim es un ejemplo. Pero ¿y si fuese al revés? ¿Y si fuesen los responsables de estas instituciones quienes estuviesen actuando contra la democracia y el individuo?

El arte siempre ha mantenido una relación ambigua con el poder. Ha sido esa misma ambigüedad la que le ha permitido escapar a la razón utilitaria o a los diversos tipos de instrumentalización de que ha sido objeto a lo largo de la historia. Una pintura religiosa de Caravaggio o un retrato real de Velázquez tenían una función pedagógica y de representación. Pero también son en sí mismos un significante enigmático, un elemento relacional que favorece las derivas, provoca la multiplicidad de significados y dificulta e impide su absorción. Del mismo modo, aunque en un principio las facciones conservadoras de la sociedad burguesa recelaron de las vanguardias artísticas, con el tiempo sus planteamientos transgresores llegaron a ser tolerados. Eso sí, siempre que estos se hallasen circunscritos a unos límites discursivos e institucionales muy concretos. El museo era uno de esos recintos. Al separar las obras de su realidad histórica y social, constituía un lugar privilegiado en el que antagonismo y divergencia devenían afirmativos a través de un proceso de canonización, estetización y aun inversión de sus significados. La crítica institucional, que algunos artistas desplegaron en los años sesenta, se opuso a tal asimilación, intentando crear fisuras y espacios de resistencia en el propio sistema.

En las últimas décadas, el arte moderno ha sido objeto de todo tipo de presiones, dirigidas a su transformación en mercancía y a la consiguiente pérdida de su carácter crítico y de anticipación utópica. Como decía Benjamin Buchloh en un artículo recientemente publicado en *Artforum*, la radicalidad se ha convertido en su opuesto, una condición de entropía estética universal[2]. La última edición de *Unlimited*, en la Feria de Basilea, ha sido un buen reflejo de esta actitud: piezas descontextualizadas, vídeos de corta duración y una grandilocuencia que recuerda al arte *pompier* de finales del siglo XIX. Un *bicho* gigantesco de Lygia Clark, situado a la entrada del pabellón, era una prueba palpable de cómo la agudeza de una artista genial se transformaba, en manos de un mercado sin escrúpulos, en una broma de mal gusto. La experiencia estética ya no es solo una actividad liberadora, una apertura a nuevos mundos, sino la ratificación de un statu quo. Se ha asimilado la práctica artística a la cultura de consumo y, debido a la creciente precarización de la crítica, los parámetros de evaluación y distinción se desvanecen de una manera alarmante. El resultado es ese "todo vale" tan popular en algunos sectores del arte contemporáneo. Estos perciben la existencia de un juicio o propuesta discursiva como una agresión a un supuesto pluralismo estético, que es otra manifestación de ese capitalismo avanzado que reduce cualquier expresión estética a un producto indiferente e intercambiable.

Cerca de 70.000 personas visitaron, en apenas unos días, la exposición retrospectiva que el Museo Reina Sofía ha organizado esta primavera sobre la obra de Salvador Dalí. Muchas de ellas han sufrido pacientemente colas de hasta dos horas para poder acceder a las salas. Junto a *Picasso, Tradición y Vanguardia* y la dedicada a Antonio López, esta será de lejos nuestra muestra más popular. Se sitúa en la línea de exposiciones como las dedicadas a Velázquez y Monet, en el Prado, o Hopper en el Thyssen, por mencionar solo algunas que han ocurrido en los últimos años en Madrid.

EDITORIAL

¿Qué hace a estos artistas populares? ¿En qué consiste su popularidad? Aunque toda una serie de factores entran en juego, en el caso de Dalí habría que destacar dos de ellos. El primero tiene que ver con la implosión de un mercado artístico que ha convertido al arte moderno en un valor de refugio, alcanzando precios que hace unas décadas eran inimaginables. Como es lógico, se arropa la inversión económica con ingentes campañas de comunicación, que mueven a la gente a interiorizar la oferta del espectáculo como una necesidad. Los autores y sus obras se convierten en marcas de consunción rápida. Dalí, al igual que Picasso, Miró, Van Gogh, Monet y otros, forma parte de un universo imaginario de creadores que conocemos y en los que nos reconocemos. En segundo lugar, Salvador Dalí fue un precedente de Warhol en su percepción del papel central que los medios de masas habían adquirido en la sociedad contemporánea. Ambos entendieron que son las industrias de la comunicación las que determinan nuestras subjetividades y no dudaron en utilizar sus recursos hasta el paroxismo. Si la razón instrumental (la utilización de la razón con el fin último de obtener un beneficio) sustituyó a lo largo del siglo XIX a la razón histórica (la razón como elemento de liberación), podríamos concluir que la razón populista es, en estos momentos, hegemónica. Esta se caracteriza por el deseo de dirigir nuestra atención hacia lo que está exento de interés y presentarnos como novedad lo que hemos visto hasta la saciedad.

Sabemos que el poder no se encuentra ubicado fuera de la sociedad, en una instancia superior a la misma, sino que se sumerge en el entramado de nuestras relaciones personales. El hecho de que estas se hayan cosificado y carezcan de sentido tiene que ver con un ordenamiento colectivo que, embruteciéndonos, nos utiliza. Un mundo de consumidores se organiza por impulsos muy similares a los de la masa que describía Canetti, muy distinta de la multitud que ocupa las plazas. En el seno de la masa, los individuos excitados que la constituyen no forman un público propiamente dicho. La masa es una amalgama no reflexiva, compuesta de subjetividades a medias, de personas sin perfil que se reúnen alrededor de un líder, héroe o ídolo, y se identifican con él. Sus actos tienden a la sumisión, no a la emancipación[3]. De ahí que no necesite de la voz de un artista o de un intelectual que cuestione su mundo. Intuye con claridad lo que quiere, y no necesita de un juicio exterior que la interpele. Todo juicio u opinión contraria se perciben siempre como un peligro y suscitan todo tipo de recelos.

El artista y el intelectual modernos representaban al sujeto libre, la conciencia universal que se oponía a aquellos estamentos que estaban al servicio del Estado o del capital. Su libertad procedía de la autonomía relativa del arte. En la actualidad, sin embargo, la práctica artística se halla cada día más integrada en un sistema en el que el conocimiento ya no nos pertenece. Se nos expropia constantemente nuestro trabajo intelectual, nuestras propias experiencias son ahora susceptibles de ser trasformadas en mercancía. La porosidad entre los planteamientos críticos, la actividad del intelectual y del artista y aquello que promueven las industrias de la comunicación es cada día más intensa, alcanzando en algunos casos cotas de cinismo y perversidad desconocidas hasta hace bien poco. Cuando nuestra investigación de años, realizada con dinero público, acaba siendo objeto de especulación en manos privadas, nos damos cuenta de que, por desgracia, nuestro trabajo contribuye a asentar aquello que criticamos. Asimismo, cuando deseamos generar espacios gestionados y financiados al margen del Estado, nos entran dudas de si no estaremos participando en la privatización general que defiende el capitalismo avanzado, asumiendo una labor y unas responsabilidades que el Estado no quiere ejercer porque no se consideran rentables. Como en la novela de Henry James, quizás sea cierto que todos somos a la par nosotros y el otro, los vivos y el fantasma.

El papel del intelectual no puede ser ya el de situarse "un poco en avanzadilla o un poco al margen" para mostrar la verdad al resto de la humanidad. Se trata de luchar contra las formas de poder allí donde este es simultáneamente objeto e instrumento: en el orden del "saber", de la "verdad", de la "conciencia", del "discurso". Como nos recuerda Foucault, el poder y el mercado se organizan a partir de una red de influencias y relaciones que son globales y totales. Frente a esta práctica, surge la necesidad de respuestas fragmentarias y locales. "No tenemos que totalizar lo que es totalizado por parte del poder, ya que no podríamos totalizar de nuestro lado más que restaurando formas representativas de centralismo y de jerarquía"[4]. Así pues, si algo une hoy al artista, al crítico y al curador es la urgencia de la autorreflexividad y de planteamientos específicos. El bufón de Filliou, cuyos juegos se escapan a la razón instrumental, el poeta melancólico e irónico de Broodthaers, o el autor crítico de Haacke o Asher son ejemplos de modos de hacer que rompen las barreras existentes entre el trabajo del intelectual, del artista o del gestor. Escapan a la lógica totalizadora del mercado y se acercan a aquello que el mismo Foucault denominaba intelectual específico. Y lo consiguen porque sus obras no ansían producir valor, ni obtener ningún beneficio contable. Tal vez esta sea la gran posibilidad de crear espacios de resistencia y libertad en una sociedad que ignora aquello a lo que no le encuentra utilidad, que no sirve.

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Junio de 2013

1 Henry James, *Otra vuelta de tuerca,* Madrid: Siruela, 2012, p. 141.
2 Benjamin H. D. Buchloh, "Farewell to an Identity", *Artforum*, vol. 51, n.º 4, diciembre 2012, pp. 253-261.
3 Peter Sloterdijk, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna,* Valencia: Pre-Textos, 2005, pp. 13-14.
4 Michel Foucault, *Estrategias de poder*, Madrid: Paidós, 1999, p. 111.

CARTOGRAFÍAS El pensamiento y la memoria del color del artista japonés afincado en España Mitsuo Miura y la manipulación serigrafiada de Azucena Vieites, dos propuestas destacadas en la temporada del MNCARS.

MITSUO MIURA
Espacio activado

Mitsuo Miura
Memorias imaginadas. Palacio de Cristal, Parque de El Retiro.
14 marzo - 2 septiembre 2013

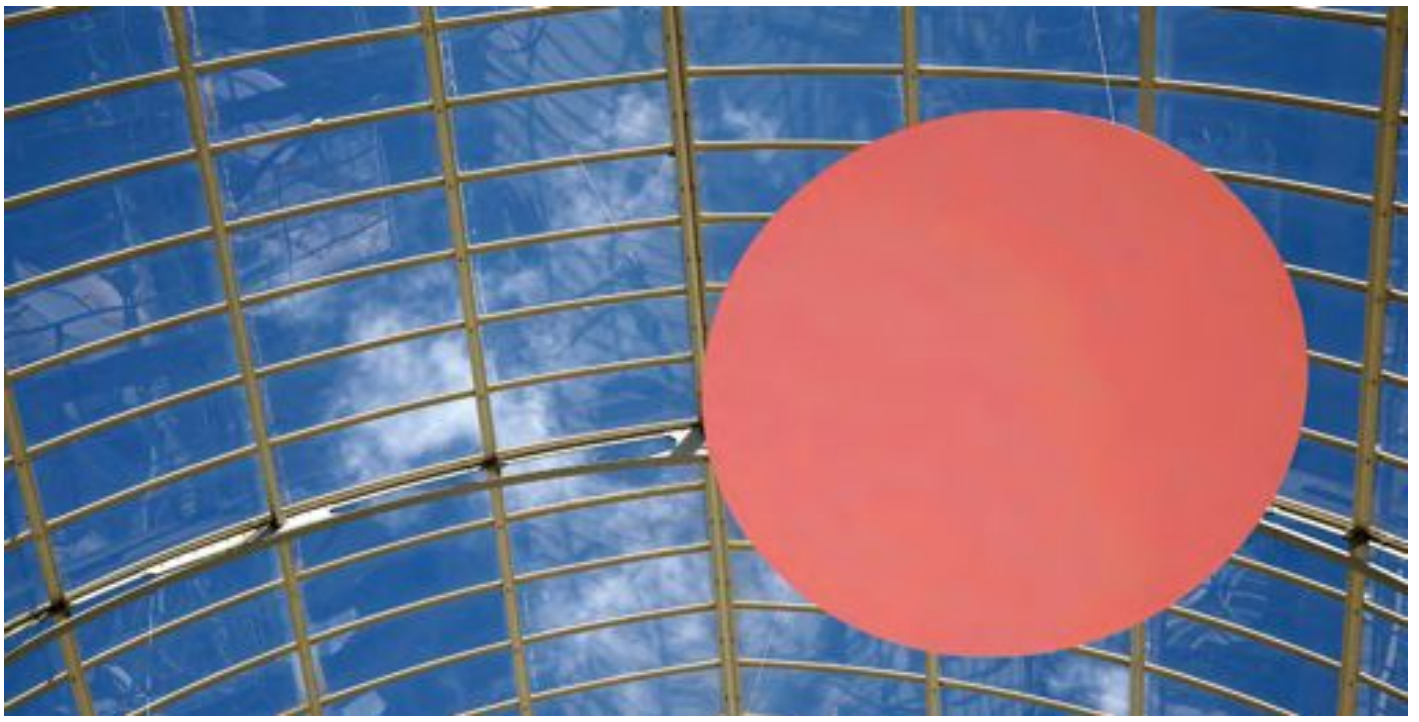
En una ocasión escribí a propósito de Mitsuo Miura (Iwate, Japón, 1946) que parecía encontrarse en las antípodas de Richard Serra, aunque compartiese con él un lenguaje reductivo, que geometriza la forma. El artista americano señalaba en una entrevista: "El peso es para mí un valor esencial; no es que sea más atractivo que la ligereza, sencillamente sé más sobre lo pesado que sobre lo ligero". En el extremo contrario, se diría que aquello que domina Miura, de lo que realmente sabe, es de la ligereza, de esa levedad a la que aludía Italo Calvino. Desde luego tan ardua se revela una tarea como la otra, pero el japonés opta por una suerte de desmaterialización y cualquier recurso resulta apto en sus manos para conquistarla.

Miura llegó a España con diecinueve años, en 1966, y aquí ha desarrollado su extensa e intensa producción, estrechamente integrado en el devenir de la creación de este país, tan cercano a algunos de los más destacados artistas de su generación en lo vivencial como alejado en su manera de hacer arte. Una singularidad que le ha llevado a desarrollar un lenguaje donde han convivido la pintura con el grabado y el dibujo o la fotografía; el *collage* y las instalaciones con la escultura o, mejor dicho, con los objetos; la exploración del plano y del espacio con las intervenciones en la naturaleza o la utilización de las posibilidades que le ofrecía el ordenador...

Bien es cierto que si hubiera que definir a Miura en un solo terreno este sería, sin duda, el de la pintura, y no solo porque esta ocupa la parte más amplia en su producción, también porque es mediante el color desde donde parece organizar su lenguaje y, me atrevería a decir incluso, desde donde organiza su pensamiento, su idea del arte. Sin embargo, con el paso de los años, su interés por el espacio como elemento integrante de la obra ha ido cobrando progresiva importancia. Sus instalaciones e intervenciones modifican el lugar y lo rubrican, lo concretan y dilatan, invitan al espectador al desplazamiento, a la interacción, situando a este en un espacio y tiempo reales que no remiten a nada fuera de la experiencia perceptiva, estableciendo una relación cuerpo/obra/espacio en términos de temporalidad. Esta manera de lograr que el espacio sea parte sustancial de la obra señala una evidente filiación minimalista que es recurrente en buena parte de su obra, y se concreta en su interés por las figuras esquemáticas (el cuadrado, el cubo, el círculo), los desarrollos seriales (*Despacio... Despa-*



Mitsuo Miura. *Memorias imaginadas*, vista de la instalación en el Palacio de Cristal de Madrid.



Perspectiva cenital de la exposición de Miura en el parque de El Retiro, Madrid, 2013.

cio, 1991), la reducción y esencialidad de las formas. La secuencialidad, la repetición de elementos, su prolongación en el espacio o el muro, tan presentes en la obra de Miura y que podrían leerse en clave puramente analítica, o como indagación formal, están filtrados sin embargo por otros intereses y se vinculan más a una actitud de observación que introduce el tiempo, la demora, la percepción de los cambios que se producen en el entorno, sea este el de la naturaleza o el urbano.

Es el entorno de la naturaleza el referente de su obra desde finales de la década de los setenta hasta comienzos de los años noventa, y lo es hasta el punto de que en algunas ocasiones se ha llegado a definir a sí mismo como "pintor de paisajes", introduciendo así cierta confusión en la interpretación crítica de su obra. Los parajes de Bustarviejo, en la sierra madrileña, y más tarde las playas de Almería, lugares donde vive o en los que pasa largas temporadas, dejan huella profunda en su trabajo. Si la oscuridad del bosque asoma en pequeñas piezas geométricas realizadas en madera, el color protagonizará diferentes series que, bajo el título *Playa de los Genoveses*, integran objetos, papeles, pinturas y obra múltiple. En esta etapa se produce un ahondamiento en términos perceptivos, el color cobra una extraordinaria dimensión y, en paralelo, explora materiales como el plástico, el cristal, el metal pulido y las telas teñidas industrialmente; todos estos recursos son utilizados por Miura para trasladar el efecto de los cambios de luz desde el amanecer al atardecer, para traducir el color de la arena, de las plantas, las gradaciones del mar, las variaciones que la humedad o el calor introducen en la fisicidad de las cosas. Junto a una simplificación radical la obra de Miura adquiere una extraña intensidad. Como si la observación minuciosa de los fenómenos, de los factores mínimos, de las sensaciones y reacciones del ojo y la piel, su trascurso y duración, estuvieran impresas en el color y la forma con efecto de presencia.

Es avanzada la década de los noventa cuando Miura utiliza el color con mayor radicalidad; atrás queda una especie de armonía interna, de calma, que había presidido anteriores etapas, como si la atención se hubiese desplazado de la línea del horizonte del mar al *skyline* de cualquier gran ciudad... Y se enfrasca en la observación de la epidermis urbana, en las retículas de las construcciones, en los estallidos de luz de los escaparates; los colores adquieren la rotundidad industrial, adoptan la máxima intensidad para trasladar un efecto que ha dejado atrás aquella relajación y adopta otro ritmo.

> La obra de Miura se vincula a una actitud de observación que introduce el tiempo y la demora

Piezas como *Esta ciudad no es suficientemente grande para los dos*, fechada en 1996, una gran instalación compuesta por láminas con recortes irregulares y color intenso (azul, amarillo, verde, naranja rojo) que se insertan perpendicularmente en la pared, o emergen de ella, son magníficos ejemplos de ese nuevo dinamismo que viene a contagiar toda su producción a partir de entonces. En 1995 presentaba una serie de cuadros monócromos en cuyo perímetro, como si de un marco se tratase, se recortan fragmentos circulares a diferentes alturas. Hablaba ya entonces de la ciudad como el inmenso contenedor de reclamos visuales, de escaparates luminosos, de neones y opulencia para la mirada. En la segunda mitad de esa década las formas tridimensionales y el espacio cobran cada vez mayor relevancia, concibiendo ese desarrollo a través de poderosas instalaciones. A la vez, la pintura se despliega con formas de extraordinaria vitalidad y eléctrico colorido que alcanzan a menudo una dimensión lúdica, intensamente edonista, o se tiñen de una fina ironía que muerde la forma geométrica para introducir un giro, un *enrarecimiento*, una polución que arranca una sonrisa.

Más adelante, ya en la década de 2000, produce una serie de pinturas constituidas por la suma irregular de pequeños lienzos de diferentes dimensiones, monócromos unos, con formas ovaladas o atravesados por franjas de color en diferentes direcciones los otros, unas composiciones anárquicas donde cada una de las partes parece buscar un acomodo aleatorio y chirriante; otras veces una sola tela es escenario de esa fragmentación a base de retículas y geometrías *alteradas*. *Show Window* será el título genérico de estas piezas que designará con tan solo las iniciales SW seguidas de una numeración.

La producción de Miura asume el conocimiento de las corrientes fundamentales de la evolución del arte contemporáneo occidental —de la herencia constructivista al minimalismo, de la abstracción analítica a las prácticas conceptuales o el pop—, pero este conocimiento aparece filtrado por su cultura de origen, de la arquitectura japonesa a sus jardines diseñados para la experiencia contemplativa y la exaltación del placer de la existencia. Tampoco intenta representar el mundo o *narrarlo,* sino presentarlo como experiencia física aprehensible. Esa presentación huye de la grandilocuencia, de la retórica, de la jerarquización, todo se puede reducir a un punto, un mínimo elemento que concentra el significado. La aparente sencillez de su obra procede de elaboraciones complejas, pero se materializa como sin dejar rastro, eligiendo materiales sencillos, cotidianos e identificables, *literales*, como las cintas para envolver regalos que ha empleado en instalaciones recientes (*Memorias imaginadas*, 2011). Practica una formalización de bajo coste que encierra un posicionamiento frente al despilfarro de medios, sea en la vida o en el arte. Podría decirse que practica una especie de distancia que relativiza cualquier asomo de transcendentalidad que pueda buscarse en su obra. Utiliza una escala humana que implique al espectador sin imponerle una interpretación, una dirección de lectura, desplazando su atención hacia el acto de percibir como si intentase provocar en él un pequeño vértigo, pura experiencia. ✣

Alicia Murría *es crítica de arte, comisaria de exposiciones independiente y directora de la revista ARTECONTEXTO*

Contra el tiempo*, con el tiempo

"... en las otras lenguas, las dominadas o marginadas, no se encuentra algo que corresponda a la idea 'tiempo' de las nuestras, por más que en algunas de ellas hayan llegado a ser las instituciones y cómputos del Tiempo, cartas astrales o calendarios tan imperiosas y tremendas como entre los aztecas, egipcios o babilonios; y, por tanto, en las gentes y mundos correspondientes no había tal cosa como nuestro Tiempo".

A. García Calvo, *Contra el tiempo*

La exposición de Mitsuo Miura en el Palacio de Cristal del Retiro es una buena ocasión para reflexionar sobre la singular relación con el lugar y "con su propio tiempo" que han tenido algunos artistas extranjeros que llegan a España en la década de los 60: Mitsuo Miura, pero también Eva Lootz o Adolfo Schlosser, por ejemplo, "una relación con el lugar y sobre todo con el tiempo que nunca es de total arraigo y que los aleja tanto de la reivindicación de lo local como de las corrientes de moda"[1]. ¿Bastaría con saber que la revista que fundaron en el entorno de Buades Eva Lootz y Patricio Bulnes se llamó *Humo*[2] y no pasó del primer número?

"El viaje es una actitud, no un desplazamiento", dijo en su día Adolfo Schlosser[3]. También para mí, en tanto peculiar ejercicio de historiadora del arte (o en tanto ejercicio de peculiar historiadora del arte), referirse ahora a ellos supone una cierta forma de viaje que no invita a *reconstruir* ningún desarrollo de acontecimientos pasados, sino a dar cuenta de su trato con el "propio (concepto de) tiempo". En *History. The Last Things Before The Last*[4], Siegfried Kracauer sugiere que el historiador se sitúe en la antecámara de la historia y que lo haga además como un extranjero. Todo el que emprende un viaje en la historia, dice Kracauer, se concede la posibilidad de exiliarse en el tiempo. Tiene los privilegios de la extraterritorialidad. Es, en cierto modo, un vagabundo. Como no deja de acompañarse —en un libro que piensa la Historia con mayúsculas— de historiadores del arte, como Kubler o Burckhardt, y de escritores, Proust, especialmente, me anima a pensar que algunos historiadores y determinados artistas (los referidos en este artículo) compartimos las poderosas metáforas y citas que el pensador alemán menciona: exiliarse en el tiempo, estar en la antecámara de la historia, ser en cierto modo un vagabundo y gozar de los privilegios de la extraterritorialidad. Esta ocasión que ofrecen las palabras de Kracauer nos permite defender que los tres artistas (doblemente extranjeros) son resistentes a los tiempos de las modas y a una historia donde lo nuevo está directamente ligado al mercado.

Podemos solucionar esta cuestión si, con Boris Groys, decidimos "separar el concepto de lo nuevo del concepto de historia y el término innovación de su asociación con la linealidad del tiempo histórico"[5]. En vez de hacer hincapié en lo temporal, recalca Groys, apostemos por resaltar la innovación como una forma de colocar las cosas de forma distinta en un contexto inestable. Algo que vienen haciendo los museos en su nuevo *display* basado en criterios de "buena vecindad". Es el museo entonces, cuando trabaja en el nivel del "contexto, del marco, del ambiente, o de una nueva interpretación teórica", el que propone "que una determinada cosa parezca otra nueva o interesante"[6]. Esto dicho, me interesa resaltar que la propia poética de nuestros artistas extranjeros (Eva, Schlosser, Mitsuo) permite que nos situemos contra el tiempo cronos, el tic-tac hegeliano, padre de tendencias y modas, como veremos a través de algún ejemplo del que daré cuenta de forma espontánea y en el orden que permita la impresión que me dejaron sus obras, su actitud vital y sus escritos. Por ejemplo, en mi memoria ocupa un lugar preeminente el cuadro de Patinir sobre el que tanto se ha detenido Eva Lootz, el de la espina del león, que "congela el tiempo en la espera"[7], un cuadro realizado quizá en la antecámara de la historia moderna, justo antes de que la perspectiva renacentista nos metiera de cabeza en ese tiempo donde todo se relaciona con todo y hay un centro y una mirada y un hombre detrás de una rejilla representando *la realidad* o, como señalara Foucault, aprendiendo a controlarla. Sin embargo, sigue diciendo Lootz, en este cuadro "todo permanece en un *en sí*". Cada cosa "tiene acceso a su pequeña eternidad". Cada cosa. La misma separación con que está dispuesta la *bento box* de la comida japonesa, como advirtió Mitsuo[8]. Cada alimento, como en el cuadro de Patinir, en su pequeño ámbito. La evidencia como cierta forma de inmanencia. Contra el tiempo del progreso, pero también contra el afán de transcendencia, contra el sujeto proteico, el heroísmo y la "pegajosa mirada de Occidente"[9].

El tiempo en Mitsuo Miura suele estar ligado a los trabajos sobre la playa de los Genoveses, en Almería, catorce años en los que el artista se empeña en mirar compulsiva y cotidianamente la naturaleza: fotos, dibujos, pinturas, toda una colección de restos del empeño (o la afición) de pintar *el tiempo*, como ha confesado en alguna ocasión: "cosas que se ofrecen a la mirada sin reclamar excesiva importancia, insignificantes [...] la idea del transcurso de lo cotidiano; nada es trascendental, pero todo, hasta lo más pequeño importa"[10]. Obstinado como estaba en pintarlo *todo*, no tuvo más remedio que rendirse poco a poco a la fascinación del *éclair*, el relámpago baudeleriano, pues no hay mejor metáfora para mostrar la experiencia, aún hoy, de la metrópoli: "¿Volveré a verte? Quizá en la eternidad"[11]. Así *Show Window*, "profunda reflexión sobre la permanencia de la imagen ideológica y la fugacidad de la experiencia sensorial"[12], y los trabajos sobre la playa de los Genoveses no representan los términos extremos de una contradicción donde disipación y ensimismamiento se contradigan, sino la cara de una misma moneda: la vida de los ciudadanos de las últimas décadas. La sensación toma el mando. Eva Lootz lo apreció en Hiroshige, "sucesión minuciosa e impasible de momentos equivalentes (donde) no cabe lo heroico"[13]. En una especie de "desaceleración y encogimiento del tiempo"[14], lo evidencia también Schlosser en su poema *La tarde en el café,* ya en Madrid, a principios de los setenta, cuando en el café Gijón escribe entre *voces* y *barullo de voces*: "el tiempo aumenta mientras se espera o se prepara una palabra, mientras tienen lugar hechos apenas perceptibles y los instantes centellean donde se los quiere ver"[15].

Es esa relación singular con el propio tiempo la que ha llevado a Mitsuo Miura a crear en "RMS La Asociación" la intervención *Amarillo transparente*, "distintos entornos que aluden a una sala de estudio, una habitación para la reflexión y la creación de pensamiento, y un muro en el que se acumulan las capas de memoria de las propias actividades de RMS La Asociación durante la última década"[16]. Esta vez el paisaje íntimo, un laboratorio donde se rodea de objetos que le han acompañado en el tiempo, un lugar donde está en continuo cambio, el orden de las cosas y las citas a sus artistas de referencia. ¿Por qué no pensar este proyecto —y tergiverso las palabras de Lootz respecto a Hiroshige— como una sucesión afectiva y minuciosa de momentos donde no cabe lo heroico? ✣ AURORA FERNÁNDEZ POLANCO

* Más allá de consideraciones museográficas, los tres artistas elegidos parecen ir en cierto modo "contra el tiempo", por decirlo como Agustín García Calvo, ya que los intuyo muy cercanos a muchas de las cuestiones en las que nos enreda este libro/jeroglífico imposible del filósofo recientemente fallecido a quien queremos rendir aquí un pequeño homenaje.

1 Palabras textuales de Jesús Carrillo, *Contra el tiempo*, Zamora: Lucina, 1993.

2 Según declaraciones de Eva Lootz: "Adolfo no tuvo ninguna intervención en la revista *Humo*, como no sea la de ser amigo tanto mío como de Patricio Bulnes. Quienes sí participaron activamente fueron Santiago Auserón y Cati François, así como Manolo Quejido e Ignacio Gómez de Liaño. La revista apareció en 1977.

3 *El País*, 7 diciembre 2002. En otro sentido, como peregrino que "está y no está", alude a él Francisco Calvo Serraller en "Visitación", en *Adolfo Schlosser. Escritos*, Madrid: MNCARS, 2006, p. 12.

4 No hay traducción al español.

5 B. Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia: Pre-Textos, 2005.

6 Las citas entrecomilladas de *Sobre lo nuevo* están tomadas de http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html

7 E. Lootz, "La espina del león", en *Lo visible es un metal inestable*, Madrid: Árdora, 2007, p. 87.

8 "En la cocina japonesa los elementos aparecen siempre aislados, sin mezcla, dispuestos como lo que son, separados y evidentes a lo largo de la bandeja". Citado por V. Llorca, "Mitsuo Miura", en *Mitsuo Miura,* [cat. exp.], Guipuzkoa: Diputación Foral de Guipuzkoa, Sala Koldo Mitxelena, 1994.

9 E. Lootz, óp. cit., p. 92.

10 Palabras de Mitsuo Miura citadas por A. Murría, *Mitsuo Miura*, Santander: Fundación M. Botín, 1996, p. 13.

11 "Ne te verrai-je plus que dans l´eternité?", Baudelaire, "À une passante", Fleurs du mal, París: Gallimar, p. 134.

12 A. Montesinos, *Mitsuo Miura*, Gijón: Museo Barjola, 2002

13 E. Lootz, óp. cit., p. 93.

14 P. Bulnes, Prólogo a *Adolfo Schlosser*, óp. cit., p. 16.

15 "La tarde en el café", ibíd., p. 27.

16 Exit mail, http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=1097.

AZUCENA VIEITES

Tableau vivant

Azucena Vieites
Tableau vivant. Museo Nacional Reina Sofía
20 marzo - 22 julio 2013

Azucena Vieites (Hernani, Gipuzkoa, 1967) establece en su trabajo aproximaciones conceptuales hacia la cultura visual contemporánea a través de recursos como el dibujo o el *collage*. Podría ser considerado como un remix DIY que trata de representar una especie de memoria estética/política en relación a un tiempo presente y a una experiencia de paso, una memoria cuya intensidad se irá difuminando.

Su práctica artística se construye a partir de una serie de constantes: la multiplicidad, el fragmento y la repetición como ruptura con respecto a la imagen absoluta y a las formas lineales de narración; cuestiones acerca de la idea de original, copia, obra única, seriada o reproducible; el carácter efímero, procesual de la obra y el pensamiento feminista y las políticas de género como genealogía o referencia.

En sus últimos proyectos han cobrado una mayor relevancia los procesos que se generan en torno a la edición, trabajando a partir de las técnicas del *fanzine*, que le interesan por ser publicaciones de edición autogestionada e independiente, realizadas con medios modestos y accesibles que recogen información de interés para grupos sociales o culturales que no se sienten representados por la cultura más comercial y mayoritaria. Muchas de estas publicaciones se hacen por entretenimiento y por diversión, como una forma de resistencia política y de activismo, y pueden usarse como una herramienta pedagógica informal y como una forma alternativa a la devaluación cultural. También se realizan con ánimo de conectar con otras personas con intereses comunes en terrenos minoritarios y de difícil acceso. Este medio de expresión es utilizado por grupos muy heterogéneos y posibilita producir y documentar la propia representación.

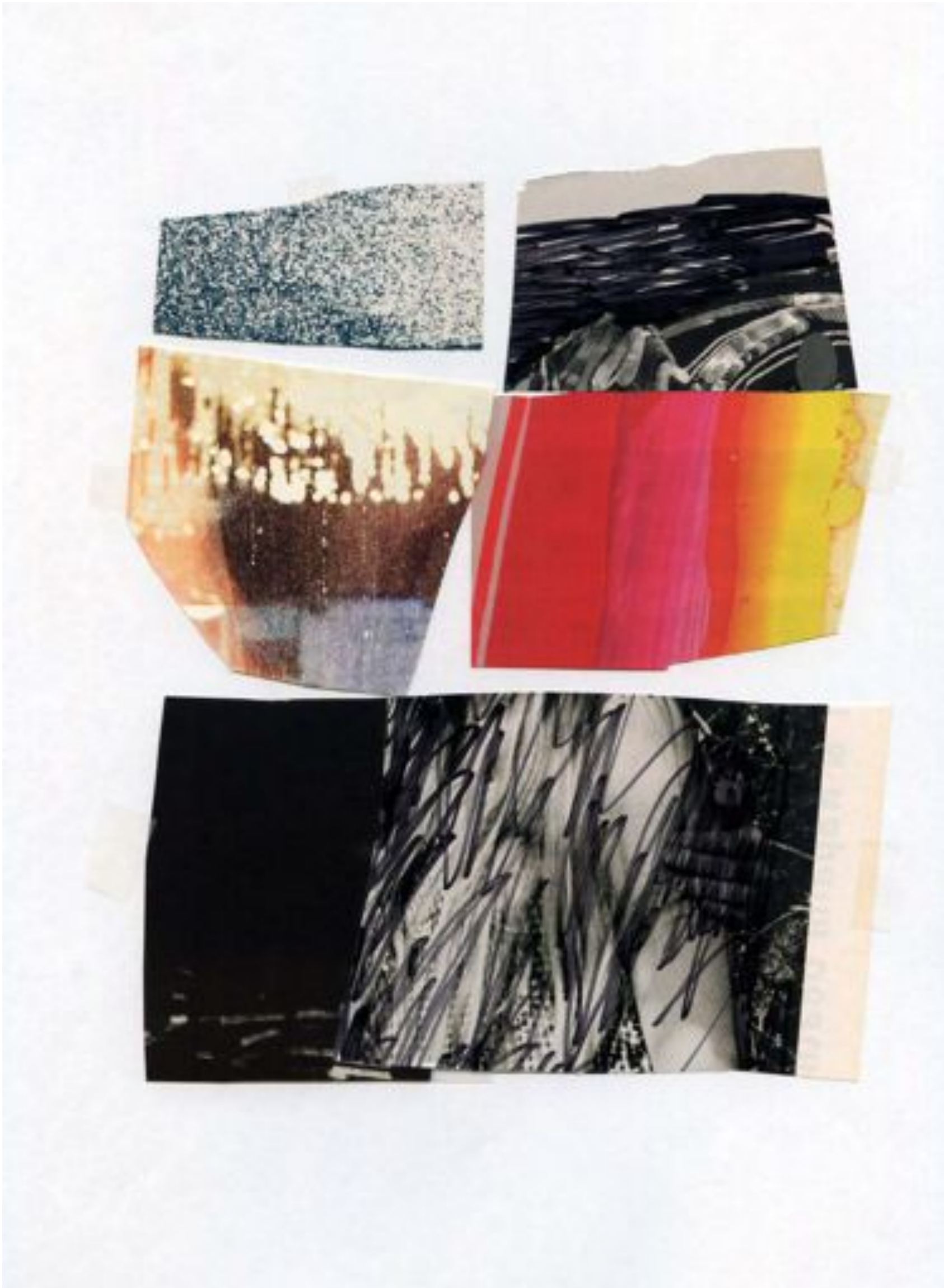
En sus últimas propuestas Azucena Vieites también ha dirigido su mirada hacia los modos de hacer de la infancia, mediante la realización de talleres infantiles en donde niñas y niños de edades entre tres y siete años han podido colorear los dibujos de la artista. Se trataría de observar y aprender de la capacidad de sorpresa, la falta de convención y la voluntad de construir lenguaje en edades tempranas.

Este nuevo proyecto en el marco del Programa Fisuras vuelve a trabajar a partir de los modos de hacer de la infancia y dirige su atención hacia una serie de imágenes que se han construido a través del *collage*. La serigrafía, un recurso que siempre se ha adecuado bien a la lógica de su trabajo, le servirá para trasladar estas imágenes hacia un nuevo soporte, en este caso concreto a través de la impresión en colores, del uso de la cuatricomía para así obtener una versión, un resultado de carácter diferente a otros anteriores y una nueva mirada hacia las imágenes producidas. En palabras de la propia artista, "la serigrafía me permite obtener una imagen una y otra y otra vez, esta técnica nos hace pensar sobre la idea de original, copia, obra única, seriada o reproducible. En el efecto de repetición lo representado se desvanece, se desvirtúa. La imagen se construye a partir de ese efecto reiterativo que excede a la propia representación y la enrarece. Desde mi punto de vista una razón de ser de la práctica artística tiene que ver con la capacidad para provocar extrañamiento".

> En el efecto de repetición lo representado se desvanece y desvirtúa

Otro foco de atención en este proyecto se dirige hacia el trabajo con imágenes en movimiento en una dinámica similar a la producción de remezcla. Se trata de una nueva tentativa de trabajar desde lo lúdico y la fantasía y de introducir también una reflexión sobre la experiencia y las expectativas presentes en los procesos de representación.

Azucena Vieites ha participado en numeroso proyectos y exposiciones colectivas como *Pop Politics*, CA2M, Madrid (2012), *Actos de edición*, Santander (2011) o *Valparaíso: in(ter)venciones*, Valparaíso, Chile (2010). Entre sus últimas exposiciones individuales se encuentran: *Fundido encadenado-Break You Nice*, MUSAC, León (2012) y *Coloring Book*, galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona (2011). Ha colaborado con sus dibujos en publicaciones como *New Feminism* (Viena: Löcker, 2007), en proyectos como *Dig Me Out* (www.digmeout.org, 2009) y en las Jornadas Feministas Estatales de Granada (2009). Desde octubre de 2012 trabaja como profesora colaboradora en la facultad de Bellas Artes de Salamanca, y es cofundadora de *Erreakzioa-Reacción, una iniciativa entre el arte y el feminismo*, que surge en 1994 en el País Vasco, desde una voluntad de incidir en los contextos de recepción y producción propios y que hasta la fecha ha venido desarrollando proyectos en forma de fanzines, publicaciones, conferencias, seminarios, talleres, vídeos o exposiciones. ✣



***Collage 1*, serigrafía sobre papel de la serie *Tableau vivant*, 2013.**

ROMA

Una urbe que parece siempre perseguida por los fantasmas de su pasado. Y donde el fascismo y el neorrealismo, sucesivamente, cimentaron dos visiones complementarias de la realidad. Nos adentramos en las entrañas del mito.

Todo es lavable

Por Justo Navarro

Fui por primera vez al sitio de la Exposición Universal de Roma en 1993, cuando ya llevaba en Roma casi un año y hacía medio siglo que debería haberse celebrado la feria fascista de 1942. Llegué al Ente Eur (al sur de la ciudad, hacia el mar) un domingo por la tarde. El sol se iba, no había nadie, las casas de los alrededores parecían dormirse en sus jardines y, como en un cementerio, casi daba miedo decir algo. Los monumentos se recogían en su ser, espectros de una exposición que nunca fue. Vi el Palazzo della Civiltà del Lavoro, antiguamente Palazzo della Civiltà Italiana, cemento armado vestido de mármol, triunfo del arco, rasgo sintomático del carácter nacional repetido doscientas dieciséis veces en las cuatro fachadas iguales, según la guía Turing. La arquitectura del fascismo es iterativa y enfática, como la publicidad. Quizá por eso me gustaba o me atraía. Volver a experimentar lo idéntico es en sí mismo una fuente de placer, o eso pensaba Freud.

Tiene su estética la repetición, pero también su fantasma, el virus de la reproducción neurótica, automática, anestésica, muerta, esa insistencia que practican géneros cinematográficos como la pornografía y el terror. La propaganda tiende a la tautología, y tautológico es el énfasis con que la arquitectura de los años fascistas se proclamaba fascista mientras repetía como frases hechas arcos, columnas, atrios y propileos, ladrillo y mármol y granito, signos intemporales de la romanidad imperial, como decían los mussolinianos. La modernidad coincidía con la Antigüedad clásica en un presente perpetuo. Paseando por el Eur, sentí la misma impresión de eternidad instantánea caducada que en el Foro Itálico (al norte de la ciudad, expandiéndola hacia los montes), entre sus letanías de columnas y estatuas y mosaicos-jaculatoria que repiten *Duce, Duce, Duce*, y su alto monolito Mussolini.

Confío en las virtudes estéticas y peligrosas de la repetición, y, sin buscar demasiado, en mis callejeos romanos encontré con gusto una buena muestra de arquitectura fascista, porque el fascismo fue una época feliz para la inversión inmobiliaria y la construcción monumental. Di con el gigantismo de apariencia desnuda, pero amparado tras corazas de mármol y formaciones perfectas de ventanas enmarcadas en más mármol, y balcones-tribuna para jefes y banderas, y pórticos altísimos y blancos que empequeñecen a quien los mira. Ahora todo eso suena a alucinación, e incluso en su tiempo Marcello Piacentini, el primer arquitecto de Roma y de la Ciudad Universitaria, percibía en aquellos edificios "un aspecto metafísico, una suntuosidad casi irreal", y hablaba de "sueño de grandiosidad".

Pero el mismo Piacentini recordaba que "la Roma imperial tenía sus foros, templos corintios de mármol y basílicas de travertino, y los dos millones del pueblo habitaban casas simples, modestas, como las que se han encontrado en Ostia, anónimas, racionalísimas". La mentalidad fascista es jerárquica, y el colosalismo convivía con lo doméstico. También he visto oficinas de correos, comisarías de policía, cuarteles, fábricas, iglesias, centros de reunión vecinal con un humilde balcón-plataforma para que el mando arengara a los vecinos en la plaza, casas con jardín, bloques de pisos, todo fascista. Los años de entreguerras fueron buenos para los nuevos arquitectos. El Estado subvencionaba la construcción. Florecían los barrios residenciales y las barriadas residuales. Palmiro Togliatti decía que la ideología fascista estaba hecha de retazos, heterogénea y camaleónica, y creo que así fue la arquitectura que presumió de fascista y nacional, y era fundamentalmente ecléctica e internacional.

> La arquitectura del fascismo es iterativa y enfática, como la publicidad

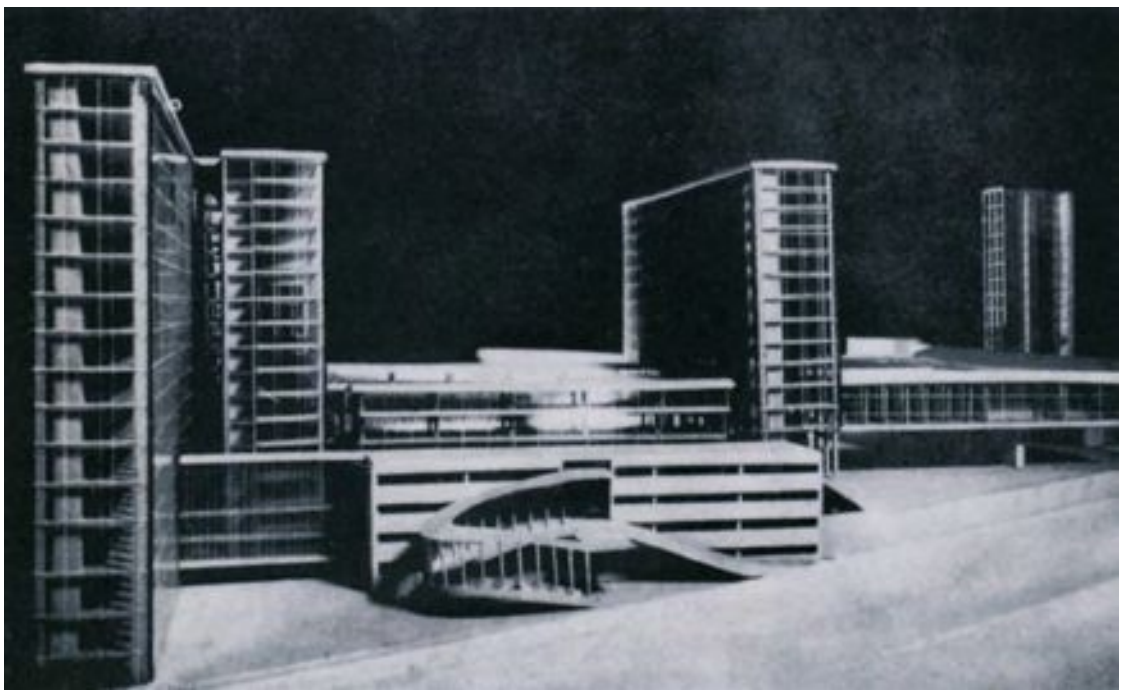
Piacentini hablaba de suntuosidad, irrealidad y sueño, pero otro arquitecto, quizá más fascista, Giuseppe Pagano, defendía una arquitectura sana, cómoda y económica. "Todo es terso, limpio, perfecto; todo es lavable, del suelo a las paredes", decía Pagano en honor de una obra de Giuseppe Terragni. Cuando la jerarquía eligió al primer arquitecto del Eur, el monumentalista Piacentini se impuso al racionalista Pagano. Era lo normal. Se trataba de hacer arquitectura-propaganda del XX aniversario de la toma del poder, no un cuarto de baño. Prefiero encontrarme con un *villino* racionalista o una casa de cuatro plantas en cualquier calle de Roma, pero soy sensible a las distintas arquitecturas fascistas, la razonable y la de una solemnidad eufórica ("banda eufórica" llamaba Carlo Emilio Gadda a los mussolinianos), porque las dos comparten un mismo aire de familia. Las dos se consideraban arquitectura del Estado, principal cliente de los arquitectos de la época. Grandes o chicos, todos los edificios fascistas tienen algo de funcionarial, de viviendas para militares, o yo se lo veo.

¿Por qué me gusta la arquitectura fascista, es decir, el fascismo arquitectónico? ¿Qué relación existió entre la idea de una arquitectura higiénica y otras ideas de limpieza manejadas por los fascistas en su tiempo? Pienso en un cuadro de 1926, de Ubaldo Oppi, *Ritratto dei tre chirurghi*: tres cirujanos charlan sobre un fondo arquitectónico rojo y blanco de arcos, pilares, enlucido y ladrillo. La solería es blanca y negra. Todo es limpio, hasta el cigarrillo blanco y sin encender en la mano del médico que parece tomar la palabra. Es una imagen pulcra y sobria, muy ordenada, como los cirujanos, que podrían ser arquitectos en plena discusión de un proyecto pulcro, sobrio y muy ordenado, o a punto de limpiar la ciudad de viejas casas. La piqueta demoledora fascista funcionó como un bisturí: limpiaba de excrecencias los lugares históricos, el Campidoglio, el mausoleo de Augusto, los monumentos milenarios. Uno lee ahora las crónicas de la construcción de la ciudad fascista y cree asistir a una campaña militar: las escuadras demoledoras reconquistaban Roma para la Roma imperial. La batalla inmobiliaria era una guerra de liberación. Se glorificaba a los monumentos aislándolos, y se aislaba en suburbios a los vecinos desplazados de las zonas destruidas. La demolición era un rito de Estado, un placer estético que favorecía el tráfico, abría avenidas espléndidas y convertía a Roma en capital del turismo internacional y del negocio inmobiliario.

He andado por Via dei Fori Imperiali pensando que cruzaba la Roma de Mussolini, es decir, Via dell'Impero, el desventramiento urbano que le permitiría a Mussolini ver el Coliseo desde Palazzo Venezia: una avenida "recta como la espada de un legionario", según profetizó Mussolini con su obsesión por las espadas. Cuando



***Lavoro-Produzione italiana*, boceto para la compañía de suscripción a *Il Popolo d´Italia*, 19 diciembre 1925.**



En la parte superior, proyecto para la segunda ronda de sección del Palacio de Justicia en Roma.

Abajo, Mario de Renzi y Adalberto Libera, fachada de la Mostra della Rivoluzione Fascista, Palazzo della Esposizioni, Roma, 1932.



Mussolini visitó las obras de la Via dell'Impero, juzgó el lugar idóneo para desfiles, y una gran parada militar festejó a Hitler en su visita a Roma en 1938, treinta mil infantes, tres mil soldados de caballería, cuatrocientas piezas de artillería, del Circo Máximo al Coliseo y a Piazza Venezia, sede del Duce, por la Via dell'Impero. ¿Tienen estas anécdotas algo que ver con la arquitectura de ventanas y columnas en formación, en desfile ordenado y rítmico de elementos arquitectónicos siempre repetidos?

Pero no era nuevo ese programa, y continúa. El monumento a Vittorio Emanuele II, el Vittoriano, ya había exigido al final del siglo XIX reventar la trama urbana para que sus filas de columnas y sus escalinatas teatrales se agigantaran en necesaria soledad, por repetir una expresión de Mussolini. Demoliciones exigieron los dos edificios monumentales de Vittorio Ballio Morpurgo para conformar la Piazza Augusto Imperatore, arropar al mausoleo de Augusto y exaltar al Duce desde las paredes esculpidas y escritas, declamatorias como los edificios.

La demolición del pabellón de cristal que Morpurgo construyó en el mismo sitio para el Ara Pacis Augustae ha precedido a la construcción del Museo del Ara Pacis, de Richard Meier. Visité el museo no mucho después de su inauguración en 2006 y recuerdo que en la librería compré las crónicas romanas de Ingeborg Bachmann para la radio y la prensa alemana.

Las obras públicas de Mussolini son legendarias: Bachmann seguía comentando en 1955 cómo los estandartes, los uniformes y los gritos de júbilo acompañaban el primer golpe de piqueta.

El libro de Bachmann, *Quel che ho visto e udito a Roma*, es blanco como el museo de Meier, como el Vittoriano. ¿Es una casualidad la coincidencia de colores entre el Vittoriano y el museo? ¿Es una casualidad que el museo se inaugurara un 21 de abril, mítico aniversario del nacimiento de Roma, que el fascismo entronizó como fiesta de Estado y utilizó para sus grandes inauguraciones?

El museo de Meier, extrovertido, expansivo e internacionalista, podría estar en cualquier parte, pero en Roma me parece un recordatorio de la arquitectura fascista y del demolido pabellón de Morpurgo, tan encerrado en sí mismo. Las construcciones fascistas son complementarias de las demoliciones fascistas, y creo que alguna relación habrá entre el plan de aislar monumentos y el ensimismamiento de los edificios fascistas.

Quizá lo que unía a monumentalistas y racionalistas fuera la tendencia compartida a proyectar edificios muy bien delimitados, muy reconcentrados, muy bien marcada la línea de contorno, como en las figuras de la pintura histórica del siglo XIX.

El ensimismamiento de los edificios fascistas mostraba la dimensión real del expansionismo imperial mussoliniano. ✣

Fuentes consultadas. *Las citas de los discursos mussolinianos y la historia de las demoliciones romanas de los años fascistas pueden encontrarse en* Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce, con alcuni scritti di Antonio Cederna, *de Italo Insolera, Roma: Editore Riuniti-Istituto Luce, 2001, y en* Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso, *de Antonio Cederna, Venecia: Corte del Fontego, 2006.*
La historia de las divisiones entre racionalistas y monumentalistas la he seguido en Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, de Giorgio Ciucci, Turín: Einaudi, 2002. Cesare di Seta ha editado y prologado una antología de las opiniones de Giuseppe Pagano,* Architettura e città durante il fascismo*, Milán: Jaka Book, 2008, donde aparece el juicio sobre la arquitectura lavable en uno de los artículos reunidos ("I benefici della architettura moderna").*
Los comentarios de Carlo Emilio Gadda sobre el fascismo están en Eros y Priapo*, Milán: Garzanti, 1967.* Quel che ho visto e udito a Roma*, de Ingeborg Bachmann, traducido por Kristina Pietra y Anita Raja, lo publicó Quodlibet, Macerata, 2002.*

Roma Ciudad Abierta (La fotografía de la posguerra)*

Por Antonella Russo

La periferia de Milán, llena de refugiados y ruinas, los barrios populares del puerto de Nápoles y, sobre todo, los suburbios romanos representan los lugares principales de la topografía del neorrealismo fotográfico italiano. Roma, capital italiana, ciudad abierta —término que se añadió en torno a 1943 para señalarla como ciudad liberada del gobierno fascista—, también lo fue de un *renacimiento* posfascista, en el que tuvo lugar la creación de una imagen fotográfica documental asociada al neorrealismo, así como, un decenio más tarde, su propia superación.

La fotografía de la cultura italiana posbélica se configuró a partir de la renuncia a los cánones y asuntos típicos de la imagen fascista. Se reclamaba tanto el documentalismo antiestético de Grierson, como el épico de Flaherty. Además, se tomó de la fotografía americana de la Farm Security Administration (FSA)[1] la tendencia de producir imágenes inmediatas, de *toma directa*, capaces de sensibilizar sobre grandes tragedias sociales. El verdadero protagonista de la fotografía neorrealista italiana fue el proletariado urbano, tema que comenzó a difundirse ya en los años treinta en semanales dirigidos por un paisano y amigo de Mussolini, el ultraconservador y genial editor Leo Longanesi[2].

Ya en diciembre de 1932, Longanesi se había asegurado para *L'Italiano* un prestigioso preestreno: imágenes "de tema romano" de Henri Cartier Bresson, tomadas en la época del primer viaje a Italia del fotógrafo francés[3]. Longanesi[4] trabajó estrechamente con el gran autor, al que muy probablemente fotografió. Se trataba de objetos alienantes, conformes a la poética surrealista: un escorzo de un rompiente con un pequeño muelle visto desde lo alto, una masa de rostros proletarios de Trastevere, bien dispuestos en beneficio del fotógrafo, anticipo de la Roma neorrealista.

El tema y la circulación de la fotografía neorrealista. Después de 1945, el pueblo, sus dramas desde la guerra hasta la caída del régimen, sus expectativas tras la liberación se convirtieron en el asunto principal del arte, la narrativa, el cine y la fotografía, también porque respondía a la demanda de imágenes de un *pueblo que caminase hacia el pueblo*. Intelectuales, directores, artistas y fotógrafos respondieron a tal reclamo, elaborando imágenes capaces de combinar el final del fascismo y de sus ilusiones, con las esperanzas nacidas de la experiencia de lucha armada espontánea que fue la Resistencia.

El neorrealismo, conocido en todo el mundo por las películas de Roberto Rossellini (*Roma ciudad abierta*, 1945; *Paisà*, [Camarada] 1946) y de la pareja Vittorio De Sica-Cesare Zavattini (*El limpiabotas*, 1946; El *ladrón de bicicletas*, 1948), tuvo como contrapartida en el campo de la fotografía los reportajes de *Il Politecnico*, 1945-1947, revista literaria de vanguardia dirigida por Elio Vittorini[5]. Este periódico presentó, de hecho, la más amplia y documentada serie de crónicas de denuncia sobre las condiciones de indigencia social y degradación humana en las que se precipitaban el centro y el sur de Italia[6]. Uno de los reportajes más desconcertantes representaba la penuria de los suburbios romanos de Pietralata y Tiburtino, donde los habitantes vivían en míseros tugurios y rodeados de ciénagas[7]. Se trataba de crónicas neorrealistas que hacían más actual y urgente *el descubrimiento* de las muchas *Italias* nunca vistas, especialmente las del centro y sur, que dieron la ocasión de mostrar a los italianos imágenes de regiones, especialmente meridionales, que no



William Klein, *Senza titolo*, en *Rome*, Milán: Feltrinelli, 1959, p. 17.

habían sido representadas durante la dictadura de Mussolini.

Gracias también a estas documentaciones fotográficas de tema social, se trató de alcanzar "aquella fusión entre paisaje y personas" auspiciada por Italo Calvino; es decir, construir una patria cultural a través de imágenes inéditas del país hasta ahora poco conocidas, también porque no habían sido en absoluto representadas.

Los suburbios. Uno de los motivos recurrentes de la cultura italiana de la posguerra fueron los suburbios romanos, tema clave de la narrativa y cinematografía neorrealista, áreas situadas en los límites de la Ciudad Eterna, fuera de las vías de comunicación, donde más de cien mil personas vivían en barracas decrépitas.

En la capital, *Vie Nuove*, semanal ilustrado del Partido Comunista Italiano[8], publicó una serie de reportajes que —siendo los primeros sobre estos temas— denunciaban las condiciones de pobreza y degradación social en las que sucumbía la capital de Italia en la posguerra. Uno de ellos, firmado por el poeta Alfonso Gatto, retrataba una barriada surgida en los alrededores del acueducto romano, y subrayaba el contraste entre el antiguo esplendor y la actual decadencia de amplios estratos de población[9]. En los años sucesivos el semanal albergó con cierta regularidad reportajes fotográficos denominados *itinerarios de la miseria*, imágenes de las regiones más atrasadas de Italia, firmadas por Ando Gilardi, Nino Sansone y Franco Pinna.

En 1955 también *Cinema Nuovo*[10] publicó crónicas sobre esas áreas periféricas *dolorosas* relegadas a los márgenes de la urbe. La primera describía el drama de una población amontonada en viejos cuarteles, escuelas o casetas de madera y cartón sin agua corriente, energía eléctrica, ni servicios higiénicos. La emergencia social y humana de estos lugares era descrita desde el punto de vista de dos niñas, víctimas inconscientes de la violencia de la vida del suburbio, y mostraba los signos del malestar y de la degradación moral que ahí se respiraban[11]. Un mes más tarde, un nuevo fotodocumental, *Roma proibita*, aportaba entrevistas dramáticas e imágenes de interiores decrépitos de las áreas de Quarticciolo, Primavalle, Valle Aurelia, Tiburtino III, Acquedotto Felice, y denunciaba la censura de *Roma ore undici*, documental cinematográfico sobre la propagación de la prostitución en estas zonas[12].

Estos reportajes resultaban respuestas visuales a la llamada que Cesare Zavattini, colaborador tanto de *Vie Nuove* como de *Cinema Nuovo*, había lanzado en Roma en el Instituto Gramsci, en una conferencia de 1947, en el curso de la cual exhortaba a los hombres de letras a redactar un *Boletín de los escritores* (inicialmente *Boletín de la miseria*, y después *Boletín de los hombres de cultura responsables*), una especie de documentación ilustrada que prestara atención a las injusticias, abusos, emergencias sociales, que se actualizase continuamente y se distribuyera entre políticos, funcionarios y hombres de cultura, hasta que esos dramas sociales se solucionasen[13].

Un nuevo reportaje fotográfico, *Visita a un suburbio romano en días de hielo*[14], propuesto por el semanal, creó un gran escándalo: documentaba una *expedición* para llevar ayudas y manifestar solidaridad a las poblaciones de los suburbios del Prenestino, Pietralata y Primavalle, donde había muerto gente congelada tras las fuertes nevadas. Franco Pinna grabó la visita en la que participaron, entre otros, Alberto Moravia, Natalia Ginzburg, el antropólogo Franco Cagnetta, y los funcionarios del PCI Giovanni Berlinguer y Piero Della Seta[15].

A finales de los cincuenta Pier Paolo Pasolini firmó una crónica en tres episodios de gran dureza, donde denunciaba la representación corriente del drama del suburbio[16]. El escritor explicaba cómo esa tragedia social y urbanística estaba en realidad estatalizada, promovida por Mussolini en la época de la demolición de los viejos barrios romanos, y continuada por las administraciones políticas sucesivas en la posguerra.

Tras la liberación, a la deportación de estratos enteros de subproletariado urbano al campo romano en los confines de la capital en los años treinta, se habían añadido miles de inmigrantes del centro y sur de Italia, forzados a vivir en barracas sin acabados y sin techo, entre charcas y en calles sin asfaltar.

El reportaje fotográfico de Pasolini constituyó también la ocasión para denunciar la insuficiencia del *socialismo humanitario* del neorrealismo, impregnado de ostentosa benevolencia y mesianismo de izquierdas, incapaz de describir los cambios que se estaban produciendo en el subproletariado urbano de los años cincuenta. En los suburbios no vivía la gente humilde y bondadosa que aparece en las películas de De Sica y Zavattini, ni criaturas fantásticas, como en el neorrealismo metafísico felliniano, sino una humanidad que se las arreglaba malamente para sobrevivir entre sordidez y prostitución, en una mezcla del mal y el bien en estado puro, y donde maldad e inocencia eran equivalentes.

> En los suburbios no vivía la gente bondadosa que aparece en las películas de De Sica y Zavattini

Elegido como su patria, el suburbio representaba para el poeta un motivo recurrente de pertenencia espiritual, último reducto de genuina vitalidad sin prejuicios burgueses o católicos que él exalta en sus primeras novelas *Chicos del arroyo* (1955) y *Una vida violenta* (1959), y en las películas *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *Pajaritos y pajarracos* (1966). El suburbio fue el lugar para y por el que Pasolini vivió y murió.

Lo que Pasolini había advertido, con gran perspicacia, era que el neorrealismo, en el cine y en la fotografía, había agotado y perdido totalmente su carga innovadora. Eso se debió también al hecho de que, como explicó el mismo Zavattini, no supo cumplir esa revolución civil y moral, aquella oposición al sistema que anunciaba en los preámbulos y que, a finales de los cuarenta, se había transformado en un vago fideísmo de izquierda.

Roma en la fotografía internacional. La denuncia de aquellas islas de decadencia humana y social, representada por los suburbios, se quedó en un tema escabroso, y, por lo tanto, reducido a unos pocos valientes autores y a raros reportajes publicados en periódicos de izquierda, aunque de manera esporádica y durante menos de una década.

A partir de los primeros años cincuenta, los barrios populares en el centro histórico de la capital, Campo dei Fiori, Trastevere, el Ghetto, se convirtieron en nuevos motivos de la imagen abocetada o "con efecto neorrealista asegurado" de



Piergiorgio Branzi, *Piazza delle Cinque Scole nel ghetto di Roma*, 1952. © Piergiorgio Branzi, Roma.



la fotografía de grandes autores internacionales que residieron en la capital. Una de las más pintorescas imágenes de la Roma popular circuló en los Estados Unidos a través de un reportaje que Henri Cartier-Bresson realizó para *Life*[17]. Se trataba de la imagen del pequeño potro *Vasito*, querido por niños, ambulantes y habitantes de la vieja Trastevere.

En 1959 William Klein publicó su espléndido libro, *Rome*, lleno de imágenes granuladas y de elevado contraste, que describían perfectamente el inminente caos urbanístico y la plena decadencia de la Ciudad Eterna.

Klein retrató los antiguos monumentos en el centro histórico romano, símbolos de la historia y de la civilización occidental, estropeados por el moderno mobiliario urbano, así como la selva de señalización del tráfico en el laberinto de callejones de Trastevere, y la invasión de los nuevos medios de transporte de masa, indicios del consumismo que Pasolini denunciaba como el flagelo de la civilización contemporánea, y que condicionaba y mercantilizaba todo tipo de relaciones humanas.

No por casualidad las declaraciones del escritor son las más numerosas entre las citas que el fotógrafo americano selecciona para los textos que acompañan al libro, compuestos por fragmentos tomados de la narrativa de los novelistas que escribieron sobre la ciudad eterna.

Rome de William Klein no suscitó entusiasmo ni gran interés por parte de los fotógrafos italianos que maduraron en la posguerra. Estos autores, con poco más de veinte años, que entonces descubrían la pasión por la fotografía e intentaban hacer de ella su propio oficio, juzgaron aquella fotografía demasiado distante, agresiva e íntimamente elitista. La mayoría de ellos contemplaba con admirado interés a la fotografía humanitaria francesa y especialmente a *l'image à la sauvette* de Cartier-Bresson, evocado desde hacía por lo menos dos generaciones de fotógrafos locales, como por ejemplo Piergiorgio Branzi, coetáneo de Mario Giacomelli, que realizó sus primeras obras en Trastevere a principios de los cincuenta, y que decidió dedicarse a la fotografía tras haber visto la primera retrospectiva del fotógrafo francés en el Palacio Strozzi de Florencia en 1952.

Sin duda, la fotografía controvertida de *Rome* de William Klein contribuyó a tomar conciencia del fin de la época de la fotografía posbélica, con la pérdida de sus presupuestos éticos y de las exigencias sociales sobre las cuales se basaba el reportaje fotográfico neorrealista de los años cuarenta.

Por otro lado, conviene recordar que la imagen fotográfica neorrealista fue solo un aspecto de la fotografía de la posguerra difundida en Italia. De hecho, coexistían la experimentación *high key* y *low key*, difundida en las mayores asociaciones fotográficas (La Bussola, dirigida por Giuseppe Cavalli, y La Gondola, capitaneada por Paolo Monti), la *Subjeckive Fotografie*, promovida por Otto Steinert, las indagaciones sobre la fotografía



Pasquale De Antonis, *Truppe alleate a Roma*, 1945. **© Archivio De Antonis, Roma. Cortesía de Riccardo De Antonis.**

informal de Pasquale De Antonis y Nino Migliori, la producción de imágenes de moda italiana en la que trabajaban en Roma grandes retratistas como Elio Luxardo, Arturo Ghergo y Pasquale De Antonis, así como el fotoperiodismo comprometido.

El fotoperiodismo romano. En 1951 se constituye en Roma la Cooperativa Fotógrafos Asociados, fundada por Franco Pinna, que incluía a Mario Caio Garrubba, Nicola y Antonio Sansone, Pablo Volta y Plinio De Martiis, y que pretendía difundir un fotoperiodismo socialista. Fracasada la cooperativa tras un año de actividad, este grupo de fotógrafos independientes se amplió en la segunda mitad de los años cincuenta con la llegada de Calogero Cascio, Ermanno Rea, meridionales emigrados a la capital, afiliados al Partido Comunista italiano. Fueron los mayores exponentes del fotoperiodismo militante, que circulaba casi exclusivamente en *Vie Nuove, Noi donne* e *Il Lavoro*, publicaciones apoyadas por el Partido Comunista italiano o a la CGIL —sindicato afiliado a dicho partido— y que difundieron imágenes de la miseria africana del sur de Italia y las condiciones de trabajo medievales de las minas y latifundios de Calabria, Basilicata, Puglia y Sicilia.

A finales de los 50 las imágenes del fotoperiodismo encontraron cobijo en la revista *Il Mondo*

Del mismo modo documentaron los rituales y diferentes cultos que perpetuaban conocimientos y culturas antiquísimas estudiadas por etnógrafos y antropólogos no solo italianos. Profundamente turbados por la invasión soviética de Hungría en 1956, ellos desarrollaron una forma de desacuerdo hacia aquel PCI filosoviético que en la inmediata posguerra les había parecido como un puerto seguro sin injusticias ni violencias. Decididos más que nunca a aferrarse al propio fotoperiodismo intransigente y de denuncia, empezaron a viajar por el norte de África, el norte de Europa, desplazándose hasta Berlín Este, la URSS y China, convencidos de ser testigos de las condiciones de vida de las sociedades del llamado *socialismo real*.

En gran parte intelectuales refinados y algún que otro escritor, estos padres fundadores del fotoperiodismo italiano realizaron imágenes según itinerarios marcados por las propias lecturas: en España siguieron las huellas de Cervantes y de Lorca, en Dublín buscaron los lugares de Joyce, en Lübeck los de Mann.

A finales de los años cincuenta las imágenes de este fotoperiodismo *literario* encontraron cobijo en la redacción de *Il Mondo*[18]. La revista, en la que colaboraba también Ennio Flaiano, escritor y conocido escenógrafo de las películas de Fellini, difundió una fotografía de costumbres, que reflejaba las aficiones, los modos de ser y los malos hábitos de la sociedad italiana que descubría el consumismo.

A través de las imágenes publicadas en la revista, se encuentra también el advenimiento de esa afición a la fotografía que se difunde entre los italianos, ese narcisismo de masa que se difunde en el Bel Paese en los años del *milagro económico*.

Del fotoperiodismo romano al *paparazzismo*. El *paparazzismo* constituyó en muchos sentidos una desviación consumista tanto del fotoperiodismo romano militante, como de la fotografía de costumbres lanzada por *Il Mondo*. Los rasgos distintivos de este nuevo fotorreportaje de asalto practicado en la capital eran la búsqueda de situaciones *insólitas*, imágenes generalmente prohibidas o comprometidas, o tomadas *in fraganti*. Se trataba de una exasperación de la técnica de *seguimiento* neorrealista auspiciada por Zavattini, dirigida a tomar la vida de lo natural, que ahora se convertía en una fotografía agresiva, *dispara y huye*, practicada en las horas nocturnas por fotorreporteros en busca de la exclusiva.

En absoluto improvisada, la técnica del *paparazzo* consistía en el *disparar* un rayo de flash a la cara de la víctima, capturando una situación, un rostro "por sorpresa", sin esperar o pedir permiso.

Es una práctica fotográfica que el histórico Giuseppe Pinna definió *blitzphotographie*, ya experimentada por los fotorreporteros romanos Franco Pinna o Luciano Mellace y otros, que para documentar manifestaciones políticas sacaban imágenes con el *flash* desde un vehículo para luego escapar a toda velocidad. Limitada entre los años 1953 y 1964, la fotografía de los *paparazzi* se refiere a los materiales de las agencias romanas New Roma Press Photo, Master Photo de Bruno Bruni, y a las colecciones personales de Tazio Secchiaroli, Velio Cioni, Sergio Spinelli, Elio Sorci y Marcello Geppetti.

En la historia de la fotografía italiana la imagen de los *paparazzi* se ha entendido como fotoperiodismo que reflejaba un preciso momento histórico: el paso del fascismo a la democracia en el periodo del milagro económico. Se trataba de una fotografía *eufórica*, hecha desde la llegada de la sociedad del consumo, que tras las dificultades de la posguerra intentaba recuperar el tiempo perdido.

Encarnación del *disparo* que se hizo paso a fuerza de recursos tan creativos como temerarios, el *paparazzo* se ha descrito en los manuales tradicionales de historia de la fotografía italiana como un fotoperiodista *creativo*, más que como un fotorreportero comprometido en la construcción y promoción de los nuevos mitos para el gran público. Este análisis ha favorecido una auténtica celebración del *paparazzismo*, práctica fotográfica tradicionalmente mitificada y convertida en leyenda.

> Los paparazzi hacían una fotografía eufórica, hecha desde la llegada de la sociedad de consumo

Paparazzismo y *paparazzo* se convirtieron en seguida en vocablos internacionales que hicieron historia. Cuando *La dolce vita* llegó a los Estados Unidos de América, ya las primeras reseñas de la película citaban el término en italiano. *Time*, por ejemplo, publicó un artículo titulado "Paparazzi on the Prowl", que ocupaba una página entera y estaba ilustrado por la imagen de la intervención policial durante el asalto de los fotorreporteros romanos al coche de la princesa Soraya[19].

El artículo insistía en la novedad de este reportaje hecho de imágenes groseras, y no dudó en definir a los *paparazzi* como "prostitutas del periodismo romano". Como ha subrayado la crítica de fotografía Jennifer Blessing, el uso del término *paparazzo*, más que fotorreportero o *free lance*, era un modo de distanciar también culturalmente el *paparazzismo* romano del fotoperiodismo americano, en un contexto en el que, sugiere Blessing, los fotoperiodistas estadounidenses parecían respetar aquel código ético profesional representado por el fotorreportero *gentleman* Joe Bradley (Gregory Peck), protagonista de la película de William Wyler *Vacaciones en Roma* (1953), que llegó incluso a renunciar a una exclusiva publicitaria[20].

Por otra parte, la crítica que *Life* publicó sobre *La dolce vita*, titulada "Angry Cry Against a Sinful City"[21], presentaba una secuencia en la que una joven mujer aparecía como una presa, rodeada por la jauría de fotógrafos que intentaban inmovilizarla a golpes de *flash*. Estas imágenes explicitaban una práctica fotográfica unida al placer del lector/espectador masculino, que podía soñar con poseer el cuerpo femenino.

No es casualidad que el *paparazzismo* coincidiera con la difusión de la prensa pornográfica, que invitaba al lector al goce de un cuerpo y le alentaba al *voyeurismo*, ofreciéndole la *posesión* a través de una revista ilustrada.

Pero los años de oro de los *paparazzi* duraron poco más de una década, y ningún fotorreportero romano murió como *paparazzo*. En los años setenta muchos de ellos se habían convertido al fotoperiodismo y otros cambiaron de género, como Tazio Secchiarioli, que pasó a ser fotógrafo de escena de Fellini, aquel que, más que cualquier otro, aunque indirectamente, había contribuido a lanzar el *paparazzismo* al mundo. ✣

Traducción del italiano de Lucía de las Casas Flórez.

* Este ensayo constituye una profundización de algunos escritos desarrollados en mi *Storia culturale della fotografía italiana,* Turín: Einaudi, 2011.

1 Recuérdese que la fotografía documental antropológica de la FSA empezó a circular en el país en los primeros años cuarenta (cuando el proyecto casi había terminado), y no antes, sin que por otro lado se transformase o tradujese en fotografía neorrealista a secas.

2 Longanesi, fotógrafo aficionado e indiscutible pionero de la industria editorial ilustrada italiana, dirigió en los años situados entre las dos guerras *L'Italiano. Rivista settimanale della gente fascista* (después *L'Italiano. Foglio quindicinale della rivoluzione fascista*, y luego *L'Italiano. Periodico della rivoluzione fascista*) (Bolonia, 1926-1942) y *Omnibus* (Roma-Milán, 1937-1939). Estas revistas se distinguían por una posición radical-contestataria respecto al fascismo, declinada a través del uso de técnicas tipográficas actualizadas, especialmente con fotografías del mismo Longanesi, de Cesare Barzacchi, así como de autores conocidos, a menudo sin créditos, manipuladas y acompañadas de títulos que constituían comentarios sarcásticos acerca de hechos de la crónica real.

3 *L'Italiano. Periodico della rivoluzione fascista*, Bolonia, año 7, n.º 16, diciembre 1932. El sumario anunciaba: fotografías de tema romano de Cartier-Bresson y Longanesi. Desgraciadamente la omisión del crédito fotográfico no permite identificar al autor de cada una de las imágenes.

4 De hecho, en una carta al escritor Carlo Levi, Leonor Finì escribe: "Henri ha vuelto ahora de trabajar [sic] con Longanesi". Carta de Leonor Finì a Carlo Levi, 20 agosto 1932, Archivo Central de Estado, Fondo Carlo Levi, sobre 15, fascículo 533, hoja 1516.

5 *Il Politecnico* inició sus publicaciones el 1 de mayo de 1945 como *Settimanale di cultura contemporanea*; a partir del número 29, de abril de 1946, se transformó en *Mensile di cultura contemporanea*. El último número fue publicado en diciembre de 1947. Auténtico órgano del neorrealismo, a través de *Il Politecnico* Vittorini pretendía lanzar un programa de renovación cultural y estética, promovido especialmente a través del uso de la fotografía, como énfasis poético más que como mera ilustración. La línea cultural plural planteada por Vittorini como genuina expresión de un espíritu universalista y comunista desembocó en una neta oposición del Partido Comunista italiano y de Palmiro Togliatti en persona, que lo desaprobó públicamente.

6 Al breve reportaje fotográfico de Bruno Stefani, "Anche la Puglia è nostro paese", en *Il Politecnico*, 24 noviembre 1945, n.º 9, pp. 1-2, y a los anónimos que documentaban el estado de abandono del campo siciliano, íbid., 15 diciembre 1945, n.º 12, pp. 1-2, siguieron: las imágenes de Ruatti sobre la despoblación y degradación de los pequeños pueblos en Liguria, íbid., 16 febrero 1946, n.º 21, p. 2; una en Aulla que contenía el texto de P. Succi, "Morte e resurrezione di un paese italiano", íbid., 9 febrero 1946, n.º 20, p. 1; y por último un artículo que representaba la indigencia de los suburbios romanos de Pietralata y Tiburtino III, íbid., 23 febrero 1946, n.º 22, p. 1. Estos reportajes anticiparon el *itinerario de la miseria* que Zavattini explorará a finales de los cuarenta, delineando una especie de geografía de la Italia neorrealista, y que a partir de los años cincuenta será investigada por un batallón de fotógrafos madurados en la posguerra.

7 Giorgio Caproni, "Viaggio fra gli esiliati di Roma", en *Il Politecnico,* Milán, n.º 22, 23 febrero 1946, p. 1.

8 *Vie Nuove. Settimanale di orientamento e lotta politica*, publicado en Roma, fue fundado en 1946 y cerró en 1971. Dirigido por Luigi Longo desde 1946, en 1956 por Maria Antonietta Macciocchi. Palmiro Togliatti, Giuseppe Di Vittorio, Carlo Levi y Giulio Carlo Argan estuvieron entre los primeros redactores; Pier Paolo Pasolini, Curzio Malaparte, Renato Guttuso y Cesare Zavattini figuraron entre los colaboradores.

9 Alfonso Gatto, *Vie Nuove*, Roma, año IV, n.º 6, 6 febrero 1949, pp. 10-11.

10 La revista cinematográfica *Cinema Nuovo* difundió una nueva fórmula de reportaje fotográfico, el fotodocumental, que consistía en una especie de película por secuencias de imágenes que permitía tratar y sobre todo difundir imágenes y temas en el clima político de la Italia de los primeros años 50.

11 Gaby Lalonde, *Beatrice e Maorina*, en *Cinema Nuovo*, Milán, año IV, n.º 52, 10 febrero 1955, pp. 97-104. En los dos números sucesivos, la revista lanzó una suscripción para la recogida de fondos para los padres de las jóvenes protagonistas del fotodocumental.

12 Roberto Manetti y Marisa Mastellini, *Roma proibita*, en *Cinema Nuovo*, Milán, año IV, n.º 70, 10 noviembre 1955, pp. 337-344.

13 Cesare Zavattini, "Un invito di Zavattini agli scrittori italiani", publicado de nuevo en *Il Rinnovamento d'Italia*, Roma, 4 agosto 1952.

14 Giulio Balocco, "Visita a una borgata romana nelle giornate di gelo", en *Vie Nuove*, Roma, año XI, 4 marzo 1956, pp. 8-9.

15 Giuseppe Pinna, "Biografia mia: 27 anni di fotogiornalismo. Franco Pinna, l'immagine ritrovata", en G. Berlinguer, F. Cagnetta, L. Mazzacane et al.; *Franco Pinna Fotografie 1944-1977*, Milán: Federico Motta, 1996, pp. 14-15.

16 Pier Paolo Pasolini, "Viaggio per Roma e dintorni. Il fronte della città", en *Vie Nuove*, Roma, año XIII, 3 mayo 1958, pp. 4-7; íd., "Viaggio per Roma e dintorni. I campi di concentramento", en *Vie Nuove*, Roma, año XIII, 10 mayo 1958, pp. 14-15; íd., "Viaggio per Roma e dintorni. I tuguri. Bambini senza infanzia", en *Vie Nuove*, Roma, año XIII, 24 mayo 1958, pp. 35-37.

17 Henri Cartier-Bresson, "Everything goes on in the Piazza. Life in a Roman Square is Busy and Public", en *Life*, Nueva York, 20 julio 1953, pp. 71-79.

18 *Il Mondo. Settimanale politico, economico e literario*, fundado en Roma en 1949 por Mario Pannunzio, liberal y fundador del Partido Radical, cerró en 1966. La revista se hizo conocida por el uso de las fotografías de grandes autores internacionales e italianos que Pannunzio no solo seleccionaba personalmente, sino que, hecho nuevo en Italia, adquiría directamente de nuestros fotógrafos.

19 "Paparazzi on the Prowl", en *Time*, Nueva York, 14 abril 1961, p. 59.

20 J. Blessing, "'Paparazzi on the Prowl'. Representation of Italy circa 1960", en G. Celant (ed.) *Italian Metamorphosis 1943-1968*, Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, pp. 324-33.

21 "Angry Cry Against a Sinful City", en *Life*, Nueva York, 12 mayo 1961, p. 54.

Un marciano en Roma

Por Ennio Flaiano

12 octubre. — Hoy un marciano ha descendido con su aeronave en Villa Borghese, en el prado del Hipódromo. Trataré de mantener, al describir estas notas, la calma que he perdido totalmente al anuncio del increíble acontecimiento, de reprimir el ansia que en seguida me ha empujado hacia las calles, para mezclarme con la multitud. Toda la población de la periferia se ha volcado sobre el centro de la ciudad y obstaculiza todo tráfico. Debo decir que la alegría y la curiosidad se mezclan, en los ánimos de todos, a una esperanza que podía parecer absurda ayer y que de hora en hora se va, por el contrario, haciendo más viva. La esperanza de "que todo cambiará". Roma ha tomado de pronto el aspecto descuidado y doméstico de las grandes ocasiones. Hay en el aire algo que recuerda al 25 de julio de 1943: la misma gente que se abraza; las viejas mujeres del pueblo que marchan hacia imaginarias barricadas, entonando himnos a la libertad; los mismos oficiales de complemento que se han vestido de uniforme, convencidos de poder hacerse paso así y alcanzar el Hipódromo, el cual, sin embargo, está guardado por tanques de la policía y por dos regimientos en pie de guerra.

Ya en la plaza Fiume no hay modo de moverse: la multitud apretada, ondeante, espera, canta, grita, improvisa danzas. He visto los primeros borrachos. Los techos de los autobuses (detenidos en las calles como navíos sorprendidos por el invierno en un mar glacial) bullen de jóvenes y niños que gritan agitando grandes banderas sucias. Las tiendas han bajado sus puertas metálicas. A ratos llega, arrastrado por el viento, un lejano estallido de aplausos que reaviva la curiosidad y provoca desbandadas, una mayor y más alegre confusión.

Hacia las siete he encontrado, pálido, trastornado por la emoción, a mi amigo Fellini. Él estaba en el Pincio en el momento en que la aeronave tocó tierra, y al principio creyó que se trataba de una alucinación. Cuando vio a la gente correr gritando y oyó que desde donde estaba la aeronave alguien gritaba secas órdenes en un italiano un poco frío y académico, Fellini lo comprendió todo. Arrastrado de pronto por la multitud, pisoteado, se encontró sin zapatos, la chaqueta en pedazos. Estuvo caminando por la ciudad como atontado, con los pies desnudos, tratando de dar con una salida cualquiera. Yo era la primera persona amiga que se encontraba. Lloró al abrazarme, agitado por una emoción que bien pronto me comunicó también a mí. Luego me describió la aeronave: un disco de enormes dimensiones, amarillo y resplandeciente como un sol. ¡Y el rumor inolvidable, un frufrú como de *foulard* de seda, en el momento de tomar tierra! ¡Y el silencio que siguió a aquel momento! En aquel breve instante sintió que un nuevo periodo estaba iniciándose para la humanidad. Las perspectivas son —dice— inmensas e inescrutables. Acaso todo: la religión y las leyes, el arte y nuestra vida misma, nos parecerá dentro de algún tiempo ilógico y pobre. Si el solitario viajero descendido de la aeronave es verdaderamente —y después del comunicado oficial, ya sería absurdo dudarlo— el embajador de otro planeta donde se sabe todo del nuestro, esto es el signo de que en otra parte "las cosas son más sencillas". El hecho de que el marciano haya venido solo demuestra que posee medios para nosotros desconocidos de defenderse y argumentos tales como para mudar radicalmente nuestro sistema de vida y nuestra concepción del mundo.

En el Policlínico, a donde le acompaño para que le curen las heridas de los pies, encuentro entre los contusos a Giovanni Russo y a Carletto Mazzarella. El primero ha perdido las gafas y no me reconoce, el segundo ha perdido los zapatos y no le reconozco. Están todavía trastornados por las emociones. ¡Antes de que la multitud se desencadenase, tuvieron tiempo de ver al marciano! ¡Por tanto, es cierto!: su ironía (creían en una estratagema publicitaria) cesó de golpe cuando vieron descender al rubio navegante del aparato. Russo le describe como un hombre alto, de aspecto noble, un poco melancólico. Viste comúnmente como podría vestir un sueco, por ejemplo, ha señalado Mazzarella. Habló en perfecto italiano. Dos mujeres se desmayaron cuando él pasó, sonriente, entre los cordones de la policía para alcanzar el auto del Prefecto. Nadie osó acercársele demasiado. Solo un niño corrió hacia él. La escena que siguió arrancó gritos y lágrimas a los presentes. El marciano habló con el niño, dulcemente, acariciándole. Nada más. Sonreía y estaba cansado.

Hacia las siete he encontrado pálido, trastornado por la emoción a mi amigo Fellini

Mazzarella es un gran entusiasta del marciano. Deduce que las marcianas son, desde luego, mejores que las españolas y acaso incluso que las americanas. Y espera que el marciano haya traído consigo los textos poéticos de la literatura marciana.

13 octubre. — El marciano ha sido recibido por el Presidente de la República, ayer por la noche. Hacia las dos, Vía Veneto bullía de gente como en una mañana de domingo. Se formaban círculos en torno a los afortunados que han visto de cerca al marciano. Las impresiones son todas muy favorables. Parece que el marciano conoce muy bien nuestra situación económica, social y política. Es un hombre de maneras sencillas pero muy amables. No da muchas explicaciones y no pide ninguna. Cuando le han preguntado por qué había elegido precisamente Roma para su visita ha sonreído finamente. Parece también que se quedará en Roma mucho tiempo, acaso seis meses. Hacia las dos y media me he encontrado con Mario Pannunzio en la acostumbrada peña de *Il Mondo*. Se hablaba del marciano, pero con cierto escepticismo, que me ha asombrado. —No se tienen todavía noticias oficiales —ha dicho Sandro de Feo—, el comunicado ha sido desmentido —. A lo que Pannunzio ha añadido: —No lo creo ni aún cuando lo vea.

A las tres han salido las ediciones extraordinarias, prohibidas hasta entonces por la Fiscalía por motivos de orden público. El marciano se llama Kunt. Tiene propósitos pacíficos, aunque otras aeronaves, según dice, atraviesan la estratosfera. El viaje desde Marte a la Tierra no dura más de tres días. Sobre las conversaciones en curso entre el marciano y las autoridades no se tienen indiscreciones. Esto es todo. Al volver a casa me he detenido a leer un manifiesto de un partido, lleno de injurias para otro. Todo me ha parecido de pronto ridículo. He sentido la necesidad de gritar. ¡Creo en el marciano y creo, sobre todo, en su buena fe! Estaba emocionado. ¿Y a quién me encuentro? Al viejecito que vigila los coches en Via Sicilia, aquel que lleva la gorra con el letrero "*Journaux suisses*". Le he dado todo el dinero que tenía en el bolsillo, no mucho, y le he besado las manos, rogándole, cristianamente, que me perdonase. La escena no les ha parecido en absoluto nada extraña a dos o tres personas que han asistido a ella y que se han apresurado a dar dinero al viejecito. En casa, me he tumbado en la cama y me he dormido de golpe, feliz y ligero como un niño. Se preparan días grandes y terribles.

14 octubre. — Las autoridades han hecho rodear de un cordón de seguridad la aeronave, que de ahora en adelante solo se podrá ver previo el pago de una cantidad en beneficio de ciertas obras asistenciales católicas. El marciano ha dado su aprobación. La cantidad ha sido fijada en 100 liras, para que hasta las personas menos pudientes consigan ver también la aeronave. Sin embargo, los mutilados de guerra, los funcionarios del Ministerio del Interior y los periodistas con carnet pueden entrar. Los *enalistas*[1], las escuelas y las colectividades pueden obtener un descuento.

15 octubre. — Caminamos por Roma como hormigas enloquecidas, buscando a algún amigo, a quien comunicar nuestra embriagadora felicidad. Todas las cosas se nos aparecen en una nueva dimensión. ¿Cuál será nuestro futuro? ¿Podremos alargar nuestra vida, combatir las enfermedades, evitar las guerras, dar pan a todos? No se habla de otra cosa. Más aun que en los días precedentes sentimos que algo nuevo se prepara. No es el fin del mundo, sino "el principio" del mundo. Hay esa espera de antes de levantarse el telón, pero agudizada porque se trata de un espectáculo que no conocemos. Solo es turbada, esta espera, por los profetas fáciles, por aquellos que siempre lo habían dicho y que ahora están dispuestos para la nueva prueba; por los comunistas, que ya han intentado acaparar al marciano; y por los fascistas, que aventuran las dudas propias de la raza.

18 octubre. — He logrado por fin ver la aeronave. Es impresionante. Los policías de la guardia son amables, hablan en voz baja, como para hacerse perdonar su presencia. Nadie, por



Mario Sironi,
***Auto e paesaggio urbano*, 1934.**
Colección privada.

lo demás, comete el menor acto irreverente. Un niño que ha intentado escribir algo con tiza en la brillante superficie de la aeronave ha sido zurrado por sus padres. Yo también he tocado, como todos, la aeronave y ante aquel calor metálico he sentido una profunda dulzura, nunca antes experimentada. Sonreíamos un desconocido y yo, mirándonos, y al fin nos hemos estrechado la mano, llevados por el mismo impulso fraterno, y no he sentido después vergüenza por mi emoción. Parece que la aeronave ha hecho ya dos milagros, pero no está probado, aunque algunas mujeres hayan insistido en dejar en el suelo lápidas de mármol haciendo constar su agradecimiento. Un empleado del Ayuntamiento ha conseguido ya la adjudicación para vender las velas, pero lo que se obtenga parece que quedará en beneficio de una Obra.

Al salir del recinto veo a Mario Soldati. Está allí sentado en la hierba, con la corbata suelta, en mangas de camisa y chaleco. Sollozaba, visiblemente conmovido por aquella realidad que estaba a dos pasos de nosotros. —¡Empezar otra vez!—, me ha dicho al verme. Me ha estrechado las manos y he sentido que su emoción era sincera. —*C'est la fin*!—, ha añadido en francés, y ha repetido la frase tantas veces que él y yo hemos perdido su significado: nos mirábamos asombrados, sin saber qué decir. Hemos ido después a beber algo en uno de tantos quioscos improvisados, surgidos abusivamente en el Hipódromo. Soldati quería una gaseosa, de esas que en otro tiempo se vendían en las ferias, con una bolita, y ha insistido, pero en vano. No se fabrican ya. De nuestras consideraciones sobre el marciano, muy favorables, nos ha arrancado el curioso incidente provocado por un joven ladrón que había logrado introducirse en la aeronave. Reconocido por un guardia como uno de esos tipos que roban en los coches extranjeros, ha intentado salvarse fingiendo un ataque epiléptico. Tiene un rostro opaco, sospechoso, y endurecido por su trabajo. El miedo le hacía feroz.

19 octubre. — El recibimiento en el Capitolio ha tenido momentos bellísimos, me dicen. Yo no he podido llegar ni siquiera a la Plaza Venecia; tan grande era el gentío que se agolpaba. Había en el aire una curiosidad más tranquila, que me ha gustado. Esta calma degeneraba acaso en indiferencia en los conductores y en los cobradores de los autobuses, que tenían un aspecto cansado y nervioso. Bloqueados desde hacía horas, siempre con la esperanza de que la multitud se despejara, no abandonaban sus vehículos. Algún insensato empezaba ya a tomarla con el marciano. —¿Pero qué ha venido a hacer? —ha dicho un cobrador. Le ha contestado un compañero suyo: —¿Quieres comparar cómo se está en Roma y cómo se está en Marte? ¿Tú te quedarías en Marte? —Ni muerto —ha replicado el primero. Poco después, al volver a pasar, he oído a los mismos que hablaban de fútbol. El domingo próximo parece que va a celebrarse un partido bastante importante.

En el Capitolio, el alcalde se ha cubierto de ridículo hablando de Roma, maestra de civilización. Ha habido toses, pero la plancha era ya irreparable y el alcalde se ha limitado a abandonar ese tema, limitándose a elogiar el sistema planetario, a cuyo descubrimiento contribuyó el italiano Galileo con sus anteojos, y con los estudios sobre el sol. El marciano sonreía y en cierto momento parece que se ha inclinado al oído de un cardenal, que estaba sentado a su lado, para decirle algo. El cardenal ha sonreído paternalmente. Al ofrecerle el diploma de ciudadanía de honor, el marciano ha dicho unas palabras. Los altavoces las han trasmitido pero no claramente. La prensa las reproduce, no es nada excepcional, acaso nos esperábamos algo mejor de su parte; pero hay que tener en cuenta también la delicada situación del marciano, que se siente huésped.

21 octubre. — La primera fotografía del marciano, me dicen, fue vendida, la misma noche de su llegada por tres millones, a una agencia americana. El afortunado fotógrafo podía sacar más pero cedió en seguida a la vista de los billetes de banco.

La vida de los partidos parece haberse parado. Hoy, el marciano ha asistido a una sesión de

la Cámara de los Diputados. Los oradores balbuceaban. Una propuesta de ley sobre el aumento de ciertas tarifas aduaneras ha sido aprobada por unanimidad, eufóricamente. Los diputados vestían casi todos de oscuro y se cedían el paso unos a otros, con cortés frialdad. —Parecía —me decía Vittorio Gorresio— el fin de curso en la escuela—. Todos aparentaban no mirar al marciano, sabiendo muy bien que el marciano les observaba a todos. Parece que el marciano se ha llevado buena impresión.

27 octubre. — ¿Qué hace el marciano? Se esperan novedades y se confía en grandes novedades. Por ahora los periódicos se limitan a informarnos sobre el empleo de su tiempo. Se podría pensar que participa en demasiadas recepciones, banquetes y *cocktails:* pero tiene deberes de representación y está solo para cumplirlos. ¿Acaso hay una conjura de silencio sobre sus intenciones, que habrá expresado claramente a las autoridades gubernativas? Los comunistas ya lo dicen, aunque veladamente. Se ha hablado incluso de su decisión de marcharse y un periódico de la noche ha vendido cien mil ejemplares dando la noticia, que luego ha resultado falsa, de que el marciano había partido. Se publican aún muchas fotografías del marciano. La aristocracia, sin embargo, se dice que ya le ha abandonado. Pero son chismes de café, inevitables, y ya empiezan a circular chistes y bromas de una atroz frialdad. No las repito, por lo humillantes que son para la raza humana.

3 noviembre. — La vida en Roma ha vuelto casi a la normalidad. La Fiscalía ha restablecido la antigua hora para el cierre de los bares, y grandes redadas se llevan a cabo en las horas nocturnas, en los parques públicos, que se habían ya convertido en lugares de cita de todas las parejas. Están en preparación nuevos filmes sobre el marciano, uno de ellos con el actor Totó.

5 noviembre. — El marciano ha sido recibido por el Papa. Da la noticia el *Osservatore Romano,* aunque sin publicar fotografías, en su sección "Nuestras informaciones". En esta sección, como es sabido, son publicados por orden de importancia, los nombres de las personas que el Santo Padre ha accedido a recibir en audiencia privada. El marciano está entre los últimos y se le nombra así: el señor Kunt, de Marte.

8 noviembre. — Hoy, el marciano ha aceptado imprevistamente formar parte de un jurado de artistas y de escritores para la elección de Miss Nuevas Calles. Al hacerle notar que el jurado estaba formado por artistas y escritores de izquierdas, el marciano ha mostrado cierta decepción, pero había dado ya su palabra. La sesión se ha desarrollado en un clima de gran alegría, y los comunistas no han ocultado su satisfacción por esta primera victoria. El marciano, sentado entre Carlo Levi y Alberto Moravia, no ha dicho una palabra. Los fotógrafos le han literalmente cegado con sus *flashes.* Las bellezas del concurso han pasado inobservadas. Alberto Moravia, nervioso, ha roto su silla, de tanto moverse.

Por la noche, me encuentro a Carlo Levi, con otros amigos. Me acerco para oír sus impresiones sobre el marciano. Favorables. El marciano conoce la cuestión meridional, aunque no desde luego como el mismo Levi. Es un hombre inteligente, por más que su formación se resienta de las lagunas de la enseñanza marciana. En resumen, Carlo Levi tiene mucha simpatía por el marciano, que podría hacer mucho, si sigue sus consejos. Le ha dado libros para leer y, entre ellos, *Cristo* si *è fermata ad Eboli,* que el marciano conocía ya en la edición americana.

19 noviembre. — Me encuentro a Amerigo Bartoli. Se habla del tiempo. Me enseña unos calcetines rojos de lana, que ha comprado en una tienda del centro, a buen precio. Luego me pregunta si he recibido su tarjeta. —¿Qué tarjeta? —Te he enviado una tarjeta para pedirte un cigarrillo. ¿No la has recibido?—. Me cuenta que ahora, con el frío, se ve obligado a meterse en la cama pronto porque por la mañana tiene que levantarse tarde. En fin, me confía que está buscando una idea para un dibujo humorístico sobre el marciano. En realidad, el tema está un poco en decadencia: todo está hecho. Mino Maccari ha acertado con uno, estupendo, en *Il Mondo.* Se ve a unos viejos imperialistas fascistas, en uniforme, que gritan:

—¡O Roma o Marte!—. Bartoli quiere hacer algo literario, no político. Le sugiero intentar este dibujo: el marciano, que desde la terraza del Pincio mira conmovido su lejano y pequeño planeta natal.

—No hace reír —observa Bartoli. —No debe hacer reír —replico—, debe, más bien, conmover—. Bartoli no contesta y se habla de otra cosa. Bartoli no comprenderá jamás al marciano.

Están en preparación nuevos filmes sobre el marciano, uno de ellos con Totó

20 noviembre. — Hasta hoy, el marciano ha recibido más de doscientas mil cartas. Un cuerpo de secretarios está dedicado a leerlas. Son en su mayor parte inventores incomprendidos, mujeres desilusionadas, niños buenos. En una carta, con el sello de Catania, han encontrado una sola palabra: "Cornudo". Pero llegan también cartas en las que se pide al marciano que haga algo, pronto, y se le echa en cara estar perdiendo un tiempo precioso. La desilusión ya empieza a serpentear. Mario Soldati, a quien he encontrado hoy en una librería, me ha susurrado al oído: —¡Traición!—. Y se ha marchado, encorvado bajo el peso de sus pensamientos, como un conjurado que medita las dimisiones.

27 noviembre. — La escena que se desarrolló la otra noche en la Cisterna, en Trastevere, entre el marciano borracho y un popular actor de cine me dio asco. Parece que el actor insistió para que el marciano aceptase comer unos *spaghetti* en su mesa. Naturalmente los fotógrafos no dejaron escapar la ocasión de volver a tomar al marciano engullendo *spaghetti* invitado por el actor. Los periódicos de la tarde reproducen las fotografías. El sentido de los vulgares comentarios es este: el marciano aprecia mucho la cocina romana, y está encantado de vivir en Roma, donde la vida es indudablemente mejor que en cualquier otra ciudad del planeta.

28 noviembre. — Me paso por la redacción de *Il Mondo* para saludar a los amigos. Viene el fotógrafo con el paquete de las novedades. Le echan en cara el traer demasiadas fotos con el marciano. Parece que Pannunzio ha decidido no publicar más. ¡Basta ya!

2 diciembre. — Me telefonea F. para invitarme a un *cocktail* que da hoy en honor del marciano. Contesto yo, imitando la voz de la criada y diciendo que no estoy en casa. Conocer al marciano, entre gente que querrá acapararle, quien por contarle cómo están verdaderamente las cosas en Italia, quien para invitarle a otro *cocktail,* quien para enredarle en un premio literario, me parece inútil.

6 diciembre. — Por fin he visto al marciano. Fue ayer por la noche, a las dos, en Vía Veneto. Pierino Accolti-Gil y yo estábamos fumando, silenciosos, cuando le vimos venir, en compañía de dos muchachas, altas, con algo de yeguas, acaso dos muchachas de un *ballet.* Se reía y hablaba inglés. Dejó de reír al pasar junto a nosotros, aunque nosotros evitásemos mirarle. A la altura del quiosco de los periódicos de la Via Lombardia, el marciano se cruzó con el exrey Faruk, que paseaba lentamente, aburrido. No se saludaron, el exrey Faruk buscaba cigarrillos e hizo un gesto al viejo que allí está vendiéndolos. —¡En seguida!, respondió el viejo, y corrió hacia su cliente.

Nos acercamos más tarde a dos prostitutas que estaban hablando entre ellas. Una decía: —¿Vienes con el marciano? ¡Anda, vente!—. La otra parecía nerviosa y cortada: —Yo no. Vete tú. Yo con el marciano no voy—. No comprendí si su negativa era debida al temor de lo desconocido o solo a un mal entendido nacionalismo.

7 diciembre. — Me cuenta Ercole Patti que al marciano, invitado al aeropuerto de Ciampino para recibir a una celebridad cinematográfica, los fotógrafos le pidieron por favor que se apartara. Parece, en efecto, que su presencia en una fotografía perjudica la venta de esta en las revistas ilustradas. —¡Eh, marciano!, ¿ te apartas?—, le decían riendo, pero secamente. Y el marciano, bueno, sonriente, sin comprender bien lo que le decían, agitaba la cabeza y las manos, saludando.

18 diciembre. — Hablábamos de las cosas italianas, Vittorio Ivella y yo, la otra noche, cuando Ivella expuso su hipótesis. No sé por qué me divirtió mucho. Decía: —¿Pero por qué razón ha tenido que descender precisamente aquí?—. Yo digo que no ha venido a propósito: ¡Se ha caído! La idea del marciano que se ve obligado a un aterrizaje forzoso y se comporta como un descubridor de mundos, repito, me ha divertido mucho. En toda la noche no he hecho más que reír, pensando en ello. Attilio Riccio afirma, por el contrario, que el marciano es un caso típico de idolatría de lo desconocido. Él prevé que acabará linchado.

Se dice también, y yo lo apunto a título de crónica, que el marciano se ha enamorado de una bailarina que se hace desear y habla de él en términos innobles.



Ennio Flaiano en una imagen de su archivo personal, en la que aparece disfrutando de una de sus pasiones: el fútbol.

20 diciembre. — Hoy, por primera vez, he hablado con el marciano. Me encontraba en Fregene y, súbitamente, le he reconocido. Se paseaba por la playa llena de sol, pero batida por el viento. Miraba al mar y se detenía a recoger conchas: alguna se la metía en el bolsillo. Como estábamos solos en la playa, se ha acercado para pedirme una cerilla. He hecho como que no le reconocía, para no ofenderle con mi curiosidad y también porque en aquel momento deseaba estar solo con mis pensamientos. Ha sido él quien me ha dicho, apuntándose un dedo hacia el pecho: —Yo, marciano—. He fingido sorpresa. Luego se me ha ocurrido la idea de entrevistarle. Pensaba hacer una entrevista distinta de las otras, una cosa un poco literaria, para entendernos, llevándole a hacer consideraciones de mayor alcance que las acostumbradas, que la presencia del mar acaso hubiera justificado, si es cierto lo que dice Flaubert de que el mar inspira a los burgueses pensamientos profundos. Luego, la pereza me ha frenado. Tendría que hacer preguntas, insistir, explicar. No —me he dicho—, contentémonos con mirarle de cerca. Su estatura, enorme, me ha llamado la atención desfavorablemente. Es demasiado alto, tanto que parece indefenso, como ciertos hombres ancianos del norte que representan una edad inferior a la que tienen realmente, pero que en su infantil sonrisa revelan una existencia trascurrida sin grandes dolores y alejada del pecado, es decir, privada de interés ante mis ojos. Le he invitado a beber algo. En el bar ha pedido whisky y, desde luego para agradecérmelo, me ha puesto una mano en el hombro, sonriendo. Por un instante solo, fugaz y leve impresión, he tenido la certeza de que era desgraciado.

21 diciembre. — Ayer, por la noche, en un café de Via Veneto, en una mesa de jóvenes pederastas se hablaba del marciano: y tan en voz alta que no se podía dejar de oír lo que decían. Parece, pues, que el marciano ha trabado relación con un joven y conocido actor cinematográfico. Pero parece también que el marciano vive en la preocupación de parecer políticamente ortodoxo a los ojos (invisibles) de sus complanetarios, los cuales, indudablemente, le vigilan, con los medios que poseen y que nosotros no podemos ni siquiera imaginar. ¿Acaso micrófonos radiodirigidos? Todas las hipótesis son posibles. Por lo tanto, el marciano, encerrado en la habitación de su hotel con el joven actor, después de haberse deleitado largamente, parece que se puso de pie, y, exactamente con el aire de quien pretende dirigirse a un visible escucha, dijo en voz alta y clara, marcando bien las palabras:

—¿Pero por qué no te vienes a vivir a Marte, país de la verdadera democracia?

22 diciembre. — El marciano ha aceptado hacer un papel de marciano en un filme que tenía que dirigir Roberto Rossellini, el cual está interesado en que una sociedad marciana financie parte del filme. Mario Soldati, a quien he visto hoy en casa de Rossetti, me ha hablado del nuevo libro que pretende escribir antes de empezar su nuevo filme. Es una historia que se desarrolla en Turín, en 1932. Soldati estaba muy contento contándome la trama. Me ha dejado porque iba deprisa a hacerse afeitar. Había hecho adquisiciones de papelería. Le he visto desaparecer como una mariposa.

6 enero. — Las fiestas navideñas han transcurrido como de costumbre melancólicamente. ¡Y hace calor! Me he entretenido un poco esta noche, en Vía Veneto, porque no tenía sueño. En una mesa del Rosati estaban Pannunzio, Libonati, Saragat, Barzini y otros periodistas políticos. Hablaban de la representación proporcional. En otra mesa, el marciano, junto con Mino Guerrini, Talarico y Accolti-Gil. Era evidente que le estaban amablemente tomando el pelo. Un mozo echaba ya el serrín sobre el pavimento y al pasar he oído a Accolti-Gil, que decía al marciano: —Si viene a Capri, para Semana Santa, le presentaré a Malaparte, gran ingenio, más que Levi. Profundo conocedor de la cuestión central y septentrional—. El marciano se aburría, cortés y distraído. Como un camarero, con poca urbanidad, ha dado a entender que era hora de cerrar, todos se han levantado. También el marciano ha salido y en la puerta nos ha saludado, dirigiéndose luego hacia el hotel Excelsior. Sentado en la última mesa, junto a la bomba de la gasolina, esquina a Via Lombardia, estaba Faruk. Silbaba mirando al cielo denso de nubes rosas, y parecía sumido en melancólicos pensamientos. Apoyados los codos en el sillón de mimbre, tenía las manos unidas delante de la boca, agitaba despacio los dedos y silbaba. Pero quedamente, como puede silbar un rey en el exilio o un musulmán que se representa la idea del placer. Dos mesas más allá, varios taxistas discutían de fútbol; y más allá el viejo de los cigarrillos trotaba esperando a que le llamara alguien. Este cuadro me es tan familiar que no deja de conmoverme nunca y, en efecto, he sonreído pensando en esta dulce Roma que mezcla los destinos más diversos en un girar maternal e implacable.

Al cuadro se ha añadido el marciano que ha pasado por delante de los conductores y de Faruk tranquilamente, sin hacerles caso, pero sacando un poco el pecho. Hacia el Excelsior se ha detenido, y ha vuelto sobre sus pasos. No tenía ganas de irse a dormir, lo comprendí muy bien. El aburrimiento de la noche, el miedo a la cama; el horror a una habitación enemiga que rechaza, le mantenían clavado ora delante de un escaparate de juguetes, ora delante de uno de flores. Parece que en Marte no crecen flores tan bellas como entre nosotros... Ha decidido, por fin, atravesar la calle y, en este punto, en medio del silencio gris, alguien ha gritado fuerte: —¡Eh, marciano!—. El marciano se ha vuelto en seguida, pero por segunda vez el silencio ha sido roto, ahora por un largo ruido, desgarrado, grosero. El marciano se ha quedado quieto mirando a la oscuridad. Pero no había nadie, o, mejor, no se veía a nadie. Ha avanzado para continuar su paseo; un ruido todavía más fuerte, múltiple, fragoroso, le ha clavado sobre el asfalto: la noche parecía rasgada por un concierto de diablos.

—¡Bribones! —ha gritado el marciano.

Le ha contestado una salva de ruidos, prolongada, restallante como un tremendo fuego de artificio, que no se ha apagado en una corona de hábiles florituras hasta que el marciano ha podido mezclarse con la pequeña multitud estacionada delante del Café Strega. Hemos podido deducir que los jovenzuelos estaban en apretado grupo, escondidos detrás del quiosco de los periódicos de Vía Boncompagni.

Más tarde, al volver a casa, he visto a Kunt que se dirigía, solo, con largo y blando paso, hacia Villa Borghese. Sobre las cabelleras de los pinos brillaba el rojo puntito de Marte, casi solitario en el cielo. Kunt se ha detenido para mirarlo. Se habla, en efecto, de su próxima partida, siempre que logre recuperar la aeronave, que los hoteleros, se dice, han hecho pignorar. ✣

(1954)

Ennio Flaiano, “Un marciano en Roma”, en *Diario nocturno*, Barcelona: Seix Barral, 1956.

1 Pertenecientes a la E.N.A.L., una organización que tiene por objeto el facilitar el descanso dominical y de vacaciones a los trabajadores. Algo así como lo que hoy es, en España, Educación y Descanso. (N. del T.).

Proyección de lo abominable y recóndito, el monstruo se erigió en la cultura de entreguerras como una proyección de la crisis y la incertidumbre de la civilización del progreso. Surrealistas y regímenes totalitarios utilizaron esa figura de un modo publicitario o subconsciente, pero netamente eficaz para poner a prueba la normalidad.

Por Joan Robledo-Palop



El cuerpo y

Nicolas-François Regnault y Geneviève Regnault, *Les Écarts de la nature ou Recueil des principales monstruosités que la nature produit dans le genre animal*, París, editado por los autores, 1775.





la sombra

La categoría de lo monstruoso aparece en la tradición del pensamiento occidental como división entre lo natural y lo antinatural. En estos márgenes, lo monstruoso ha sido admirado, exhibido, soñado e imaginado, también reprimido, ocultado, castigado y torturado. Lo monstruoso tiende a adquirir la forma de un cuerpo que rompe las divisiones entre el orden y el caos, lo civilizado y lo salvaje, lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino. Las narraciones de lo monstruoso tienen una gran capacidad para subvertir significados dominantes, así como para establecer, salvaguardar y reforzar posiciones hegemónicas. En ciertas ocasiones, lo monstruoso adquiere significado cuando se observa y se contempla en un espacio que le es ajeno, cuando su anormalidad entra en el reino de lo normativo. En otros casos, lo monstruoso es una forma de representación fuera de la norma, donde el orden ha quedado totalmente absorbido dentro de los límites del caos como parte de las estrategias subversivas del arte. En estas líneas me ocuparé brevemente y de forma provisional de algunos focos que produjeron y diseminaron imágenes del monstruo y de lo monstruoso en los años comprendidos entre las dos guerras mundiales.

Gilbert Lascault apuntó en un estudio clásico tres categorías o estrategias en las que se origina o a las que pertenece lo monstruoso. En primer lugar, el monstruo puede ser una hibridación formal de distintos componentes humanos o extrahumanos; en segundo lugar, un elemento creado y significado en un plano simbólico; y, por último, lo monstruoso puede ser el resultado de una introspección subjetiva y psicoanalítica de la mente[1]. No obstante, cuando nos acercamos a las imágenes de lo monstruoso en el mundo moderno y contemporáneo estas parecen reclamar un análisis a la luz de nociones circunscritas a discursos sociales y culturales mucho más específicos que revelen las implicaciones políticas de las narrativas en las que se inscriben. Fue durante la segunda mitad del siglo XIX cuando el término *normal* alcanzó el significado de formas esperadas de comportamiento social basadas en leyes autónomas que ejercen una influencia apremiante e imperativa. En sus indagaciones sobre el saber y el poder, Michel Foucault se refirió a lo monstruoso como una noción *jurídico-biológica* surgida en el siglo XIX como una forma de referirse a la criminalidad[2]. Otra premisa para la *normalidad* se gestó en el desarrollo de la ciencia estadística. Tal como ha explicado Ian Hacking, desde comienzos del siglo XIX, el azar y la probabilidad, factores que desde la Ilustración se habían considerado un campo indómito para el conocimiento, comenzaron a sistematizarse por las administraciones de los Estado-nación. Explica Hacking que, si el concepto fundamental de la psicología de la Ilustración era la *naturaleza humana*, el resultado de este proceso de domesticación de lo azaroso dará lugar al concepto *personas normales*. El proceso implica inventar categorías en las que la gente puede ser contada, administrada, controlada. Estas cuantificaciones se aplicaron a conductas percibidas como desviadas, entendiendo que la enumeración y la clasificación ejercía una forma de control. La enumeración requiere clasificación y este proceso de definir nuevas clases de gente con fines estadísticos también transforma el modo en el que los otros son percibidos y pensamos en nuestros propios potenciales y posibilidades. Para Hacking, este proceso fue esencial para la invención de la *normalidad*[3]. En este sentido, "la palabra *normal*, benigna y de sonido estéril se ha convertido en una de las herramientas ideológicas más poderosas del siglo XX"[4].

Los conceptos natural/antinatural y normal/anormal no podrían considerarse, de este modo, nociones equivalentes en los mundos premoderno y moderno. Es interesante observar cómo las representaciones de monstruos y enanos en la pintura de Antonio Moro, Velázquez y Sánchez Coello implica una relación diferente de la que el mundo moderno y contemporáneo otorga a las categorías *normal* y *anormal*. Lo antinatural de estas figuras humanas era algo diferente en relación al *hombre ideal*, una categoría en la que el monstruo, lo antinatural, podía apreciarse como una persona individual[5]. Fue en el siglo XIX cuando se produjo el giro de la monstruosidad a la anormalidad, cuando la estadística, la clínica y la práctica médica moderna distinguió entre un cuerpo normal y otro anormal. También fue entonces cuando se codificaron culturalmente como *normales* una serie de deducciones sobre la belleza humana de acuerdo a observaciones darwinianas, lo que hoy entendemos como una percepción cognitiva de la belleza[6].

Lo monstruoso es una representación fuera de la norma, donde el orden ha quedado absorbido por el caos

La cultura artística y visual entre las dos guerras mundiales proporcionó un nuevo contexto para la evaluación de lo monstruoso, que, en mi opinión, discurre principalmente sobre este eje político de la legitimación o deslegitimación de la *normalidad*. Como mostraré a través de algunos ejemplos, las categorías modernas de lo *normal* y lo *anormal* circularon en los relatos culturales junto con el triple entramado de lo biológico, lo psicológico y lo social, si es que después de Freud, Lacan y Foucault pueden considerarse parcelas diferentes.

Durante y después de la Gran Guerra, el terror irrumpió en la vida cotidiana como nunca antes se hubiera esperado. Terminado el conflicto, Sigmund Freud publicó sus reflexiones sobre lo siniestro (*der unheimlich*), una categoría que definió como el retorno de aquello que es familiar y conocido pero que ha sido alienado por los mecanismos de represión de la mente[7]. Aunque en el texto no hay referencias explícitas al reciente conflicto europeo, ciertos conceptos u objetos clave que para Freud desencadenan la experiencia de lo siniestro —impulso de muerte, autómatas y cuerpos mecanizados, cuerpo fragmentado, repetición convulsiva involuntaria, espiritismo, doble— son propios de la experiencia que siguió a la Primera Guerra Mundial. Entre ellos, la sintomatología de la neurosis de guerra (*Shell-Shock*), la idea del retorno de la muerte, la proliferación de creencias espiritistas y, en general, los procesos de duelo que siguieron a la guerra y que dieron forma a las prácticas culturales de años inmediatos y sucesivos[8]. No obstante, Freud establece una división entre la experiencia de lo siniestro en la realidad y en el espacio de la creación estética/literaria; aunque también considera que la ruptura de las fronteras entre ficción y realidad es uno de los fenómenos que desencadenan esta experiencia. En este sentido, el estado de excepción de la *guerra total* introdujo el terror y la siniestralidad en la vida cotidiana de millones de ciudadanos europeos, una siniestralidad presente en muertes y traumas, pero también encarnada en los cuerpos prostéticos de los *mutilé de guerre* y en los rostros heridos, desfigurados y amputados de los conocidos como *gueules casées*.

Los documentos visuales de los combatientes sin rostro y sometidos a diversas operaciones faciales de cirugía reconstructiva se convirtieron en metáfora de la reconstrucción de países como Francia. Una metáfora que simbolizó el desplazamiento del caos al orden, de lo *anormal* a lo *normal*. El potencial revulsivo de la naturaleza estética de estas imágenes también las convirtió en metáforas, la sombra tal vez, del mismo monstruo de la guerra. En 1924, cuando en diferentes ciudades se conmemoraba el décimo aniversario del comienzo de la guerra y la política oficial alemana aludía al "espíritu de 1914" como símbolo de unidad y entusiasmo[9], el rostro de estas víctimas entró en los discursos visuales como la verdadera cara de la guerra. Así puede verse en la sucesión de imágenes de soldados sin rostro que desfilan en las páginas finales del libro *Krieg dem Kriege!* de Ernst Friedrich, o en las citas a caras mutiladas y cuerpos heridos que, también en 1924, aparecen en la serie de grabados *Der Krieg* de Otto Dix. En Francia, los discursos de normalización y reconstrucción de la política de posguerra desencadenaron uno de los ejes sobre el que posteriormente se articuló la concepción del cuerpo en la estética surrealista. La estancia de André Breton y Louis Aragon como estudiantes de medicina en el hospital militar de Val-de-Grâce de París les enfrentó con la *realidad* de la guerra. También con el discurso estético y artístico con el que se articuló en el mismo centro la colección de un museo médico que mostraba a través de vaciados de escayola y cera el avance del trabajo de cirugía reparadora sobre los rostros de los *gueules casées*[10]. La musealización de estas reconstrucciones faciales, que también se ha interpretado oportunamente en el marco de la reconstrucción nacional, trató de desplazar el trauma de masacres sin precedentes, como las de Somme y Verdun, a través del progreso quirúrgico. Las imágenes del cuerpo monstruoso y desmembrado que los surrealistas situaron en el centro de su estética fue una vía con la que profundizar en la dimensión traumática que había dejado la guerra. Con ello atacaron las narraciones de la reconstrucción, desmontado los indicios de progreso social promovidos por el Estado.

Para los surrealistas, la deformación del cuerpo a través de lo grotesco y lo monstruoso fue una estrategia para la definición de la belleza. Esto puede seguirse en el interés de André Breton por la *belleza convulsa* a lo largo de su producción literaria y en sus escritos dentro del grupo surrealista. La fotografía ya se había prestado a documentar las anormalidades de la naturaleza, pero el proyecto de fotógrafos y fotógrafas como Man Ray, Claude Cahun, Dora Maar y André Kertesz se propuso abrir las puertas a un mundo de sueños en el que el monstruo es *normal* y lo grotesco bello. Lo grotesco fue un vehículo para extender los límites de lo

entendido como corrección anatómica y permitió a los defectos físicos y *anormalidades* abrir la puerta de las posibilidades psíquicas[11]. Por ejemplo, el híbrido salvaje de un hombre y un toro dio título a la muy conocida revista *Minotaure* dirigida por Breton y Pierre Mabille; y el cuerpo de un hombre sin cabeza, sin centro de raciocinio, un acéfalo, *Acéphale*, a la revista creada por George Bataille.

En las páginas de otra revista anterior, *Documents* (1929-1930), Bataille definió al monstruo como algo inseparable de lo *informe* y lo *bajo*, que son una alternativa a una concepción idealista del cuerpo, de la figura humana y del orden del cosmos. Bataille nos ofrece un monstruo descuartizado y desmembrado. Primero, los dedos gordos del pie, que emergen desde lo telúrico con violencia y desmesura. Así se muestra en las fotografías de Jacques-André Boiffard para *Le gros orteil*[12], donde también se establecen paralelismos entre lo humano y lo salvaje, como cuando un dedo se yuxtapone con las pinzas de una langosta. Después, Bataille reflexiona sobre la boca[13], el cuerpo acéfalo y la cabeza cortada, materializada en las cabezas salvajes y desmesuradas de Picasso de los últimos años veinte, ampliamente reproducidas y comentadas en la revista. En *Les écarts de la nature*, resitúa al monstruo fuera de la dicotomía moderna normal/anormal, asumiendo la diferencia como una dialéctica natural[14]. El monstruo es así una antiestética que subvierte el idealismo platónico, la estadística, un orden normalizador que resulta en la geometría pura, un orden excluyente que determina que todo ser individual es, en cierto modo, un monstruo. El artículo se acompañó de unas ilustraciones procedentes del catálogo de deformidades publicado por los Regnault en 1775, seis grabados de modelos de cera que documentaban nacimientos patológicos. Frente a estas malformaciones, aludió al malestar que pueden producir en el espectador; una incomodidad inseparable de una profunda seducción, como así reprodujo en la cita extraída del libro de Pierre Boaistuau *Histoires prodigieuses* (1561): "De todas las cosas que se pueden contemplar bajo la concavidad de los cielos, no hay nada que más avive el espíritu humano, que embelese más los sentidos, que más espante, que suscite en las criaturas admiración o temor que los monstruos, los prodigios y las abominaciones, a través de las cuales vemos las obras de la naturaleza invertidas, mutiladas y truncadas"[15].

El poder prescriptivo de las categorías de lo normal y lo anormal fue una de las principales estrategias del fascismo, y el cuerpo un lugar privilegiado para la encarnación de esta prescripción política. El monstruo adquirió un notable diálogo con las políticas totalitarias de los años treinta y con un cuerpo que, desde el fin de la Gran Guerra, había estado gestándose en torno a la idea de un cuerpo-armadura resistente a la mutilación (Ernst Jünger). Un cuerpo masculino, atlético, proporcionado, joven: un cuerpo que fuera capaz de llevar a cabo la revolución y transformación del fascismo. Este cuerpo se proyectó retrospectivamente sobre las esculturas de Georg Kolbe y se idealizó en las de Arno Breker. También gozó de una adaptación y difusión mucho más mediática, como nos muestra el documental *Olympia* (1936) de Leni Riefenstahl, que comienza con unos planos de esculturas clásicas griegas que se funden con los cuerpos de los atletas de la Olimpiada de Berlín de 1936. Diametralmente opuestos, encontramos los cuerpos de las muñecas torturadas de Hans Bellmer, que desde 1933 comenzó a producir y a fotografiar en ambientes siniestros[16]. Una escenificación similar a los ambientes fotográficos de Bellmer invadió la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938, que fue concebida como una escenografía de la experiencia de lo siniestro freudiano. Entre las obras expuestas, *L'Ange du foyer* de Marx Ernst, también conocida como *Le Triomphe du Surréalisme* (1937), planteaba una revisión explícita del monstruo. Además de transgredir cualquier noción idealista y clásica del cuerpo, presenta una inversión iconográfica de un tema clásico: san Miguel Arcángel venciendo a las fuerzas del mal. En esta pintura, el guardián del bien se ha convertido en un ser demoníaco al adquirir los rasgos físicos de la tradición iconográfica y formal de lo inferior, lo abyecto y lo diabólico. La representación del mal a la que tradicionalmente trataba de superar se desplaza al cuerpo del ángel, y Satanás se ha convertido en uno de sus apéndices. Tal como reflexionó Freud a propósito de lo siniestro, "el *doble* se ha convertido en un elemento de terror, tal como, después del colapso de la religión, los dioses se han convertido en demonios"[17].

Del mismo modo que el fascismo dejó su huella sobre el cuerpo político y el cuerpo físico, la violencia desatada en la Guerra Civil española fue el pretexto para nuevas configuraciones de lo monstruoso. En el plano estético, los monstruos irrumpen en la obra de Joan Miró en diversos momentos. Primero, en una serie de obras sobre papel que fechó en octubre de 1934, y que el propio artista identificó como una reacción personal a la realidad que estaba viviéndose en España, con la revolución de 1934 y los focos de



John Heartfield, "Der friedfertige Raubfisch / El pacífico pez voraz", en *AIZ*, n.º 19, 12 mayo 1937, p. 307. IVAM, colección Marco Pinkus.

violencia que estallaron en las huelgas de Asturias y Barcelona. Posteriormente, los monstruos son el tema de una serie de pequeñas pinturas sobre cobre y masonite, sus llamadas *pinturas salvajes* (1935-1936), en las que el cuerpo se reduce a figuras humanas filiformes con extremidades hiperdesarroladas y órganos sensitivos y sexuales hipertrofiados. A propósito de estas pinturas, Miró declaró retrospectivamente: "La imaginación de la muerte me hizo crear monstruos que me atraían y me repelían al mismo tiempo"[18]. Esta estética de la carne fue llevada hasta sus últimas consecuencias por Salvador Dalí en *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)* (1936) y en *Canibalismo de otoño* (1936), donde cuerpos de colosos se reblandecen y se descomponen en un triple juego de monstruosidad, atracción/canibalismo y abyección.

El recurso de lo monstruoso también apareció en los años 30 recuperando una tradición designada a provocar el ridículo y el escarnio; véase en el umbral de la modernidad los antecedentes de la caricatura social y política de William Hogarth y Francisco de Goya. La propaganda nazi utilizó recursos similares para caracterizar a la población judía como grupo social monstruoso, aberrante y decadente. En numerosos carteles, los judíos aparecieron representados bien como colosos o bien como seres deformados en un ambiente expresionista. En el mismo contexto también encontramos las ingeniosas respuestas de John Heartfield. En algunos de sus más brillantes trabajos para *Arbeiter Illustrierte Zeitung* caricaturizó a miembros del gobierno nazi como auténticas bestias que encarnaban la violencia del capitalismo. Otro ejemplo también aparece en una de las múltiples respuestas de Picasso a la guerra de España. Desde mediados de los años 20, Picasso comenzó a desarrollar una serie de metamorfosis cercanas a la monstruosidad surrealista a las que ya me he referido en relación a *Documents*. Estas *iconografías del desasosiego*[19] terminaron por reaparecer en Guernica; pero antes del bombardeo y de la destrucción total, cuando todavía quedaba espacio para la ironía, Picasso recurrió a la tradición del monstruo grotesco en varias viñetas de su *Sueño y mentira de Franco*. En estos dos grabados, Ubu, el personaje creado por Alfred Jarry, encarna al general Franco como una figura ridícula y deformada por sus ansias de poder.

El cine de entreguerras fue un escenario privilegiado para la recodificación de las imágenes y los discursos del monstruo. En cierto modo, la industria cinematográfica se valió de este tema aprovechándose de la categoría de espectáculo que la exhibición de monstruos humanos tenía ampliamente establecida en la cultura popular angloamericana de los siglos XIX y XX. En la República de Weimar, el monstruo fue el tema central de películas de F. W. Murnau como *Satanás* (1920), *La cabeza de Jano* (1920) y, sobre todo, *Nosferatu, una sinfonía del horror* (1922); pero fue *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene la que ofreció una de las reflexiones más profundas sobre la monstruosidad a través del recurso narrativo del *doppelgänger*: el doble que encarna la monstruosidad psicológica y moral. Esta monstruosidad aparece personificada en el sonámbulo Cesare, personaje que asesina a las órdenes de su amo, el Dr. Caligari, pero también se traduce en la estética expresionista de los decorados, y en la actuación y caracterización del resto de los personajes. Todos participan del clima de desolación de la joven República de Weimar al término de la Gran Guerra. Aunque el modelo narrativo estaba anclado en la literatura del siglo anterior, el tiempo en el que se filmó actualiza esta historia desvelando al Estado alemán como un auténtico monstruo, como una fábrica de sonámbulos asesinos durante los años de la guerra.

En los años treinta, el monstruo fue un personaje recurrente en las producciones de la nueva industria del cine sonoro de Hollywood. Parte de estos filmes dieron continuación a temas desarrollados en los años de Weimar, con una fuerte vinculación a fuentes literarias románticas y posrománticas, de *Frankenstein* de Mary Shelley a *Drácula* de Bram Stoker. Junto a estos monstruos masculinos y fálicos, la mujer salvaje apareció en películas como *La isla de las almas perdidas* (1932) bajo la forma de mujer-pantera. La mujer híbrida, la que se sitúa entre lo animal y lo humano, fue un tema ampliamente recuperado y reelaborado desde la extendida cultura misógina del siglo XIX. Frente al rol pasivo de las mujeres en el cine de terror, en estas narraciones la mujer ejerce el rol de un monstruo femenino activo. Solo en este estado salvaje se le permite desarrollar un rol sexual activo[20]. La estrategia misógina de la animalización acentúa la otredad y sitúa a la mujer como una categoría en los márgenes de la *normalidad*. Junto con estas emanaciones literarias románticas, Tod Browning retrató en *Freaks* [La parada de los monstruos](1932) la vida de seres reales, considerados monstruosos por sus sobredotaciones, deficiencias y problemas físicos en el ambiente circense de los populares *freak shows*, que convirtieron la enfermedad y la diferencia en un cruel espectáculo.

En esta década fundamental para la consolidación de los estudios y géneros, *King Kong* (1933) proyectó una de las más notables reelaboraciones de la monstruosidad como mito moderno. El guionista Jean Ferry publicó una de las críticas más originales después del estreno del filme en París. Para Ferry, *King Kong* resumía las aspiraciones que lo *poético* significaba para los surrealistas y acreditaba al cine como el medio más capacitado para conseguirlo. Entre sus argumentos, destacó el grado de absurdidad de las incoherencias involuntarias en varios detalles del guion y del montaje, la estructura de pesadilla de las escenas de persecución, el *amour fou* que conduce al monstruo a su muerte, y, finalmente, el sentimiento de siniestralidad que introduce la irrupción de la bestia, tanto si es percibida por los espectadores como una existencia real o como el autómata gigante que realmente era[21]. Más allá de este interés en clave vanguardista que nos muestra la fascinación por la bestia, el filme tuvo como resultado un fuerte impacto en la cultura popular y en las producciones posteriores, de algún modo equiparable al impacto que en la década anterior había tenido el Dr. Caligari de Robert Wiene. Por esta aceptación y por la subsecuente creación de un género, me interesa detenerme brevemente en el tratamiento del monstruo y la bestia como la materialización de un discurso de normalización presente en la cultura popular de los años treinta.

El filme tiene la estructura propia de una historia mítica, una narración organizada en una división binaria, clara y yuxtapuesta, en la que se recurre a estrategias de repetición, homología y mediación[22]. Lo primero que revela al espectador es una dicotomía entre las dos islas: Manhattan en el norte y Skull Island en el sur, mundos separados y paralelos. El monstruo King Kong se traslada desde un sur primitivo, arquetípicamente natural, a un norte que se rige por la cultura, la industria y la tecnología. Si en el sur la bestia se enfrenta a monstruos primitivos, amenaza y aniquila habitantes indígenas semidesnudos, en Nueva York destroza máquinas, trenes, y asusta y asesina a ciudadanos civilizados. En la isla del sur, es capturado por el hombre blanco, en la ciudad será abatido por las fuerzas del orden del gobierno de los Estados Unidos en el momento en el que alcanza el Empire State Building, la localización simbólica más elevada de la modernidad y del progreso en el horizonte de los años treinta. Ubicado en estas dicotomías de la narración, el monstruo encarna distintas cuestiones de raza, género, clase y nación, así como una profunda metáfora de la Depresión de 1929[23]. La siniestralidad, el miedo y la incertidumbre que King Kong introduce cuando irrumpe en la civilización

1 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental: un problème esthétique*, París: Klincksieck, 1973.
2 Michel Foucault, *Les Anormaux: cours au Collège de France* (1974-1975), París: Gallimard, Seuil, 1999, p. 51.
3 Ian Hacking, *The Taming of Chance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 1-10.
4 Ibíd., p. 169.
5 Janet Ravenscroft, "Invisible Friends: Questioning the Representation of the Court Dwarf in Hapsburg Spain", en W. Ernst (ed.), *Histories of the Normal and the Abnormal. Social and Cultural Histories of Norms and Normativity*, Londres y Nueva York: Routledge, 2006, pp. 26-52.
6 Entre las recientes investigaciones sobre belleza y percepción cognitiva, destaca la conducida por Nancy L. Etcoff en Harvard Medical School. Véase su *Survival of the Prettiest: The Science of Beauty*, Nueva York: Doubleday, 1999.
7 Sigmund Freud, "The Uncanny" (1919), en Ivan Smith (ed.), *Freud - Complete Works*, 2011, pp. 3673-3700.
8 Sobre el retorno de la muerte, la espiritualidad, el espiritismo y las prácticas culturales en las comunidades en duelo véase Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
9 Jeffrey Verhey, "Some Lessons of the War: The Discourse on Propaganda and Public Opinion in Germany in the 1920's", en Bernf Hüppauf (ed.), *War, Violence, and the Modern Condition*, Berlín y Nueva York: De Gruyter, 1997, pp. 99-118.
10 Amy Lyford, "The Aesthetics of Dismemberment: Surrealism and the Musée du Val-de-Grâce in 1917", *Cultural Critique, n.º 46, Trauma and Its Cultural Aftereffects*, 2000, pp. 45-79; Annette Becker, "The Avant-Garde, Madness and the Great War", *Journal of Contemporary History*, vol. 35, n.º 1, número especial: *Shell-Shock*, 2000, pp. 71-84.
11 Véase Kristen A. Hoving: "Convulsive Bodies. The Grotesque Anatomies of Surrealist Photography", en Frances S. Connelly (ed.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 220-240; Beatriz Fernández Ruiz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2004.
12 George Bataille, "Le gros orteil", *Documents*, París, n.º 6, 1929, pp. 297-302.
13 Georges Bataille, "Bouche", *Documents*, París, n.º 5, 1929, pp. 299-300.
14 George Bataille, "Les écarts de la nature", París, n.º 2, 1930, pp. 79-83.
15 Ibíd., p. 79.
16 Hal Foster, "Armor Fou", October, Cambridge, vol. 56, *High/Low: Art and Mass Culture*, 1991, pp. 64-97.
17 Sigmund Freud, "The Uncanny" (1919), en Ivan Smith (ed.), óp. cit., p. 3688.
18 "Entrevista con Denys Chevalier, Aujourd'Hui: Art et Architecture, 1962", en Margit Rowell (ed.), *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia: Institut Valencià d'Art Modern; Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 356.
19 Tomo prestado el término de Eugenio Carmona, "Picasso & Medusa. Iconografías del desasosiego. 1927-1929", en Rafael Argullol et. al., *Picasso*, Madrid: Fundación Cultural MAPFRE, 2002, pp. 113-145.

es la misma que produce la crisis. Después de situar al espectador en el contexto socioeconómico de su tiempo (el de las dificultades, la búsqueda de trabajo y dinero), el filme avanza hacia una historia de fantasía para presentar, en último término, una resolución fantástica de una serie de asuntos reales. Depresión y progreso aparecen como polaridades radicalmente contradictorias. La depresión pertenece al sur, es propia de la diferencia, de seres humanos de otra raza y de una bestia incontrolable. El progreso y la prosperidad tienen lugar en el norte, donde habita la raza caucásica. A diferencia de la interpretación de Jean Ferry, para quien el monstruo era un elemento de transgresión, la historia fílmica y el contexto norteamericano de los años 30 lo inscriben en una narración popular que legitima el discurso hegemónico: el sistema terminará triunfando y la otredad superada.

Lo monstruoso irrumpió de un modo extraordinario en la esfera de la alta cultura y la cultura popular en un tiempo en el que el trauma que sucedió a la Gran Guerra, la Depresión de 1929, las dictaduras de los años treinta y la condena del arte moderno como degenerado (monstruoso) dejó una huella indeleble en la cultura occidental. En estas circunstancias, los conceptos de *normalidad* y *anormalidad* se sometieron a prueba y el monstruo adquirió la categoría de documento/representación, personificó *otredades* temidas y reprimidas, y se utilizó como pretexto para la exploración de un subconsciente, que, desde Friedrich Schelling a Freud, había sido objeto de reflexión primordial para una segmento de la intelectualidad centroeuropea. Las sombras de la carne sobre el cuerpo, las sombras que los muñones de carne proyectan sobre la propia carne, descubren deformidades físicas que adquieren la categoría de documentos de la decadencia. La sombra que el cuerpo proyecta más allá del propio cuerpo, su doble, como el sonámbulo del Dr. Caligari o la negrura que deja a su paso Nosferatu, nos devuelve la existencia de otras deformidades en el plano psicológico y moral producidas por los procesos de normalización social. Como espectadores, esta sombra del cuerpo nos enfrenta a la crueldad y nos devuelve a la conciencia que esa sombra no solo nos pertenece sino que también, en cierta medida, es la nuestra. ✣

Joan Robledo-Palop *es investigador en el Departamento de Historia de la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut*

20 Sobre el mito de la mujer salvaje en la cultura popular véase Pilar Pedraza, "Zoología perversa y fantasía misógina. La bella es la bestia", en su *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid: Siruela, 2009, pp. 81-120.

21 Jean Lévy (Jean Ferry), "King-Kong", *Minotaure*, París, n.º 5, 1934, recogido en Paul Hammond (ed.), *The Shadow and its Shadow. Surrealist Writigns on the Cinema*, San Francisco: City Lights Books, 2000, pp. 161-165.

22 Sobre los paralelismos y oposiciones en la estructura del filme véase Noel Carroll, "King Kong: Ape and Essence", en Barry K. Grant, *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, Metcuchen, NJ: Scarecrow Press, pp. 214-244.

23 Mi referencia a King Kong está en deuda con el análisis de David H. Stymeist, "Myth and the Monster Cinema", *Anthropologica,* n. º 51, 2009, pp. 395-406, así como con Joshua David Bellin, "Killing the Beast. King Kong in Black and White", *Framing Monsters. Fantasy Film and Social Alienation*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005, pp. 21-47.

Las desviaciones de la naturaleza

Por Georges Bataille

De todas las cosas que se pueden contemplar bajo la concavidad de los cielos, no hay nada que más avive el espíritu humano, que embelese más los sentidos, que más espante, que suscite en las criaturas mayor admiración o terror que los monstruos, los prodigios y las abominaciones, a través de los cuales vemos las obras de la naturaleza invertidas, mutiladas y truncadas.

Esta cita de Pierre Boaistuau procede de sus *Histoires prodigieuses*, obra publicada en 1561[1], una época de notorias calamidades públicas. Antiguamente los prodigios y los monstruos se consideraban presagios y, por lo general, aves de mal agüero. Boaistuau tuvo el mérito de dedicarles un libro, sin temor al mal fario, y de reconocer la gran avidez de estupefacción que caracteriza al hombre.

El placer de contemplar los "fenómenos" se asocia, en nuestros días, con las animaciones de feria que atraen a los mirones. En el siglo XVI, cierto tipo de curiosidad religiosa, debida en parte a la costumbre de vivir a merced de las plagas más apocalípticas, se mezclaba todavía con una necedad curiosa. Los libros dedicados a los hermanos siameses y a los terneros de dos cabezas eran muy comunes, y sus autores no dudaban en adoptar un tono grandilocuente. En el siglo XVIII, el interés por los monstruos podía atribuirse a una aparente curiosidad científica. El lujoso álbum de grabados en color de los Regnault, publicado en 1775[2], refleja un interés bastante superficial por la información. Sobre todo atestigua que, de un modo u otro, en una u otra época, la especie humana no puede permanecer impasible ante sus monstruos.

No voy a revisar aquí la clasificación anatómica, reproducida en todos los diccionarios, desde los tratados de teratología de Geoffroy-Saint-Hilaire o Guinard. Poco importa que los biólogos hayan llegado a clasificar los monstruos en categorías, como ocurre con las especies. No cabe duda de que, pese a todo, siguen siendo anomalías y contradicciones.

Cualquier "fenómeno" de feria suscita una sensación positiva de incongruencia agresiva, algo cómica, pero en mayor medida genera malestar. Este malestar se asocia, de forma confusa, a una profunda seducción. Y, si bien cabe hablar de una dialéctica de las formas, resulta a todas luces fundamental tener en cuenta aquellas desviaciones cuyo responsable es indudablemente la naturaleza, aunque se categoricen a menudo como elementos contra natura.

En la vertiente práctica esta sensación de incongruencia es elemental y constante: es posible afirmar que se manifiesta hasta cierto punto en presencia de cualquier individuo humano. Pero resulta casi imperceptible. Por ello es preferible referirse a los monstruos para determinarla.

No obstante, se puede expresar con precisión el carácter común de la incongruencia personal y el monstruo. Todos conocemos las imágenes que logró crear Galton mediante sucesivas exposiciones, en una misma placa fotográfica, de caras análogas pero diferentes entre sí. Con cuatrocientas caras de estudiantes norteamericanos se obtiene una cara típica del estudiante norteamericano. Georg Treu define en *Durschnittbild und Schönheit* [La imagen compuesta de la belleza], en Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 1914, IX, 3 la relación entre la imagen compuesta y sus componentes. Muestra que la primera es necesariamente más bella que la media de las demás; por ejemplo, veinte caras mediocres componen una cara hermosa, y se obtienen sin dificultad rostros cuyas proporciones son muy próximas a las del Hermes de Praxíteles. La imagen compuesta podría conferir así cierta realidad a la idea platónica, necesariamente bella. Al mismo tiempo la belleza se supeditaría a una definición tan clásica como la de la medida común. Pero cada forma individual escapa a esta medida común y, en cierto grado, es un monstruo.

Resulta útil observar aquí que la constitución del tipo perfecto con ayuda de la fotografía compuesta no resulta un misterio. En efecto, si uno fotografía un número considerable de guijarros de dimensiones semejantes pero de formas diferentes, es imposible obtener algo distinto de una esfera, es decir, una figura geométrica. Basta con constatar que una medida común necesariamente se acerca a la regularidad de las figuras geométricas.

De este modo, los monstruos se oponen dialécticamente a la regularidad geométrica, al igual que las formas individuales, pero de una manera irreductible. "De todas las cosas que se pueden contemplar bajo la concavidad de los cielos, no hay nada que avive más el espíritu humano...".

La expresión de la dialéctica filosófica a través de las formas, objetivo que pretende conseguir el autor de *El acorazado Potemkin*, S. M. Eisenstein, en su próxima película (según declaró en su conferencia del 17 de enero en la Sorbona), es susceptible de adoptar el valor de una revelación y determinar las reacciones humanas más elementales, que son también, por ende, las más trascendentales. Sin afán de abordar aquí la cuestión de los fundamentos metafísicos de una dialéctica cualquiera, cabe afirmar que la determinación de un desarrollo dialéctico de hechos tan concretos como las formas visibles resultaría, literalmente, sobrecogedora: "No hay nada que más avive el espíritu humano, que embelese más los sentidos, que más espante, que suscite en las criaturas mayor admiración o terror...". ✣

"Les écarts de la nature", *Documents*, París, n.º 2, 1930, pp. 79-83.

Traducción del francés de Marta Pino

1 Pierre Boaistuau, apodado Launay, nació en Nantes y murió en París en 1566. *Histoires prodigieuses* (primera edición: París, 1561, *in octavo*) se reeditó en múltiples ocasiones.

2 *Les Écarts de la nature ou Recueil des principales monstruosités que la nature produit dans le monde animal,* pintados al natural y publicados por el Sr. y la Sra. Regnault, París, 1775, in fol., 40 grabados.





Dos fotogramas de *El Doctor Frankenstein*, producida por Universal Pictures y dirigida por James Whale, 1931.

El monstruo es el *otro*

La multiplicación exponencial de lo monstruoso como encarnación de la otredad es una de las características más controvertidas de una civilización que se pretende racional y científica. Frankenstein y su llegada al cine supusieron una gran conmoción. *Por Jenaro Talens*

L'Enfer, c'est l'Autre, escribía Jean Paul Sartre en su conocida pieza dramática *Huis clos* en plena ocupación alemana de París. Más allá de las implicaciones filosóficas que subyacían al drama sartreano, lo que quizá más llame la atención es la rabiosa actualidad de la fórmula; que décadas después la idea de culpabilizar al *otro* haya calado hasta tal punto en el imaginario político y cultural de la mal llamada "sociedad del conocimiento". La demonización de cuanto conlleva la irrupción de lo diferente en la supuesta normalidad de lo asumido como común y *natural* ha acabado convirtiéndose en principio rector de muchos comportamientos tanto públicos como privados. Desde la conversión de la figura del inmigrante en una suerte de caballo de Troya, pronto a subvertir los valores convencionales de Occidente, hasta el sistemático cuestionamiento de los derechos de las minorías étnicas, sexuales o de cualquier otro tipo, pasando por la persistente voluntad de imponer las propias creencias a todo bicho viviente —sean estas islámicas o nacional-católicas—, la idea de convertir la diferencia en indicio de peligro y subversión parece ser, cada vez con mayor fuerza, una de las características más reconocibles del mundo actual en los inicios del tercer milenio.

Cuando lo que conocíamos como sociedad del bienestar empieza a ser, no ya cuestionada, sino consciente y sistemáticamente enviada al desguace, tal vez resulte oportuno reflexionar sobre la razón profunda que motivó su nacimiento: el miedo a los avances de una revolución que, se pensaba, olía a azufre. Fue su mismo carácter de placebo lo que ha permitido que, una vez evacuadas las médicas de su nacimiento, tras la caída de la Unión soviética y del muro de Berlín, ya no resulte necesaria su existencia ni como metáfora farmacéutica. Muerto el perro, se acabó la rabia.

El cine y la literatura de la segunda mitad del siglo XX e inicios del actual han colaborado de manera sistemática a propagar ese miedo a lo diferente (o desconocido) como peligro siempre presente y ante el que no había que bajar la guardia. Desde los monstruos del espacio exterior (se llamasen *The Thing* o las varias manifestaciones de *Aliens*) hasta las más sutiles corporeizaciones de diversas abducciones (recuérdese *La invasión de los ladrones de cuerpos* de Don Siegel, en pleno inicio de la guerra fría, sin olvidar las series televisivas tipo *The Invaders* o *X-Files,* o los *bestsellers* que remiten a las constantes teorías de la conspiración universal del tipo de *El código Da Vinci* o similares) los relatos que han alimentado la imaginación de lectores y espectadores han sido pródigos en mostrar la variedad de apariencias que puede adoptar el mal. Nada de ello sería demasiado importante si no fuera porque ha acabado contaminando los modos de ver e intervenir en el mundo real de cada día. ¿Qué sentido tendría, sino, llamar a una guerra económica una cruzada contra el *Eje del mal*? Hace poco tiempo, y ante la sospecha de que EE. UU. fuese invadida por *muertos vivientes* (sic), hubo un debate en el Parlamento de Canadá sobre cómo reaccionar ante la posibilidad de que los susodichos *walking dead* atravesasen la frontera. Es posible que los parlamentarios canadienses que llevaron el tema a la Cámara para su discusión lo hiciesen como forma de mostrar el absurdo de todo el asunto, pero aún así.

El miedo al *otro* no es nuevo. Lo importante es que, en una época donde la superstición parecía superada por la racionalidad y el pensamiento científico, la multiplicación exponencial de lo monstruoso como encarnación de la otredad sea constante. Los tiempos que corren están acabando por parecer una vieja repetición de los años treinta, aunque sea como parodia. A título de ejemplo, no parece casual que los tres mitos que Hollywood asumió como bandera, tras el crack financiero de 1929, tuviesen que ver con este tema: *Frankenstein*

(James Whale, 1931), *Drácula* (Tod Browning, 1931) y *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933).

La novela de Mary Shelley puede leerse como metáfora de un proceso que implicaba, en su momento, un modo de intervención para producir un mundo nuevo y no solamente una manera nueva de escribir sobre el mismo viejo mundo.

En efecto, la criatura, compuesta con fragmentos de cadáveres, no era presentada como un monstruo, sino como una anomalía: era *diferente* y era esta misma diferencia la que lo transformaba en un ser monstruoso para el resto de la sociedad.

Drácula, por su parte, puede ser asimismo considerado, junto con Frankenstein, otro de los mitos fundadores del imaginario social de la modernidad. Tanto uno como otro, la criatura del Frankenstein de Mary Shelley y el Drácula de Bram Stoker, representaban de manera oficial la monstruosidad, es decir, la tipifican en periodo inmediatamente posterior al cenit de la Ilustración. Ambos sintomatizan, en efecto, lo siniestro, como característica consustancial del mundo en el que nos movemos. No debemos olvidar que tanto uno como otro, en primer lugar el mito de Frankenstein como base y, más tarde, el mito de Drácula como desarrollo, son textos escritos en dos momentos históricos diferentes, pero que comparten una cierta base común: surgir en el interior de lo que podemos considerar la lógica cultural del imperio del momento. Ambos pertenecen al ámbito de influencia del Imperio británico; las dos son novelas inglesas, aunque una se escriba en Ginebra (la de Mary Shelley) y la otra en Londres.

Las dos narraciones surgen en un mundo cuya aparente solidez y cuya lógica explicativa empieza a descomponerse y que, de hecho, estallará definitivamente con la pérdida de hegemonía del Imperio británico después de la Primera Guerra Mundial. En ese momento, quien pasa a primer término, tomando el relevo, es el imperio americano al asumir, no solo el poderío económico y militar, sino también los mitos sintomáticos de Frankenstein y de Drácula, apropiados por el nuevo gendarme de Occidente de una manera un tanto peculiar y reductora, primero como adaptación para la escena de Broadway y luego como películas de éxito.

Frankenstein, como sabemos, es el nombre de un médico ginebrino que crea, con trozos de cadáveres, un cuerpo vivo, y ese cuerpo, conforme se va reconociendo en su soledad y en su diferencia, toma también conciencia de que la sociedad le rechaza, fundamentalmente porque no es como los demás.

En ese sentido, la novela era, al mismo tiempo que una metáfora sobre la ciencia, la modernidad y el mito del progreso, una reflexión sobre la dificultad de abrirse camino en un mundo que no acepta lo diferente. Cuando el cine la incorpora a su universo, la historia es utilizada como metáfora del peligro que supone el ir contra las leyes, no ya de la cultura, sino de la naturaleza, entendida como algo que nos viene dado de una vez por todas y que nosotros no somos quiénes para contradecir. No es casual que, contra lo que era habitual, el filme se abriese con un prólogo en el que el productor advertía que la película que íbamos a presenciar trataba de lo que puede suceder cuando queremos suplantar a Dios. Recordemos que la criatura es obra de un médico que intenta conseguir, en un laboratorio, lo que siempre se supone patrimonio de la divinidad: crear vida (es el mismo pecado original de Adán y Eva, si aceptamos que la famosa manzana no es sino una alegoría de la relación sexual).

La novela, en ese sentido, permitía ser leída como una especie de blasfemia, y no es casual que en un país tan religiosamente reaccionario como el norteamericano, la idea de castigar esa voluntad de rebelión pareciese fundamental. De hecho, quien dirigió la adaptación, un cineasta europeo trabajando en EE. UU., intentaba hacer una lectura menos sesgada, presentando a la criatura como una víctima y no como un verdugo. No deja de ser curioso que la película circulase con el corte de varios planos muy importantes (y que se haya visto por lo general de ese modo, salvo en las copias recientes que reconstruyen el filme de Whale en su integridad). Esos planos cortados corresponden a la escena en que la criatura, que ha abandonado la casa del médico, se encuentra con una niña al borde de un lago. La niña, a quien no asusta el aspecto del extraño (los niños, en su inocencia, aún no han interiorizado el miedo al *otro*) le invita a jugar con ella. El juego consiste en arrojar flores al agua y ver cómo la corriente las arrastra. Cuando la criatura termina con las flores que le ha dado la niña, mira con nerviosismo sus manos vacías, luego coge a la niña (una flor como las otras) y la lanza al agua, esperando (suponemos) que flote también. La niña, que no sabe nadar, se hunde sin embargo, ante la desesperación de la criatura, que no entiende lo que ocurre y huye despavorida del lugar, mientras en paralelo avisan al doctor de que su creación ha escapado de casa y anda suelta por la ciudad. En la versión que normalmente se conoce, toda esta secuencia, de 5 minutos de duración, ha desaparecido. De la imagen de la criatura mirando con extrañeza sus manos vacías pasamos, por corte directo, a la de un padre que lleva en sus brazos el cadáver de la pequeña. El accidente inesperado se ha convertido, así, para los espectadores en un crimen, y la criatura en un monstruo. Este desplazamiento, que transforma lo que era una metáfora sobre la tolerancia en un síntoma de la necesidad de defendernos de lo que no es como nosotros, resulta bastante similar al que opera en la utilización, por parte del cine, de un personaje tan emblemático como es el de Drácula.

Convertir la diferencia en indicio de peligro es la característica del mundo actual

Más allá de las connotaciones de posesión demoníaca que suelen acompañar al tema del vampiro, el personaje de Stoker —del que solo sabemos lo que otros dicen de él, por cartas, diarios, etc., pero que nunca aparece como tal—, como ocurre con el Mr. Hyde de Stevenson, parece remitir a ese *otro* interior, poco amante de someterse a las leyes represoras de las convenciones morales imperantes, sobre todo en el orden de lo sexual; un *otro* interior que todos podemos ser y al que el puritanismo victoriano insistía en negar (no es casual que ambos son coetáneos del famoso Jack el Destripador).

No parece gratuito que el actor elegido por Browning para encarnar el personaje, el húngaro Bela Lugosi, se presentase con un maquillaje que recordaba de inmediato la figura del *latin lover* por excelencia del cine inmediatamente anterior, Rodolfo Valentino. Por su parte, el gorila provenía (al igual que Drácula) del tercer mundo, ajeno a las ventajas y los avances del "progreso", y es su entrada en la sociedad "civilizada" de Nueva York la que genera su desubicación y el conflicto. El *extranjero*, el *diferente* exterior y el *diferente* interior no son sino la personificación de lo monstruoso y deben ser destruidos. ¿No resuenan estas tres metáforas en las posturas antiinmigratorias, misóginas y/o homofóbicas tan subrepticiamente reintroducidas estos últimos tiempos en ciertos discursos "oficiales", tanto políticos como episcopales?

Sin embargo, la demonización debía ser lo suficientemente sutil y nunca explícita (lo que ocurre en los tres casos citados) para no despertar el rechazo frontal del sistema. En ese sentido, el error "político" de Tod Browning en la película que realizó tras el éxito de *Drácula*, *Freaks* (1932), fue mostrar abiertamente sus cartas. Basada en un relato corto de Clarence Aaron Robbins (de quien el director ya había adaptado su novela *The Unholy Three* en 1925), la película, interpretada por personas con deformidades físicas e incluso con problemas psiquiátricos reales, narraba la venganza de un enano, artista de circo, sobre una seductora trapecista sin escrúpulos que, en connivencia con el hombre forzudo, intenta quedarse con su dinero casándose con él. La solidaridad del grupo de trabajadores hacia su compañero burlado, que hizo definir el filme a algún crítico, muchos años después, como un alegato en favor de la tolerancia, hace que incluso el espeluznante final adquiriera el aspecto de un acto de justicia poética. Los verdaderos monstruos eran, en suma, los personajes *normales*, es decir, nosotros, no *el otro,* y eso era demasiado duro de digerir. Como consecuencia, Browning inició un rápido declive que le hizo desaparecer de la industria a finales de esa misma década.

Hace pocas semanas, la nieta de un amigo, de cuatro años de edad, volvió alteradísima del colegio de monjas donde sus padres la habían inscrito. "Abuelito", dijo ante nuestro estupor, "nos han contado la vida de Jesús. Lo torturaron, lo mataron y resucitó. ¿Jesús es un *zombie*?".

Definitivamente, los niños son los únicos monstruos de verdad que aún quedan. Por eso, además de una esperanza, son un peligro público. No es raro que quienes nos gobiernan prefieran educarles con el catecismo antes que con la educación para la ciudadanía. ✣

Jenaro Talens *es autor de* El sujeto vacío *y* Oteiza y el cine*, entre otros ensayos. Su dilatada trayectoria poética presenta títulos como* Tábula rasa *y* Un cielo avaro de esplendor. *Hasta 2011 fue catedrático de Literaturas Hispánicas.*

España años treinta

El debate que surgió de la revista *Nueva Cultura* y que mantuvo como destinatario al escultor Alberto Sánchez representa todavía uno de los más paradigmáticos sobre el compromiso del artista en vísperas de la Guerra Civil.

SITUACIÓN Y HORIZONTES DE LA PLÁSTICA ESPAÑOLA
Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto

Esta carta, que no es sino el estudio razonado que demuestra la posición equívoca de la parte más sana de la plástica española, va dirigida a ti, Alberto, por ser tú el más genuino representante del movimiento plástico de creación, el que con más fuerza sintetiza la teoría de este movimiento y, además, porque en ti se dan con una claridad más amplia las circunstancias que nos mueven al presente estudio.

Cuatro circunstancias —hechos objetivos en la situación de una parte de los intelectuales españoles— justifican nuestro intento:

1) El hecho de que estos intelectuales se pronuncien contra la ola de la anticultura fascista y que hasta hayan llegado a comprender en este hecho la consecuencia lógica de la general descomposición del capitalismo.

2) Su consciencia de la necesidad del cambio de este sistema por otro más justo y racional, en el que ellos mismos puedan adquirir lo que en el presente les es imposible: la necesaria tranquilidad para producir la obra de arte.

3) El que hayan llegado a comprender claramente que solo el verdadero pueblo —el de los obreros y campesinos— es el llamado a crear esta sociedad, esa tranquilidad para la creación artística.

4) Y, en fin, el hecho —capital para nosotros— de que estos representantes del mundo intelectual no hayan llegado a comprender todavía el papel formidable que juega la cultura en el sostenimiento de este sistema inhumano de convivencia social, en la atracción a la causa fascista de los valores individuales de la cultura española y en la creación de las instituciones culturales del fascismo, condiciones indispensables al fortalecimiento ideológico de este.

De ti, Alberto, y de las demás fuerzas intelectuales de la plástica, los que ya habéis comprendido que el fascismo no es un fantasma, sino una realidad que se acusa en el ambiente español, de vosotros, que, impertérritos todavía, no veis el avance positivo de sus fuerzas disciplinadas que se aprestan a cumplir su obra de integración fascista de la cultura española; de vosotros, decimos, esperamos el rompimiento definitivo con las reminiscencias pequeñoburguesas del individualismo, que os privan de la realización integral de la obra de creación artística, que os impiden dar el paso hacia el elemento más importante en toda obra de arte: la cualidad de establecer un contacto espiritual entre las gentes.

Obligados a precisar la razón y justeza de nuestros postulados, no podemos eludir un análisis histórico del panorama artístico español en sus relaciones y reacciones a las tendencias mundiales de los últimos tiempos.

Desde los tiempos de Goya, la subsistencia de una clase feudal, que dirige a la sociedad con toda su ideología y mitos consustanciales (religión, aristocracia, etc.), precipita progresivamente a España en la indigencia y podredumbre de sus artistas representativos. Esta clase, ideológica y orgánicamente en descomposición —lejanos ya los límites históricos de su desarrollo vital—, y por otra parte la ausencia de una burguesía fuerte, capaz de arrebatar a estas clases feudales la dirección de la sociedad, hizo de España una charca, en movimiento determinado por las leyes naturales de la putrefacción.

Los que ya habéis comprendido que el fascismo no es un fantasma, sino una realidad en el ambiente español...

Los continuadores próximos de Goya (de un relativo interés, como depositarios de una gracia inmediata) inician el descenso. Dejando a un lado al Goya creador, tendencioso y popular, asimilador de la concepción del mundo más avanzado de su época (la Revolución francesa), recogen el *estilo* y el tópico en vez del pensamiento y la técnica: el Goya dinámico de contenido social y político se queda en lo contemplativo y estático de sus "cartones" decorativos, un flamenquismo y casticismo que, para desgracia nuestra, pasando por la esencia misma de España, haría posibles la zarzuela y el cuplé. El estilete implacable de su pincel, su disección psicológica realizada en las efigies de una nobleza degenerada, se convierte en sus continuadores en la blanda brocha de un servilismo adulador de aquella misma nobleza, para esfumarse luego y acabar en los actuales retratos aristocráticos de un Moisés, de un Benedito, del mismo corte —internacionalizado ya— que cualquier Lázló o Sargent.

El verdadero progreso del arte se efectúa ahora en Francia. Pero los grandes artistas franceses llegan a España como ecos lejanos y muertos. Pronto surgen aquí imitadores de Delacroix en la pincelada vibrante y el asunto movido, de David e Ingres en su fuerza fría de organización plástica; pero nadie comprenderá, y menos aún asimilará, la vitalidad violenta y creadora de un Delacroix que, como dice Grosz, además de apoyarse "en la historia y tradición de una Francia poderosa, heroica y civilizadora, y ser el pintor de la burguesía universal", es —en el sentido intrínseco— el gran arquitecto del color que hará posible a un Cézanne. La presencia en España de la *manera* clasicista de David e Ingres es un contrasentido vacío de significación, dada la pobreza intelectual de nuestros artistas, su impotencia en comprender la delicadeza y asimilación francesa del helenismo... Pero en Francia se ha hecho una Revolución burguesa, y esto representa la incorporación a la sociedad de nuevas masas humanas, de sangre históricamente inédita y la creación de un nuevo espíritu social capaz de producir ideal artístico y desarrollar el arte. En Francia la Revolución desarrolla el individualismo, cuyo sentido histórico, frente a la impersonalidad social del feudalismo —cuyo cadáver sigue subsistiendo en España— significa un avance. Esta Revolución no solamente dio normas políticas nuevas a todo el mundo, sino que también fue y ha sido hasta nuestros días el subsuelo de donde ha surgido la posibilidad de ese desarrollo técnico del arte. Y este hecho explica el desplazamiento febril y universal de los artistas inteligentes a París, sirena del mundo, como dice Verlaine.

En Francia fue posible la organización sólida de un arte independiente del Estado, cuando el ser independiente significaba un progreso. Mientras tanto, ¿qué pasa en España? Los artistas representativos de una decadencia monopolizan el *ejercicio* del arte: dirigen las instituciones culturales de la sociedad con plenos poderes para sancionar el arte; dirigen las escuelas de Bellas Artes, las exposiciones oficiales y las salas particulares; conceden las becas y pensiones y adquieren —o se adquieren a sí mismos— los lienzos para los museos. En un ambiente tal, una sed insaciable de galardones oficiales y un furioso arribismo determinan el desarrollo —cuantitativo— del arte en España. El supremo acicate para los artistas es la Exposición Nacional. Se pinta para la Nacional; el cuadro o escultura ha



Cartel de Josep Renau para el Ministerio de Agricultura de la República.

de ser grande, lo más grande posible, y el asunto de envergadura: *El Santo Viático*, *El Cid venciendo a los sarracenos*, *La Vista Causa del Criminal*, *Retrato de la Condesa M.*, etc. Aquí todo se consigue por el favor y el sometimiento profesional: quien recibe una recompensa está obligado, a su vez, tan pronto como llegue su turno de ascenso en el *escalafón de la genialidad oficial*, a favorecer a su protector. De esta forma se organiza una cadena de intereses de la que hay que ser un eslabón.

Para resumir, Goya cierra el ciclo del desarrollo artístico en España, y en adelante no podrá realizarse este desarrollo más que en casos contados y aislados, y aun estos en razón directa a su *desnacionalización*: el artista rebelde e inquieto que comprende la necesidad de una renovación y que tiene que claudicar *a la cadena* si quiere vivir del arte, cansado de luchar en vano contra las fuerzas organizadas de la cultura oficial, marchará —fatalmente— a beber las aguas de París, centro del arte burgués creador. En lo sucesivo Goya ya no vivirá en España, sino en París, en la fuerza plástica de un Manet, en la frescura colorística de un Renoir, en la sátira popular y crítica política de un Daumier...

Manet vino a España y estudió a Velázquez. Velázquez fue uno de los precursores del movimiento impresionista. Pero de esto nada sabíamos nosotros: cuando la burguesía francesa acepta y apoya el movimiento vital del impresionismo (a pesar de haber nacido este como oposición a los dogmas de las Academias e instituciones oficiales), España vive aún con los ojos cerrados, no solamente a las palpitaciones actuales del arte, sino también a los valores positivos de su pasado. Es preciso que Rusiñol, Casas y, sobre todo, Sorolla salgan al extranjero para iluminar nuestras exposiciones con tonalidades nuevas, violetas que llegan hasta las carnes y manchas amarillas que expresan la coloración del sol: es el impresionismo. Pero este movimiento repercute en España en razón a su inercia estilística, es decir, cuando ya ha dejado de ser en el mundo la expresión vital de toda una concepción cósmica. Esta *nueva tendencia revolucionaria* de importación es aceptada sin discusión en nuestras instituciones oficiales, porque está hecha a su medida. Es un impresionismo endulzado y académico, de fría plasticidad fotográfica, que no hace más que vestir, con un disfraz de *valores nuevos*, el andamiaje decrépito y reaccionario del arte oficial. Es la antítesis del auténtico impresionismo francés.

La moda y evolución de las tendencias cardinales del arte llegan a España —adulteradas, tardías y fragmentarias— a través de la obra y de los envíos de los pensionados. Pero una nueva conquista de los tiempos modernos —la revista gráfica— debía desplazar este medio arcaico de comunicación espiritual. La revista hará posible la contemplación casi viva y al día de lo que en arte se produce más allá de las fronteras. Con esto se forma en España el primer movimiento con una inquietud plástica y preocupación formal modernas. Surgen los primeros teóricos y defensores de la nueva aurora: D'Ors, Abril, etc. Se libran las primeras batallas contra la resistencia organizada del arte oficial: los lienzos son rechazados de la Nacional, o, cuanto más, colgados en la *sala del crimen*. Y lo mismo sucede en los demás salones.

Esta política de los dueños de la cultura conduce a lo más sano e inteligente de la nueva generación a un apartamiento sistemático de los certámenes oficiales. Los nuevos artistas van formándose aisladamente, en medio de un ambiente que les es hostil; pero este individualismo anárquico de los primeros tiempos no logró ahogar la añoranza de las exposiciones, como medio de comunicación exterior de las nuevas inquietudes. Y la suma de estos impulsos creó la necesidad de la agrupación colectiva de los que hasta entonces habían actuado separadamente.

Pero este fenómeno no se realiza en Madrid. Tal como el árbol de la umbría se estira y busca el sol, así, por impulso natural y biológico, las miradas se dirigen, esperanzadas, a Barcelona. Con relación al atraso del resto de la península, en la capital catalana ha habido siempre un desarrollo burgués que da a la ciudad una cierta *allure parisienne*. Se respiran aires más democráticos, y realmente hay algo que evidencia un cierto progreso a la europea: los comerciantes asimilan las formas de sus colegas franceses y juegan a la creación de salas independientes. Entre apasionadas discusiones se expone en Barcelona "l'art vivant" francés.

Es en este ambiente donde se organiza el primer movimiento de parentesco estético y espiritual, de algo vivo, recogido en la inquietud de la vida artística del otro lado de los Pirineos. Este grupo es capitaneado por Nonell. Este artista, que (como Piccaso en su primera época) aunó las influencias de los Lautrec junto al expresionismo místico del propio Picasso joven, llevaba dentro la fuerza de los pintores que tienen que decir algo propio. Pero su corta vida no le permitió más que promesas. La

obra de Nonell fue recibida con hostilidad primeramente, pero luego saboreó el triunfo y las salas del Museo se abrieron con solemnidad a sus telas. Esto era ya un triunfo, pero el incipiente grupo, falto de jefe, se disgregó en pequeñas facetas.

Para cambiar radicalmente el curso de un arte, jamás bastó la voluntad de renovación y el impulso entusiasta de un puñado de individuos. Por esta causa, en el ambiente relativamente favorable de Barcelona no pudo madurar ningún movimiento comparable a los de París. La superestructura europeizante de la capital catalana está ensombrecida por la inercia histórica de un centralismo tradicional y absorbente: Cataluña no es libre, y en la balanza de la correlación de fuerzas pesa más el espíritu reaccionario de Madrid.

Volvamos a Madrid. El primer intento de organización nace con la idea de agrupar a las mejores fuerzas del arte —dispersas hasta entonces— en un frente de lucha contra el arte en boga. Se aspiraba no solamente a la representación suprema del arte nacional, sino, incluso, "a la dirección espiritual de la sociedad española". En el banquete homenaje al pintor Echevarría, Maroto dirige a este una nostálgica carta, en la que hace ver la necesidad de organizar y poner en contacto las fuerzas dispersas de los artistas que "por diversas causas estaban condenados a sufrir el acoso de la hostil vecindad", y "que estos artistas se hallan perdidos por completo en el conocimiento mutuo". Esta carta fue como el nexo sentimental, ya que no doctrinal, que planteó e hizo posible la primera e interesante manifestación que agrupara los valores nuevos del arte español. Pero el terrible individualismo apuntaba ya antes de que las cosas tomasen su camino de realización: Eugenio d'Ors se aparta de hecho de los organizadores y llega a concebir un salón de otoño propio. Se imagina como emperador de las huestes artísticas de vanguardia. Por fin, en 1925, se logra *organizar* ese caótico conglomerado de individualidades bajo el título de *Agrupación de los Ibéricos*.

Se publica un manifiesto y se celebra una exposición. Los propósitos —decían— son poner al tanto del movimiento plástico del mundo y del de la propia nación, "porque no se organizan las exposiciones necesarias para que se conozca cuanto produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época". "Toda actividad —continúan— debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término de contraste y referencia, única posibilidad de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones". Y "serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de las exhibiciones vigentes y al uso". Este grupo lo formaban los elementos más profundos de la plástica y de la crítica, pero al propio tiempo los más exacerbadamente individualistas. Los unía la preocupación moderna de la forma; los separaba la naturaleza ideológica del mito. Y ocurrió lo que debía ocurrir: aún estaban los cuadros colgados a los muros y ya había surgido la escisión múltiple y el rompimiento del grupo. Dalí, Bores, etc., marcharon, como siempre, a París; los que quedaron volvieron a la vida aislada de antes, y la lucha de los plásticos queda reducida a palabrería de café. Hubo quien, pensándolo mejor, trata de penetrar en el terreno de las recompensas oficiales. Y el arte oficial continúa tranquilo en sus posiciones...

Para la existencia de un grupo compacto, con vida propia, es esencial la unidad de sus elementos dentro de un mito. La ausencia de ideal totalitario y común dentro del grupo de los Ibéricos determinó la disgregación de este. La sociedad española no producía el suficiente ambiente espiritual que pudiera servir de base y estímulo a una estética vital y unitaria, basada en una concepción del mundo nueva. Cuando la concepción del mundo de la burguesía francesa se fundaba en un materialismo racional, en una coherencia entre el desarrollo real de sus fuerzas político-sociales y la investigación libre del mundo de entonces por las ciencias naturales, en el campo del arte nace un poderoso impulso hacia los caracteres físicos de la Naturaleza: aire (ambiente), luz, color, movimiento. Estos elementos se funden e impersonalizan dentro de un sentido panteísta, en el cual la dialéctica elemental y física del cosmos desempeña el papel de protagonista fundamental. Este mito de unidad dio amplitud, cohesión y profundidad al movimiento impresionista, el cual, colocado a la vanguardia del conjunto universal de la cultura, desempeñó un papel progresivo y revolucionario.

Dalí, Bores, etc., marcharon, como siempre, a París; los que quedaron volvieron a la vida aislada

La reacción cubista contra el impresionismo —convertido ya en puro estilo— indica, o mejor, expresa el cambio de dirección de una burguesía que abandona el análisis científico de la Naturaleza para convertirse en metafísica, huyendo así de sus propias contradicciones interiores. La economía de libre cambio deja paso a una concentración monopolista del capital y, por lo tanto, establece ya los límites exactos de una crisis de gran profundidad y estilo que determinará la bancarrota definitiva e histórica de toda una sociedad, de toda una cultura. Dentro de este orden del día universal, la pintura —como las demás artes— se expresará en una especulación plástica exacerbada, en un triunfo de la forma sobre el color, en una sistematización estética que trata de definir la esencia absoluta del arte, y con esto representar el espíritu de la época. No es sincero Picasso cuando dice que su arte no es producto de tal o cual estética. Si su famosa carta la hubiera escrito en 1912, en plena euforia cubista, hubiera hecho suyas las teorías estéticas de los ideólogos cubistas y las afirmaciones de sus compañeros de movimiento. De ahí que entonces tuviera su obra esa unidad dialéctica basada en objetivos claros que conducían a ese absoluto ideal de pureza plástica. Pero Picasso es el cubismo —organización fría, absorción y síntesis capitalista— más todo el remolino de sus derivados y contrarios. Por esta causa aparece desde el 17 aproximadamente como un polifacético que ha roto con su doctrina, en tanto que mito unitario, y se transforma en un gran estilista vacilante y rico en contradicciones, señalando ya el declive precipitado del pensamiento individualista burgués.

Para los artistas e intelectuales, en general, la República del 14 de Abril fue algo que, por inesperado, les sorprendió totalmente. Ellos —los solitarios y apolíticos— recibieron brutalmente la evidencia de su aislamiento social: las cosas sucedían al margen de ellos, venían y cambiaban sin que ellos contribuyesen a su formación. Ahora que todo era política, el ambiente obligó a los artistas a dejar de momento las especulaciones profesionales y a hablar —también— de política. Es entonces cuando tuvieron la evidencia de que *política* no era solamente parlamentarismo y administración, sino algo que permitía cambiar el rumbo espiritual de un pueblo.

Las librerías se poblaron de libros políticos, de literatura social y política, de la que sobresalía la producción soviética. Las pantallas se encendieron con las primeras imágenes de los filmes rusos. La potencialidad técnica y la creación plástica de estos filmes, ligada indisolublemente a un asunto de agitación política o educación, comprensible a las masas, fue algo tan sorprendente como inesperado. El mito del arte puro para salvar los valores absolutos de la cultura se venía abajo. Muchos lo comprendieron así. Otros, temerosos de perder su patrimonio artístico, se dieron sus explicaciones: "¡Aún queda en Rusia, a pesar de todo, algún que otro valor individual!".

Pero las circunstancias determinan el momento espiritual. Los artistas tuvieron que ser políticos y definirse públicamente. De la pléyade de defensores del arte puro nadie quedó sin escribir de política. El impulso centrífugo del torbellino desplazó a ambos extremos a los intelectuales: Giménez Caballero, Ledesma Ramos y Eugenio d'Ors se hacen fascistas, y Alberti, Sénder, Arconada, etcétera, escogen el camino de la revolución proletaria. Otros hay que simpatizan más o menos directamente con el republicanismo demócrata.

Por fin, gracias a la República, algunos representantes de la vieja rebeldía antioficial, logran penetrar en los organismos estatales. Juan de la Encina pasa a la dirección del Museo de Arte Moderno, y así otros. Multitud de ilusiones se levantan por doquier. La gran hora de la justicia ha sonado: hay que desplazar de sus puestos a los anacrónicos representantes del arte oficial. Mas la mente desorientada de los artistas continuaba como antes; de nuevo la realidad de las cosas permanecía al margen de su actividad y de sus intenciones. Muy otra era la cuestión que se ventilaba fuera: una fuerza nueva mugía impetuosa en el subsuelo inestable de la República. El proletariado español, después de siete años de silencio, organizaba a sus huestes y avanzaba irreprimiblemente. El régimen republicano llegaba a España con retraso y arrastrando la vejez de su largo viaje por el mundo. La burguesía española, débil e incapaz para continuar la avalancha, buscó apoyo en la experiencia tradicional de la reacción.

Este mismo desplazamiento en la correlación de las fuerzas históricas trasciende a lo cultural. Los que se embarcaron en los puestos dirigentes de la cultura dejaron a la gente en tierra. Ya se pue-

den enviar a la Nacional obras de fisonomía nueva, porque ha venido la República y "tenemos gente nuestra dentro...", pero las recompensas son para los de antes. El catequismo organizado no se ha roto, sino que, contrariamente, habiéndose tocado con el gorro frigio, sigue viviendo a sus anchas.

Manuel Abril y otros intentan reorganizar a los Ibéricos. Ahora no se trata ya de enfrentarse con los organismos oficiales, sino de la posibilidad de conseguir *algo palpable*, y en nombre de la *revolución* se pide a grandes voces apoyo al *arte revolucionario* español. Se crea una revista. En el primer número encontramos una conmovedora petición al Ministro de Instrucción Pública: "En el Estado no existe la representación de 'toda una mitad de la civilización artística, la más importante acaso, y la que más caracteriza a nuestro tiempo', y para estar en consonancia con el espíritu renovador de la República —que intenta estar a la altura de los países más adelantados— es preciso dar paso a los representantes de ese espíritu moderno". Se exponen al señor Ministro toda una serie de injusticias que deben eliminarse, haciendo constar cómo "los Regoyos, los Nonell, etc., fueron a la sala del crimen cuando expusieron", y que centenares de maestros consagrados de todas partes —varios españoles entre ellos— entraron ya en los museos europeos y americanos, sin que en España se haya conseguido ni tan siquiera exponer públicamente sus obras. Hacen constar el boicot de las antiguas sociedades —que siguen mangoneando— para indicar que estas "representan esa mitad que, además de haber acaparado todos los privilegios, ha obstruido sistemáticamente el desarrollo de la otra mitad del arte que representa nuestra época moderna".

¡Cuán diferente la posición del año 32 a la del 25! No se trata ya de luchar y desplazar a lo que ellos habían llamado arte decadente y putrefacto. Se trata ahora no de ir contra nada, sino de complementar lo que existe, de impedir —eso sí— que nadie trabe la expansión de cualquier movimiento de cultura. Se pide parte en el botín oficial y se acepta la convivencia con las fuerza enemigas. Es la Democracia.

No fue el deseo de renovación cultural y social lo que impulsó el advenimiento de la República, sino la necesidad de contener y dar cauce a las fuerzas desencadenadas y descontentas de la masa proletaria. No de otro modo puede interpretarse la pobreza social y cultural del nuevo régimen. La evidencia de la farsa republicana determinó el desengaño y escepticismo de los artistas inteligentes con respecto a las soluciones estatales, y la necesidad de un cambio fundamental en la raíz misma de las cosas empieza a germinar en sus conciencias. Una multitud de ávidas miradas se dirigen a Rusia. Es entonces cuando del fondo común de esta simpatía surgen dos tendencias en los artistas: los que comprenden que el arte ha de expresar —realizar— esa simpatía y los que, circunscribiéndola dentro de los límites de lo social y político, consideran al arte como un mundo absoluto e integral, al margen del espacio y del tiempo, que no debe —si quiere salvar su propia esencia— inmiscuirse en las cuestiones sentimentales, humanas y consuetudinarias. Los primeros de estos, comprendiendo el papel que la cultura juega en el aceleramiento de acontecimientos inevitables, ponen su arte de cuerpo y alma al servicio de la causa histórica de los proletarios. Los segundos —consecuentes con su dualidad ideológica— insisten en que hay que elevar a las masas al nivel espiritual de las normas unilaterales y abstractas de su arte. En el fondo, son estos últimos los mismos individualistas rabiosos de antes. Ciegos a la realidad que el movimiento histórico coloca ante ellos, no ven la bancarrota actual del arte por el arte, su decadencia en el mundo, el desprecio que la prepotente burguesía —la misma que lo impulsó— siente ya por las *abstracciones espirituales*, la evolución de esta burguesía hacia formas de arte estrechamente ligadas a los mitos —patria, guerra y religión— de opresión y explotación de las clases populares (Alemania, Italia).



Fotomontaje antifascista de Català para la Comisión de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

Bajo la denominación de *constructivismo*, el pintor Torres García trajo a Madrid el intento de organizar un nuevo *ismo* plástico, con mito propio, al estilo de París (del París de años atrás, por cierto). Dentro de la tendencia formalista de estos últimos tiempos, este intento significaba un nuevo retorno a la ortodoxia cubista, cuando ya ni los cubistas mismos la aceptaban. Los postulados, los de siempre: predominio absoluto de la forma pura y una hábil idea hacia la decoración mural, como apariencia única de novedad. En una de las salas del Salón de Otoño se expusieron un conjunto ecléctico de obras de inteligentes plásticos, que no tenían de *constructivistas* más que el título de la sala. A excepción hecha del escultor Yepes y del pintor Castellanos, que asimilaron las *nuevas* normas, no



Uno de los carteles de Augusto sobre los bombardeos de Madrid, para el Ministerio de Propaganda de la República.

consiguió Torres García mayor proselitismo. Y es que así como los Camille Mauclair no consiguieron con su violenta campaña de oposición evitar el desarrollo y formación del arte abstracto francés, por estar apoyado este en una base real que le prestaba la burguesía de entonces, del mismo modo es imposible hoy, pese a los esfuerzos desesperados de tales o cuales inteligencias, hacer revivir lo que ya murió, lo que ha dejado de ser *art vivant* en la historia.

El último de los citados constructivistas, Castellanos, dio una conferencia en la que, escudándose en una simpatía mal comprendida hacia la Unión Soviética, arremetió contra lo que él llamaba *espíritu ruso*: "Estamos —dice— contra la propaganda política por medio del arte". "Contra el realismo fotográfico representativo de la vida real". "Contra la transformación de la pintura y la escultura en un relato de hechos". Por un arte de masas, "pero bueno", es decir, "que contenga los valores puros del arte, la emoción directa emanando de los colores y las formas puras...". Castellanos, simpatizante —según dice— de Rusia en lo social y político, carece de un conocimiento justo y sereno de la realidad rusa y llega hasta la mofa, utilizando ejemplos harto infantiles y hasta de mal gusto, de lo que él cree la *sustancia*, las *ideas* fundamentales de la cultura en la URSS. Y así como en otros tiempos los representantes de las diferentes tendencias dentro de la especulación plástica individualista se combatían y hasta trataban de negarse mutuamente, hoy, evidente ya el derrumbamiento general, se abrazan amargamente para mejor defenderse y sobrevivir. "Hablo —dice Castellanos— no a título personal, sino como podría hacerlo cualquier plástico de una tendencia cualquiera". Y para dar un fondo histórico a sus razones, se atreve incluso a la afirmación paradójica siguiente: "Estamos seguros de que hemos hecho con nuestro arte lo mismo que hicieron los egipcios, aztecas y primitivos italianos, pero con el espíritu del siglo XX".

Si no podemos silenciar lo peligroso de estas afirmaciones —que lejos de reflejar una posición aislada del conferenciante constituyen el fondo justificativo de toda una serie de intelectuales—, tampoco podemos seguir a Castellanos en el laberinto especulativo y contradictorio de sus teorías. No vamos a edificar nosotros un nuevo edificio especulativo. Los hechos reales y concretos que emanan de lo que Castellanos defiende y de lo que ataca serán nuestra mejor arma polémica.

El hecho de que Castellanos circunscriba sus afirmaciones y sus críticas dentro de los límites estrictos de la pintura y de la escultura es un recurso poco hábil. Para su consciencia son estas ramas del arte como trincheras todavía en uso donde fortificarse ante la magnitud de la catástrofe. Evidentemente el ideal estético del arte por el arte, del triunfo de la forma sobre el contenido, era la base de todas las artes que se llamaban de vanguardia: pintura, escultura, arquitectura, poesía, literatura, música, cinema, teatro. Esta teoría se basaba en que la esencia del arte ha sido siempre adulterada por el pie forzado del contenido, y que el artista de hoy, dueño ya de su libertad (?), liberaba al arte de todo elemento extraño a su finalidad específica y creaba las condiciones para su desarrollo infinito. Este punto de vista no era exclusivo de la pintura y la escultura: Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Max Jacob, Strawinsky, Darius Milhaud, Le Corbusier, etc., etc., son ejemplos claros de esto. Todos conocemos los frutos de estas manifestaciones artísticas unilaterales y reconocemos su contenido de inteligencia plástica, sus indudables aportaciones técnicas. Pero podemos también sentar la afirmación de que todos ellos han sido los encargados de romper sus propios límites ortodoxos: los cubistas, plásticos puros, antirrepresentativos de la forma humana, se convierten en los *antiplásticos* surrealistas, en los representativos de un pseudohumanismo exacerbado, romántico y morboso.

La novísima revista *Minotaure* (ed. Albert Skira, París) refleja ese eclecticismo desesperado, que busca la vitalidad perdida en los más bajos fondos de la condición humana. En una palabra: la descomposición de los mitos del arte puro y la falta de un mito auténtico, arraigado en la realidad social de nuestros tiempos, determinan la trayectoria de muchos artistas hacia el mito organizado del catolicismo: Severini decora capillas, Max Jacob se convierte en un ferviente lírico católico, etc., etc. Por otra parte, en el terreno de la música pura vemos cómo muchos artistas se dedican con entusiasmo a la ilustración musical de cintas cinematográficas.

Esta es la fisonomía actual del *mundo del espíritu*, que defiende Castellanos. Vayamos ahora al otro mundo: El cinema soviético ha demostrado ampliamente *a todos* cómo la forma plástica —fecundada por un sentido y finalidad humanos y sociales— adquiere una fuerza vital insospechada, incapaz de producirla los filmes abstractos de Cocteau, Man Ray, Hans Richter, etc. Ehrenburg demuestra cómo el humilde género del reportaje, de narración rigurosamente objetiva, puede remontarse a la categoría de obra primerísima de

arte. Leonov y Babel expresan cómo la prosa lírica es posible dentro de un régimen colectivista, *con una personalidad integral*. Y en el terreno del teatro, ¿dónde podemos encontrar obras de autores actuales que puedan compararse a las de la URSS o a las de los que siguen sus normas? ¿Es posible en un país de *pobreza espiritual* un florecimiento tan formidable del cinema, de la literatura, de las artes gráficas, etc.? ¿Pero es que a un país en donde florecen temperamentos tan diferentes como Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Dovzhenko, Trauberg, etc., y otros muchos que van surgiendo de la propia entraña del proletariado, se le puede tachar de *pobreza espiritual*, de desconocimiento de los *valores* absolutos de la plástica? El *delito* del arte soviético ha sido el de mostrar al mundo, a los artistas puros, que el concepto individualista del arte ha terminado en su función de seguir desarrollándose, y que el arte, para tener fuerza creadora e integridad social, debe encarnar el espíritu de la nueva sociedad, de concepto colectivo y de responsabilidad social.

Pero ¿y la pintura, y la escultura?, dirá Castellanos, como cogiéndose a un clavo ardiendo. La mentalidad simplista y unilateral de Castellanos, como la de tantos otros *puristas*, es incapaz de penetrar en la complejidad objetiva de las cosas. Desconoce —por ejemplo— el hecho de que por ciertas razones sociológicas, en muchas épocas de la historia han florecido las artes de forma desigual, unas antes que otras, o unas dominando sobre las otras y aun excluyéndolas. Los mismos teóricos burgueses reconocen y tienen en cuenta este hecho elemental de la dialéctica histórica. En Rusia se han desarrollado, como en lo económico, las ramas del arte de necesidad más inmediata, bajo el punto de vista de su relativa eficiencia en la educación de las masas: cinema, literatura, teatro, artes gráficas, con cuyo desarrollo no puede compararse el índice general de la producción correspondiente en los países capitalistas. Y es en orden al desarrollo de estas ramas del arte como debe calificarse y juzgarse el *espíritu ruso*, como lo llama Castellanos.

Y en cuanto a la crítica de los rezagados, de las ramas del arte aún incipientes, es allí mismo, en la URSS, y desde la *prensa oficial*, donde con más dureza la encontramos.

El delito del arte soviético ha sido mostrar al mundo que el arte individualista ha terminado

El temprano fracaso de los Ibéricos fermentó en grupitos de afinidad estética. El más sano de entre estos, el único que integra a la preocupación plástica la unidad de un mito construido, con raíces pudiéramos decir presociales y populares, es el formado por Barradas, el malogrado pintor, y el escultor Alberto Sánchez, nacido en la entraña toledana de Castilla y panadero de oficio. Estos artistas (el ultimo sobre todo) fueron los llamados a situar al arte a la altura de los buenos creadores y los únicos que con la mayor independencia posible supieron desarrollar los principios que les sirvieran de base.

La unidad ideológica de Alberto se verifica en ese ruralismo místico de los campos yermos de Castilla, de sus pueblos y sus villas desoladas. Le atraen poderosamente los tipos y las expresiones de la entraña popular: el campesino y el obrero en sus actitudes cotidianas, en los cafés, en las *casas colmena*; las mujeres con sus cántaros, sus macetas y el color de las ropas lavadas y quemadas por el sol; las manos de dedos gruesos y encallecidos del trabajador de la tierra... El tipo y la calidad se manifiestan con fuerza, rudeza y claridad en sus dibujos. Las esculturas de Alberto son una concentración plástica del paisaje rural castellano, visto con la fuerza brutal y animista de un primitivo, la síntesis de la inquietud plástica del momento actual, con el contenido formidable de la mentalidad campesina. Diferenciándose esencialmente de los demás valores de la plástica moderna española, Alberto nunca trata —subjetivamente— de hacer escultura abstracta, aun en sus obras de un mayor predominio formal. Si le preguntamos por su arte, nunca encontraremos en sus labios la especulación teórica del intelectual, sino la palabra enérgica del hombre rural: "Mis esculturas son troncos de árbol descortezados del restregar de los toros", "figuras como palos que andan envueltas en mantas pardas", "quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana: su campo de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos..., y yo cantando entre barrancos con hilos de manantiales que brillan", "[...] lo visto y lo gozado en los cerros solitarios, con olores, colores y sonidos castellanos: la campesina silenciosa que cruza el paisaje con su extraña figura, cual fantasma, cubierta la cabeza con una de sus múltiples faldas, que el viento agita entre campos arados, en los que los esqueletos calcinados de bichos antediluvianos son múltiples ojos vacíos que miran al pájaro negro cruzar el cielo su sombra sobre la tierra...".

El campo español está, en efecto, poblado de fantasmas, de sombras de hombres y de mujeres, que sobreviven aún hambrientos y escuálidos, con una vitalidad extraordinaria, al cáncer implacable sin identificar, con una frialdad mística y panteísta, la condición humana, el destino cósmico de esas *sombras reales* con las piedras, los árboles, los huesos antediluvianos y el *pájaro negro*, con los que comparten su dura existencia de fantasmas forzados. Y es que Alberto es también la esencia del ruralismo español en lo espiritual y social: el campesino que mira al cielo humanizándolo, con su mentalidad panteísta de primitivo, temiendo a la pedrea que lo arruinará, a la tierra que consume todas sus fuerzas y cuya aridez quemará el fruto de su trabajo; su humilde sometimiento al *señor* terrateniente, al que dará la mitad de su cosecha, y al acaparador de la ciudad, al que debe vender la otra mitad; su acercamiento fanático a la Iglesia como vínculo propiciatorio e influyente en las misteriosas fuerzas que determinan sus dolores y sus alegrías. Las consecuencias de este estado mental del campesino —su interpretación deprimente, ascética y brutal de la religión, la síntesis de todas las taras y atavismos milenarios, productores de las más extrañas expresiones mitológicas, semejantes en muchos puntos a las de los aborígenes africanos— se concentran y definen el arte de Alberto y al mismo tiempo salvan a su obra del vacío.

El realismo popular y elemental de Alberto, en su primera época, podía haber conducido a un arte de tendencia social de la fuerza de un Goya, Daumier o Grosz. Pero en el mundo del arte contemporáneo pesaba demasiado decisivamente la concepción idealista del arte y la especulación plástica como base de la creación artística. Y aunque Alberto no abandonó jamás la observación de la naturaleza a través de un sentido popular —de lo que se desprende la línea de desarrollo orgánico de su obra— las nuevas concepciones de abstracción llegan a influirle poderosamente. Así, la oposición entre los aires modernos y extranjeros de una plástica minoritaria y el sentido colectivo y popular de la fantasmagoría milenaria y profunda del campesinado español se funden en esa cruel contradicción —misticismo estático— de las *piedras* de Alberto. Alberto, como buen campesino, mira con desconfianza hacia la ciudad, acumula sus maldiciones sobre el espíritu degenerado de la metrópoli burguesa, *origen de todos los males*; pero también, como buen campesino que es, cae deslumbrado en las redes de la *tentadora sirena*. París llega a seducirle. Pero afortunadamente para él —y para nosotros— su falta de posibilidades materiales, y principalmente su intuitivo apego a su elemento natural, le libran de la catástrofe. Sus antiguos compañeros de lucha, Bores, Dalí, etc., ligaron su suerte a la de una decadencia espiritual e histórica que comenzaba, y ahora, como castigo, comparten con toda la pléyade de *inteligentes plásticos* del mundo los mismos hálitos de muerte que los accionistas de cualquier *trust* o *cartel* internacional.

Tú mismo, Alberto, con el corazón a flor de labios, has dicho: "Estoy avergonzado. Me he encontrado solo, demasiado solo en el fondo de mi cueva, y los gritos heroicos de mis campesinos, sublevados, daban con sus ecos un color de angustiada cobardía a mi aislamiento. Hay que salir valientemente —decías— al campo abierto, regado con sangre fresca, y si no se tiene el valor para esto, cavar, cavar hondo, cada vez más hondo, en el fondo de nuestra cueva, hasta hundirse definitivamente en la negación absoluta".

Nosotros te tomamos la palabra, y no para darte la fórmula mágica y acabada de un arte auténtico, sino para ayudarte, como compañeros, a desentrañar de la realidad que nos circunda los elementos válidos, las normas vitales para encauzar tu nuevo impulso en una vía positiva de superación humana.

El campesino español ha huido de su silueta *parada* bajo la luna o bajo la nube, y su nueva silueta dinámica ya no corresponde a tu arte, a los conjuros de tus formas hieráticas. Por eso tu arte se ha quedado desolado, como una casa deshabitada. Nuestro campesino ha concretado ya en su conciencia el perfil verdadero del *señor* terrateniente, del cura y del acaparador de la ciudad. Ha concretado ya el sentido de sus maldiciones, que antes lanzaba al viento, contra *el pájaro negro de su mala suerte*, y las colinas solitarias se han bañado con su sangre. Las campesinas de hoy siguen cruzando el paisaje, cual fantasmas, con sus niños ensangrentados en brazos, entre los huesos calcinados, no de bichos antediluvianos, sino de sus propios maridos caídos en la lucha, huesos que son como múltiples ojos que miran cruzar el cielo al pájaro rojo, agorero de un mañana lleno de vida y de alegría. Nuestro campesino sigue con su tradicional odio hacia la ciudad, hacia la ciudad que re-

corta su silueta de campanarios, bancos y palacios, pero ha aprendido también que tiene unos aliados allí dentro, en los rincones sórdidos y olvidados de todos y que no cuentan en la silueta gallarda de la ciudad recortada sobre el cielo. Ha visto cómo la suma imponente de unos hombres insignificantes en su individualidad, de manos encallecidas como él, paralizaban mágicamente la vida de la ciudad odiada; ha visto cómo luchaban, con ventaja sobre él, por su misma causa. Ha sabido reconocer en el obrero de la ciudad a su verdadero compañero y aliado. Por esto, amigo Alberto, cuando alguien te dice: "la ciudad", y tú replicas "el campo", nosotros, a pleno pulmón, te gritamos: "¡La ciudad y el campo juntos, a iluminar la nueva aurora!".

El momento histórico nos indica que si queremos poner a salvo nuestra integridad profesional y nuestra dignidad de hombres, debemos seguir a los proletarios de la ciudad y del campo allá donde vayan, allá donde fatalmente han de ir, y que, hecha la composición de lugar en nuestras conciencias, debemos ayudarles con nuestros instrumentos intelectuales a llegar antes a su destino histórico, que es el de la cultura misma y el de la continuidad de la historia humana.

Nueva Cultura, n.º 2, febrero de 1935, pp. 11-14



Cartel de Josep Renau para el estreno en España del filme soviético *El guerrillero rojo*.

LOS ARTISTAS Y NUEVA CULTURA
Carta del escultor Alberto
Madrid y abril 1935

La carta que dirige Nueva Cultura al escultor Alberto la encuentro demasiado extensa. A mi entender, dais excesiva importancia a los movimientos del arte español con relación al movimiento social. Veo una justificación en el llamamiento que hacéis y más en los momentos en los que vivimos, donde todos toman partido, unos encubiertamente y otros claramente. Colocadas las cosas en este terreno, donde todo lo vital lucha decididamente, como nunca, por la supremacía de una de las dos clases sociales, no me voy yo a colocar al margen.

Sin embargo, tengo que deciros que esta obligación no la he rehuido nunca; creo son dos cosas distintas las que tratáis en vuestra carta y vosotros las dejáis resumidas en una. Es de más razón que digáis: todos los plásticos, o artistas, que tengáis deseos de que la injusticia social capitalista termine, vengáis a ayudarnos en todo lo que humanamente podáis hacer, con vuestra técnica y oficio, a dar interés a la lucha. Meternos a descifrar ahora, en plena batalla económica, si un arte abstracto es burgués o no interesa a los proletarios, es, a mi entender, perder el tiempo.

Estamos de acuerdo en que hay un arte revolucionario y contrarrevolucionario y que este dura el tiempo que se tarde en implantar el ideal por el que se lucha. Pues bien: estoy dispuesto a sumarme a este arte de lucha.

Alberto

Como esperábamos, la carta abierta, que centralizada en el escultor Alberto iba dirigida también al grupo más sano e inteligente de la plástica española, ha producido el efecto que preveíamos.

Hemos recibido la adhesión sincera de un pintor de valía, Rodríguez Luna, y la un tanto inconcreta, confusa e insuficiente del escultor Alberto, al cual fue dirigida aquella.

El pintor Rodríguez Luna ha escrito dos cartas, una dirigida al escultor Alberto y otra a *Nueva Cultura*. La primera la publicamos íntegra, y de la segunda citamos algunos fragmentos, los más importantes, por carecer de espacio suficiente.

Las dos cartas son una honda autocrítica a través de la cual Luna nos va construyendo y mostrando su concepción de lo que debe ser un artista revolucionario, y lo que hay que abandonar para conseguirlo; lo que pertenece al terreno de la revolución y lo que considera contrarrevolucionario, y, por lo tanto, condenable para él, aun cuando haya sido hasta hace poco lo más preciado de su existencia.

Al exponernos a través de su autocrítica lo que quiere hacer y lo que no quiere o ha dejado de hacer ya, define Luna, con la fuerza que da lo que ha sido experimentado en un mismo espíritu, las dos concepciones antagónicas representativas de las dos clases fundamentales de la sociedad actual: burguesía y proletariado.

"Nuestra obra —dice— ha sido una especulación plástica sin ningún contenido humano, anárquica y dirigida a una minoría representativa de la decadencia burguesa".

En otra parte añade: "Si se quiere ser digno no se puede ni se debe (mientras la gente se parte el alma por una nueva vida) trabajar para esa clase, motivo de todos los dolores e ignorancia de los trabajadores del mundo".

Y define la tesis positiva, la del artista íntegro, cuando expresa la evolución de su pensamiento y nos dice: "He comprendido que nuestro deber es estar al lado de los obreros y campesinos" y desea "romper con todo el bagaje plástico anterior, para trabajar con un lenguaje claro y para la clase trabajadora".

Exhorta a hacer un arte "con las amarguras, con las luchas y las ilusiones de los que diariamente se parten el alma en el campo, las minas y fábricas".

Las cartas de Rodríguez Luna representan la adhesión e incorporación al movimiento revolucionario internacional de uno de los elementos más valiosos de la plástica española.

Por nuestra parte solamente debemos decirte, refiriéndonos a algunos reparos que haces, amigo Luna, que no temas al hacer un arte social caer en lo *político*. Ten en cuenta que precisamente el gran Daumier formó su personalidad y su estilo, vivo y ágil, en las ligeras y populares páginas de un diario, ilustrando la frase o hecho político preponderante del día, y siguiendo y recogiendo con el lápiz, además de otros aspectos de la sociedad, todo el dinamismo de la política de su tiempo.

El artista revolucionario, en su lucha contra el capitalismo y sus formas de expresión, debe utilizar y aprovechar todos los medios y posibilidades de lucha para atacar a aquel en todas sus manifestaciones. Ahora bien, esto no quiere decir que nosotros aceptemos toda esa serie de vulgaridades, que (salvo excepciones) hasta ahora se han ido publicando por ahí con el titulo de

arte proletario. Eso, desde luego, no lo aceptamos tampoco nosotros como arte, pero no podemos negar el valor efectivo que tienen esas primeras manifestaciones de arte revolucionario, aparte que la culpa de que en España sea pobre el movimiento plástico revolucionario *es debida a que los artistas han estado de hecho al margen de la revolución,* y precisamente es un deber de los plásticos incorporados a esta la tarea de elevar el nivel técnico de los que no poseen más que una buena voluntad y buenos deseos, demostrando por medio de nuestra labor las infinitas posibilidades y el campo inagotable con que cuenta el arte proletario revolucionario.

Nueva Cultura te ofrece sus páginas y espera encontrar en ti un colaborador activo y un luchador incansable.

La carta que hemos recibido del escultor Alberto nos ha decepcionado por lo contradictoria, oscura y tan para "salir del compromiso".

Con la crítica que de nuestra carta nos hace el escultor Alberto, tan superficial, tan impropia de él, trata de eludir responsabilidades que le imponen a uno la realidad, y muestra el deseo de justificar y defender posiciones imposibles de coexistir con una buena conducta.

Nos dice que "la carta es demasiado extensa" y que "le damos excesiva importancia a los movimientos del arte español con relación al movimiento social". Quizás para que contrasten con nuestra largura en los argumentos y razones, nos has atizado, amigo Alberto, esas expresiones telegrama, con clave y todo. Pero nosotros creemos que un telegrama no es la forma más adecuada precisamente para tratar cosas de esta importancia. Creemos que la clase obrera merece explicaciones más amplias y claras, no una salida como la que das después de breves y oscuros razonamientos, diciendo que "estás dispuesto a sumarte a ese arte de lucha".

Quieres mostrarte en la carta como un eterno revolucionario, diciendo que "no has rehuido nunca la obligación" de la lucha contra la burguesía. Esto no es cierto. Nosotros te tenemos que decir que ni tú, ni nosotros mismos, ni ninguno de los artistas de España, hemos luchado durante la Dictadura contra e1 capitalismo. En aquella época considerábamos la política como algo repugnante e indigno de nuestra menor consideración. Entonces nuestra lucha se reducía a la conquista de la gloria por nuestros cuadros y esculturas. Al fin y al cabo íbamos, como un burgués cualquiera, a la conquista de dinero, aunque le diéramos a este muchas veces un carácter místico.

Todos sabíamos que Picasso era millonario, y que París y Berlín eran los mejores mercados del mundo para cuadros y esculturas, y esperábamos la oportunidad para llevar nuestras mercancías al mercado. Esta es la realidad y no podemos falsear las cosas.

Rehuíamos la lucha porque no creíamos en la fuerza creadora del proletariado, y en cambio creíamos y adorábamos con idolatría nuestro individualismo feroz. Y si tú fuiste socialista en tu más extrema juventud, cuando eras panadero, te olvidaste de tus camaradas y caíste donde caímos todos, cuando de obrero pasaste a ser artista pensionado.

Veamos que posteriores evoluciones ha sufrido tu pensamiento artístico y tu posición política.

El 14 de Abril nos mostró a todos (usando tus mismas palabras) "que todo lo vital luchaba decididamente, como nunca, por la supremacía de una de las dos clases sociales", y "que no se podía colocar uno al margen de esas luchas".

Pero no creías, como muchos no creíamos entonces, que el artista tuviera que luchar no solo poniendo su persona al servicio de una clase o partido, sino también su técnica y su arte al servicio de la revolución. Y precisamente pone de manifiesto esa posición equívoca y anarquista tu artículo publicado en la revista *APAA* en enero de 1933, en el cual nada menos que sostenías entonces la tesis de la parálisis del arte durante el periodo revolucionario "porque el arte de superación personal, decías (y era lo único que admitías como arte), está desplazado de nuestro tiempo. Ahora hay cosas que interesan mucho más que el arte individual: la solución del hambre en España y el trabajo de todos; es decir, la revolución económica".

Hoy ya, según tu carta, dices comprender que durante el periodo revolucionario la revolución tiene su arte y que este coexiste con un arte contrarrevolucionario: "hay un arte revolucionario y contrarrevolucionario y este dura el tiempo que se tarda en implantar el ideal por el que se lucha...".

Aun no reconociendo que el arte contrarrevolucionario es burgués y el revolucionario es proletario, nos satisfaría la declaración tuya en la que reconoces y estableces la diferencia entre arte revolucionario y arte contrarrevolucionario si se tratara del resultado de una discusión de café o cosa por el estilo; pero como respuesta a nuestra extensa carta, en la que te hacíamos ver el beneficio que reportarías a la clase obrera con una actitud clara, digna y decidida; donde te hacíamos ver la influencia decisiva que sobre los intelectuales tendría el adoptar tú una posición justa, que tantas y tantas veces has dicho ibas a adoptar, no nos basta que nos digas, para salir del paso, fríamente, "que estás dispuesto a ayudarnos".

Hay que servir a la revolución con el arte. Hay que dejar de hacer arte abstracto...

"Solamente afirmas lo que ya nadie puede ocultar, a saber: que existe un arte revolucionario y contrarrevolucionario". No, amigo Alberto; tú no estás dispuesto a salir de la cueva en que te encuentras, ni a renunciar de tu feroz individualismo, ni a abandonar tu exceso de amor propio, porque si te hubieras decidido con sinceridad y responsabilidad a poner tu arte al servicio de la revolución, hubieras hecho lo que han hecho todos los que han dado el paso decisivo (Gide, Aragón, Alberti, Luna, etc.) y quieren sinceramente servir a la revolución; nos hubieras dado, en vez de esa vacilante y oscura carta, un estudio razonado de tu evolución (que sí la has tenido), que sirviera de ejemplo, enseñanza y acercamiento hacia la revolución, a muchos elementos de valía, pero vacilantes, que esperan una actitud decidida en la cabeza del grupo, para decidirse también a seguir el ejemplo.

Hay que servir a la revolución con el arte. Hay que dejar de hacer arte abstracto, porque este solamente puede reflejar nuestra situación particularísima, nuestra curiosidad, nuestras distracciones autónomas, etc.

Tú mismo, en el artículo antes aludido, dices: "El asco que le produjo a Goya toda la vida vanidosa española es el mismo que a mí me produce".

Pero esta opinión que de Goya tenemos, no nos ha llegado a nosotros precisamente por medio de sus biógrafos ni apologistas; estas protestas tan grandes, tan revolucionarias que hiciera Goya de la aristocracia, clero e intelectuales serviles de su tiempo; esa aversión que Goya sentía contra las instituciones de la monarquía feudal, motivo del atraso de España, nos ha llegado, nos lo ha hecho sentir, como debe de hacer sentir un artista sus sentimientos más elevados, por medio de su obra artística (dibujos, aguafuertes y cuadros negros), que es el lenguaje más apropiado para hablar al corazón y al cerebro de los hombres.

Pero ¿cómo sabrán las generaciones venideras, al contemplar tus obras, que a ti, como a Goya, te da asco la vida vanidosa de la sociedad actual? Esta es la diferencia que hay entre un arte abstracto y un arte que no lo es. El arte tiene que ser un concepto de actualidad. Hay que hacer, como dice muy bien Luna, un arte humano. ¿Pero hay algo más humano que el movimiento obrero revolucionario mundial? ¡No! Porque el hecho más humano que se ha planteado la humanidad, a través de su penosa marcha, es el de su liberación social; hecho que tanta sangre ha costado y que en nuestro tiempo es realizable, gracias a la fuerza creadora del proletariado.

Decir arte humano en los momentos actuales es decir, pues, arte revolucionario, ligado estrechamente a la causa proletaria. Por eso la primera condición que debe tener este arte es la de restablecer el papel educacional que este había perdido a fuerza de abstracciones, a fuerza de crear *mundos propios*. La cualidad de educar los sentimientos sociales.

La segunda condición es que debe dirigirse precisamente al proletariado; aclarar sus ideas y organizar sus sentimientos de acuerdo con aquellas.

Todas las clases opresoras en el Poder han tenido su arte, que ha sido en sus manos un instrumento formidable de opresión y educación a su servicio; la clase obrera, liberadora de la humanidad, reclama el suyo, el que le corresponde y tiene derecho.

Esperamos, Alberto comprendas esto.

Nueva Cultura, n.º 5, junio-julio de 1935, pp. 73-74



Salvador Dalí, *Homenaje a Millet. Estudio para "La estación de Perpiñán"*, 1965

La carretilla de carne

El exhibicionismo daliniano halló en el cine uno de sus escenarios más fecundos. *La carretilla* es uno de los guiones de película paranoica escritos para la gran pantalla. Una delirante producción con Anna Magnani. *Por Salvador Dalí*

Primera película paranoica.

Personajes principales:
1. Pastora (joven)
2. Joven
3. Cazador
4. Reo (amigo del cazador)

En un paisaje deshabitado y rodeado por unas montañas tan accidentadas que es prácticamente imposible recorrerlas a pie, aparece una gran carretilla avejentada, colocada en el terreno como si de un ídolo se tratara. Para explicar la insólita presencia de la carretilla en un lugar como aquel, la película relatará su historia.

Un joven trabaja solo, construyendo un muro de piedra en su viñedo, situado lejos del pueblo. Una joven pastora merodea por los alrededores. Simple y llanamente, nace entre ellos un idilio. (En este punto, la carretilla les sirve de mesa donde se les ve comiendo). Un cazador oculto entre la maleza sigue día a día la evolución del "idilio". Un día, el joven sucumbe al deseo, y la pastora lucha por defenderse. Cuando todo hace pensar que se ha consumado el acto, el cazador dispara, mata al joven y huye. La pastora protege el cuerpo del joven del perro del cazador, lo carga en la carretilla y se lo lleva camino del pueblo.

El cazador confiesa su crimen, aunque afirma que no hacía sino defender el honor de la pastora. La Policía (Guardia Civil) lo arresta. Coloca sus escasas pertenencias sobre un pañuelo, lo anuda y lo ata a un palo. Lo carga al hombro a modo de hatillo, coge también la jaula del canario, y se dirige a la cárcel, donde permanecerá tres años.

La pastora, que vive con una familia de gitanos nómadas, y aún ligada sentimentalmente a la carretilla (que sirvió de ataúd para su amado en tiempos), la ha cargado con todas sus posesiones, imágenes religiosas, ropa interior, recuerdos, etc.

Cuando la caravana de los gitanos se dispone a partir, se produce una escena violenta al negarse la pastora a separarse de su carretilla. Se sumerge entonces la pastora en una vida delirante, y no se ocupa más que de su carretilla, buscando refugio en parajes solitarios.

El núcleo de la película son una serie de alucinaciones en las que aparece el amante asesinado y el cazador que protegió el honor de la pastora. Convencida por su familia adoptiva, visita al protector encarcelado. Cuida de él, le lava la ropa y nace, con el tiempo, un idilio entre rejas. Quien fuera cazador le promete casarse con ella en cuanto salga de la

cárcel. Ella acepta, pero poco después enferma y enloquece.

Al salir del hospital, corre en busca de la carretilla, que parece haberse convertido en un objeto de carne y hueso: respira y sangra. Un amigo del cazador, un exconvicto que ha cumplido la condena, va a casa de la pastora para decirle cuándo saldrá en libertad su prometido, el cazador. Pero el cazador sale de la cárcel un día antes de lo previsto y decide hacer una visita por sorpresa a la pastora. En ese mismo instante, en la habitación de la joven, el exconvicto se ha quitado la camisa para enseñarle un tatuaje que luce en el pecho. De nuevo el cazador se siente traicionado y se abalanza sobre la pastora, tratando de asesinarla, pero el exconvicto se interpone entre ellos y muere en su lugar.

El cazador, arrestado y otra vez con el hatillo de ropa y la jaula del canario, se retira estoicamente camino de la prisión, mientras la pastora permanece aferrada a la carretilla y se niega a comer o a moverse. Comoquiera que los aldeanos consideran que la legendaria carretilla es un objeto siniestro y de mal agüero, deciden destruirla. Aparece el sacerdote (cuya cara será idéntica a la de Sigmund Freud). Prohíbe a los habitantes que separen a la pastora de la carretilla. Afirma que debe ser ella misma quien la destruya si quiere recuperar la razón. Sola, la pastora coge un hacha y destroza su ídolo. Arrodillándose posteriormente entre los restos, en un acceso de fe, recoge una cruz de madera recubierta de caracoles, y se la lleva contra el pecho.

La carretilla ha servido de:
1 - Mesa de comedor
2 - Cama nupcial
3 - Ataúd
4 - Armario
5 - Cuna
6 - Nido de pájaros
7 - Lecho de un gato
8 - Carretilla de carne
9 - Altar para rezar, etc.
10 - Cruz “al final”

“LA CARRETILLA DE CARNE”
Primer filme “neomístico”
(1948)
La carretilla de carne
Primer filme Neomístico de Salvador Dalí
con Los gitanos de España y Anna Magnani
Dirección de Salvador Dalí
Director colaborador André Cauvin
Fotografía de André Cauvin.
Una producción de Alberto Puig

Supervisión teológica del Reverendo Doctor Roquer

Nota preliminar.
Anna Magnani, muda, interpretará un caso de “psicosis paranoica” en el cual el espectador seguirá paso a paso la transformación del fetichismo patológico a la fe religiosa equivalente a la curación.

El filme será esencialmente un retomo a lo visual, recurriendo por nuevas formas a lo narrativo. Se compondrá de dos fases “continuamente alternas” de *realidad* y delirio. Las dos serán tratadas con el mismo riguroso realismo documental. Pero se comprenderá que empieza el delirio porque este da comienzo siempre en las mismas circunstancias en que la protagonista se encuentra, enlazada en la soledad, con su fetiche adorado, su carretilla. Una expresión especial, siempre la misma, precederá a sus visiones, las cuales se producen como consecuencia de largos periodos de soñar despierta.

Súbitamente, en el lugar más insospechado, aparece una lucecilla amarilla angustiosa, único elemento en color del filme. Esto y el fondo “musical obsesionante” es la señal de que el delirio comienza. En sus alucinaciones aparecen los protagonistas de su drama, y así se puede seguir sus dramáticos conflictos afectivos con ellos. Pero al final cada alucinación acaba de una manera épica, en la cual deberán intervenir 100 protagonistas.

Las alucinaciones típicas serán *cinco* y ocurrirán siempre en sitios circulares que Magnani escoge para esconder y venir a soñar aliado de su carretilla:

l. La plaza de toros de Figueres.
2. El lago de Vila Bertran.
3. Un patio de recreo circular.
4. Interior circular de un cementerio.
5. Y un recodo de playa semicircular.

Las escenas alucinatorias estarán escritas por varios científicos, para que su valor psicológico sea intachable.
Fin de la nota preliminar

Guion (daliniano).
El filme se desarrolla en el espacio de cinco años.

Un patio circular encalado de un hospicio para epilépticos, monstruos, hidrocéfalos, etc., cuidados por monjas. Uno de los desgraciados es el padre de Anna Magnani, que a su vez es muda y que viene constantemente para cuidarle. Su padre no tiene brazos, y sus dos piernas están cortadas a la altura de las rodillas, protegidas por dos cojines de harapos fijados por correas gracias a los cuales y con la ayuda de dos bastoncitos, uno en cada mano, logra andar a una velocidad insospechada, pero su posición habitual es el estar sentado en el fondo de una carretilla adaptada con almohadones, y trasladada de un sitio para otro por Anna Magnani, la cual lo defiende constantemente de las monjas que luchan para deshabituar al hombre tronco de su vicio, la bebida.

Todos los momentos que Magnani no pasa cuidando a su padre los pasa trabajando de una forma inhumana, el doble que cualquier hombre. Al mismo tiempo, tiene una manía patológica por la limpieza, se baña constantemente y limpia todo lo que le rodea, y sobre todo la carretilla, que es como la *cuna* de su padre.

Los hombres no dejan de mirar con deseo a Magnani cuanto más su pasión parece inaccesible a nada que no sea su propio cuidado y trabajos extenuantes.

Se produce la muerte de su padre a consecuencia de un tifus, y cuando Magnani regresa de encargar el entierro, se encuentra que las monjas proceden a quemar, como medida higiénica, los vestidos del difunto y la propia carretilla.

Magnani no admite la idea de que nada de lo que ella cuidaba pudiera ser *sucio*.

Crisis de furor delirante.

Arranca del fuego la carretilla, apaga con su cuerpo los “cojines rodilleras” de su padre. Pero al insistir en recuperar de nuevo esos trofeos por orden del médico, Magnani arranca una cruz del muro del vía crucis de la fosa común donde se encuentran y persigue a golpes a las monjas, acabando por romper la cruz y perpetrando así un sacrilegio ante los ojos de medio pueblo, asomado a los muros, acudido a presenciar la escena del escándalo.

Magnani logra proteger los harapos de su padre muerto dentro de la carretilla y desaparece con ella, confirmando así un extraño sentimiento demoníaco popular contra su persona, que acaba de tomar cuerpo cuando se sabe que desde la escena del cementerio Magnani vive con los gitanos.

Vive con los gitanos que la respetan y admiran por su *rendimiento*, continúa trabajando y más obsesionada por la limpieza que nunca.

Desde el principio del filme se habrá notado la presencia de un andaluz seco, bizco y un poco cojo que no ha dejado de mirar con pasión concentrada a Magnani, pero sin llegar a dirigirle la palabra ni una sola vez. Le llaman el Pacigán. Hombre oscuro, de pocas palabras, de quien nadie conoce ninguna profesión aparte de cazar en todas las épocas.

Pacigán no deja de espiar a Magnani, especialmente cuando esta va a llevar agua a lugares alejados, y es así como sorprende un idilio incipiente entre Magnaniy un peón caminero, la barraca del cual está en un lugar desértico donde Magnani viene a llevar las provisiones y la ropa limpia cada semana con su carretilla.

Todo son piedras y polvo, y se sirven de la carretilla como mesa para comer.

Otra vez, Magnani está echada en la carretilla y el peón caminero la transporta detrás de un matorral.

Cuando Pacigán, que los observa desde lejos con su fusil y sus dos perros, desde una colina de enfrente, oculto detrás de un muro, cree llegado el momento culminante del idilio, cegado por un impulso de celos, dispara su fusil a la espalda del peón caminero, que queda muerto entre los brazos de Magnani y sobre el cuerpo de esta recostado en la carretilla.

Magnani se deshace del cuerpo de su amante muerto para huir, pero los perros de Pacigán se precipitan sobre el muerto y empiezan a ladrar y a desgarrar la camisa. Magnani les tira piedras para ahuyentarlos, pero los perros empiezan a morder los brazos del muerto.

Magnani lucha a coces contra los perros y coloca el cuerpo de su amante en la carretilla, que de lecho nupcial ha pasado a ataúd.

Magnani lleva así el cuerpo al pueblo, seguida de los dos perros y al final de niños que encuentra por el camino.

La gente la rodea y llega la Guardia Civil.

Llega Pacigán y con gran estoicismo y simplicidad se declara culpable y da como razón el haber salvado el honor de Magnani.

Pacigán hace un pequeño paquete de efectos personales que anuda en el interior de un gran pañuelo muy bien doblado que saca de una cómoda, lo ensarta en el extremo de un bastón sobre su espalda junto con una jaula con un canario, bebe un vasito de aguardiente, una hoja de menta que lleva siempre en los labios, y sube custodiado por la Guardia Civil hacia la prisión que se encuentra al final de la carretera del Castillo en Figueres.

A partir de este momento, la carretilla toma en la imaginación de Magnani un carácter visiblemente delirante, y ya no se sirve de ella para trabajar, sino como un objeto terriblemente personal donde no solamente guarda los pocos objetos personales que posee, y sobre todo unos correajes de soldado recuerdo del peón muerto y que le había regalado para atar los bultos que llevaba sobre su cabeza, etc., etc.

Magnani continúa viviendo con los gitanos y trabajando más que nunca, pero ahora busca escaparse en las horas de reposo a sitios solitarios donde esconde su carretilla, viniéndola a visitar periódicamente, y en su compañía continúan sus fantasías y sueños diurnos que la vida cotidiana constantemente interrumpe. La carretilla toma la

personalidad de un armario mágico que contiene todos sus secretos y resulta indispensable para su vida imaginativa.

Saltando las tapias de un cementerio, Magnani logra penetrar en una plaza de toros en desuso. En un hueco cerca de las últimas gradas logra esconder su carretilla y allá va todos los finales de tarde a enlazarse con su fetiche. De pronto, se ve la sintomática angustiosa lucecita amarilla y aparecen los protagonistas del drama de su vida: el peón caminero, su amante; Pacigán, que purga en el presidio el acto de haberle salvado la honra; el padre, que juzga.

Una de las veces, después de una faena en que su amante toma el papel de toro y después de que sea muerto de una certera estocada por Pacigán, este cae entre los brazos agradecidos de Magnani bajo los aplausos de la multitud, y le promete casarse con él. Otras alucinaciones revelan, por el contrario, el verdadero amor por el peón, revelándose contra la idea del matrimonio como reparación.

Poco a poco, durante las entrevistas entre Magnani y Pacigán, cuando esta viene cada semana a llevarle la ropa limpia al presidio, el idilio tácito entre los dos cristaliza en la promesa de matrimonio cuando salga del presidio.

En sus peregrinaciones con los gitanos, Magnani descubre otro refugio seguro para su carretilla y sus alucinaciones, otro lugar solitario y circular: el lago de Vila Bertran, al que penetra practicando un agujero en el parapeto de cañas y cipreses que lo circunda.

En este episodio en que conscientemente ha prometido casarse con Pacigán, su subconsciente convierte de pronto su carretilla con todos los atributos de ternura en un ser viviente, de carne, y eso se verá en la manera como Magnani comunicará la vida palpitante de su amante muerto al que se va a entregar a amar con toda la pasión de que es capaz. Momento nupcial y primaveral, al atardecer penetra en el lago y una vez enlazada a su carretilla, de pronto en el lugar más insospechado del lago surge la lucecita amarilla inquietante y empieza el delirio, que esta vez llegará a la culminación wagneriana.

Delirio número 2.

Magnani, en su crisis de euforia, descubre en el centro del lago un lecho delicioso de hierba e inmediatamente le asalta el capricho de trasladar allí su carretilla, pero a pesar de la poca profundidad, la carretilla se hunde en el lodo. Magnani, que está en camisa, se ata al cuerpo las rodilleras de su padre y atándose la carretilla al cuello con los correajes y manteniéndola en alto asida por los brazos, después de caerse con ella varias veces en una especie de ballet inaudito, intenta pasar la carretilla a través del agua para acercarse al lecho de hierba que le ha preparado en la isla, pero a medio camino, con el peso de la carretilla, se hunde en el lodo, pierde el equilibrio y se cae al agua con la carretilla atada al cuello.

A sus gritos acuden unos campesinos que la auxilian y se la llevan sin conocimiento.

Cuando vuelve en sí, la caravana está ya en otra provincia, y al encontrarse sola sin su carretilla se produce una crisis violenta de locura.

Lo único que le queda de su fetiche son las rodilleras de su padre atadas en torno a su cuerpo bajo la camisa con los correajes militares de su amante, de los que no se separa ni un solo instante. Este es el momento de una travesía épica a través de la sublimidad geológica y arqueológica de España vista como documento realista y simultáneamente como visión fantástica a través del cerebro delirante de Anna Magnani. O sea, la posibilidad de una visión de España completamente delirante cotejando el documento ultra objetivo y real.



Esta travesía de España con los gitanos y sus fiestas estará marcada por los actos de locura de Magnani, que no encontrará una paz relativa hasta al cabo de dos años, cuando, ya prematuramente envejecida, los gitanos vuelven a Vilabertran y Magnani se precipita sobre su adorada carretilla casi sumergida y podrida en el lago medio seco de Vilabertran en plena canícula de verano.

Esta travesía de España con los gitanos y sus fiestas estará marcada por los actos de locura de Magnani

Este es el momento en que Magnani se convence de que su carretilla es blanda y de carne, la ve respirar como a un ser humano y cuando recibe un golpe sangra como un ser vivo.

Los gitanos acampan en los alrededores de Cadaqués.

Magnani descubre en seguida una pequeña caleta redonda y solitaria donde en seguida procede a esconder en seguridad su carretilla en una gruta natural, donde, como restos de unas obras en un muelle próximo, descubre un gran saco de cemento endurecido. El saco está medio consumido, y la parte lisa del cemento le produce la angustia de un cuerpo desnudo y empieza a hacerle un nuevo vestido de harapos para colocarlo dentro de su carretilla.

En una de las visitas a la playa semicircular, aparece encima del saco la lucecita amarilla, y tiene lugar la alucinación más extraña de todas, en el curso de la cual Magnani se arrodilla delante del saco como delante de un ser litúrgico.

Durante este episodio, en el que se dará al público el máximo contraste del clasicismo mediterráneo a través de un cerebro paranoico, y el contraste del lirismo gitano conviviendo con los personajes socráticos de los pescadores en el paisaje rocoso sublime del cabo de Creus, cuya visión influye en las tendencias místicas del espíritu cada día más enfermo de Magnani.

Los gitanos vuelven a Figueres y Magnani esconde su carretilla con el vestido de harapos, el cual empieza a ornamentar de medallas y objetos encontrados.

Un atardecer aparece la lucecita amarilla y se produce la alucinación famosa con 100 mancos llevando sobre la cabeza un saco de cemento, etc.

Este es el momento de máxima locura, pero al mismo tiempo, en su vida cotidiana, Magnani recupera su aspecto y sus costumbres casi normales. Pero a cada ocasión corre al sitio donde ha ocultado su carretilla y la cubre con los objetos más diversos: llaves, pedazos de cañería, cacharros de cañería, estampas religiosas, botones de ornamento, etc.

Cuando quiere moverla, casi no puede de tanto como pesa, y el fondo de la carretilla, ya medio rota, cede; este es un momento de la más tensa pasión

En la página anterior, *Dalí delante de uno de los decorados de* Recuerda, 1945. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

Al lado, Lacy Madison, *Ingrid Bergman transformándose en estatua en el decorado creado por Dalí*, 1944. Fotografía tomada durante el rodaje de *Recuerda*, Hitchcock. © Buena Vista International Incorporated.



(ya que sin saberlo está construyendo una cruz).

La reparación de su ídolo, "que amenaza ruina". Con un esfuerzo sobrehumano quita el saco y con dos hierros de una reja que entrecruza logra clavar con grandes clavos el fondo de la carretilla, la cual de esta manera puede volver a resistir el peso cada día mayor del saco de cemento, que no hace más que aumentar por la adición de una gran cantidad de herraduras, que cubren ahora toda la parte de madera de la carretilla.

El día de la procesión de la cofradía de la sangre, Magnani aparece con su carretilla y quiere llevarla a la procesión, pero los niños la apedrean y tiene que refugiarse en unos bajos donde hay un gitano que repara paraguas amigo de los otros y que le deja un cuarto, que había sido una cisterna circular, donde Magnani se refugia con su carretilla y una cama que le dejan para dormir. Los otros gitanos no quieren más de ella.

Sola, continúa viviendo con la pareja de gitanos que la han recogido.

Una lucecita se enciende encima de un paraguas y tiene lugar la alucinación n.º 5, que agudiza el conflicto entre su amante y Pacigán en vísperas de su boda, ya que Pacigán está cerca de cumplir su condena.

Un presidiario íntimo de Pacigán que ha salido un mes antes viene a anunciar la libertad próxima del propio Pacigán.

Magnani no quiere creerlo y este, para demostrárselo, viene a verla a su cuarto para enseñarle el tatuaje que se hicieron el mismo día en el hombro. Para enseñárselo, se quita la camisa.

En este momento, Pacigán, a quien acaban de dar la libertad un día antes de lo previsto a causa de su buena conducta, penetra en el cuarto y, al sorprender a su amigo con el torso desnudo cerca de su novia, cegado por los celos, apuñala al expresidiario matándolo.

Los gitanos paragüeros lo retienen, y otra vez, igual que al principio del filme, vuelve a hacer el mismo paquete con el mismo pañuelo, y a subir por la carretera del Castillo, acompañado por una pareja de la Guardia Civil.

Esta vez, Magnani, al ver a su futuro esposo de nuevo en el presidio y dos muertos a causa de ella, cae en una especie de depresión maníaca, por primera vez no se asea, no trabaja, casi no come y no deja que nadie se acerque a su fetiche sagrado.

La gente empieza a ver la carretilla como un objeto embrujado de mala suerte y quieren destruirla y hacerla desaparecer. Magnani se escapa con su carretilla, que se ha transformado como la cruz que lleva constantemente a cuestas a lo largo de toda su vida.

Toda la cuestión está en saber qué hacer con el pathos que nos rodea por todas partes, en cómo transformar ese pathos en acto

El día que descubren a Magnani con su carretilla dentro de la iglesia, se produce un tumulto en el que la gente quiere quemar la carretilla, pero interviene el cura del pueblo (el cual intencionadamente deberá parecerse físicamente a Sigmund Freud para hacer resaltar así que el catolicismo más cotidiano conoce por ciencia infusa el espíritu humano mejor que el más elaborado psicoanálisis) y protegiendo a Magnani del gentío dice que de nada serviría suprimir el objeto de su delirio, la carretilla de carne: tiene que ser ella misma quien destruya su quimera, ya que es ella quien la ha inventado.

Sola, Magnani coge un hacha y hace añicos su carretilla. Lo único que resiste son las dos barras de hierro entrecruzadas que había clavado inconscientemente en forma de cruz en el fondo de la carretilla para consolidarla y ayudar a soportar el saco de cemento.

La visión de esta cruz de hierro no la sorprende, ya que desde los primeros golpes de hacha en la resolución de su rostro se podía asegurar que encontraría lo que en la destrucción de su delirio iba a encontrar: la conciencia de su fe religiosa.

Tras haber usado la cruz, Anna Magnani se ata con las correas de su amante las rodilleras reliquia de su padre y atraviesa el pueblo de rodillas llevando en alto la cruz erizada de clavos, esqueleto incorruptible de su carretilla, hasta llegar al vía crucis de la fosa común donde restituye ante todo el pueblo la cruz de donde al principio del filme fue arrancada con sus propias manos.

Fin

"La carretilla de carne", *Obra completa*, Barcelona/Figueres, Destino/Fundación Gala-Salvador Dalí/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, vol. III , p. 1201.

© Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2013.

REVERSO Autor de una obra subversiva y alguna vez recluido por sus crisis depresivas, Gérard Nerval es un precursor de la alucinación en su obra y uno de los primeros en enfrentarse febrilmente tanto al realismo literario como al artístico, encarnado por el daguerrotipo.

Las combinaciones del delirio

Por Jean-François Chevrier

Nerval fue contemporáneo de Poe, quien concibió un *librito* revolucionario que se titularía *My Heart Laid Bare* (esta expresión, *Mi corazón al desnudo,* sería retomada por Baudelaire para sus apuntes autobiográficos)[1]. Según Edgar A. Poe, una confesión extrema podría reportarle a su autor la *gloria eterna*, pero sería imposible de llevar a cabo: "Nadie podría escribirla, incluso aunque se atreviera a hacerlo. El papel se retorcería y ardería con cada uno de los trazos de la incendiaria pluma". Esta escritura hecha con letras de fuego es la palabra del maldito. *Aurélia o El sueño de la vida*, publicado en enero-febrero de 1855 —la segunda parte aparecería después del suicidio de Nerval—, es la confesión de un maldito, un condenado por los tiempos modernos (los desencantados).

Este testimonio de un *descenso a los infiernos* —el texto termina con esta referencia— fue redactado de la única manera en la que su autor pudo retomar su delirio. La poesía es la voz del individuo que vuelve sobre su locura para reconstruirse al otro lado de la vida, más allá de su propia biografía. Acompasado con las *impresiones* que le producían sus sueños, el relato persigue la idea de un yo reconciliado, ideal. El término *memorables*, que designa la serie de sueños incluida en las últimas páginas, se hace eco de los *Memorabilia* póstumas (1844) de Emanuel Swedenborg, mencionado al principio del relato como uno de los tres "modelos poéticos de estos estudios del alma humana", junto a *El asno de oro* de Apuleyo y *La divina comedia* de Dante[2].

El autor de *Aurélia* es un hombre de letras con un compromiso con la medicina: la institución médica se ha injertado en la institución literaria. El 2 de diciembre de 1853, escribe al Dr. Émile Blanche, director de la clínica de Passy donde estuvo ingresado:

Le envío dos páginas que hay que añadir a las enviadas ayer. Seguiré con esta serie de sueños, si le parece bien, o, si no, empezaré una obra de teatro, que sería más alegre y más rentable[3].

En su correspondencia con Jacques Rivière de 1924, Antonin Artaud afirma que solo él es testigo de sí mismo; en un dibujo de gran tamaño de 1946 se retrata como el *Inca*, el caso único, que no puede ser reducido a una tipología clínica. Nerval sostenía la misma idea. Pero Gérard Labrunie, el auténtico nombre de Nerval, contaba con ganarse la estima de su padre: el Dr. Labrunie le reprochaba sobre todo que hubiera interrumpido sus estudios de Medicina. El 2 de diciembre de 1853, Nerval se dirige a ambos *doctores*, Blanche y Labrunie, y le escribe a su padre:

Me pongo a escribir y a dejar constancia de todas las impresiones que me proporcionó la enfermedad. No será un estudio inútil para la observación y la ciencia. Nunca me he visto con mayor facilidad para el análisis y la descripción. Espero que a ti te parezca lo mismo[4].

Aspira a convertirse en el asistente del director de la clínica, Émile Blanche; también se atribuye el papel del aventurero o del caballero místico, que ha demostrado cumplidamente sus capacidades:

Hoy, domingo 27 de noviembre, tres meses después de mi ingreso en su establecimiento, he rematado las pruebas y, por hablar como los iniciados: 'He depositado la llave de Osiris en el altar de la Sabiduría'. [...] Tómeme como acólito, como me prometió, y avanzaré sin miedo contra todas las plagas. Ya he demostrado no temer ni al cólera, ni a la peste, ni a la rabia. Ayudé a mi padre contra la primera de esas enfermedades, desafié a la segunda en El Cairo y en Damieta, y combatí la tercera salvando a un hombre[5].

Y añade:

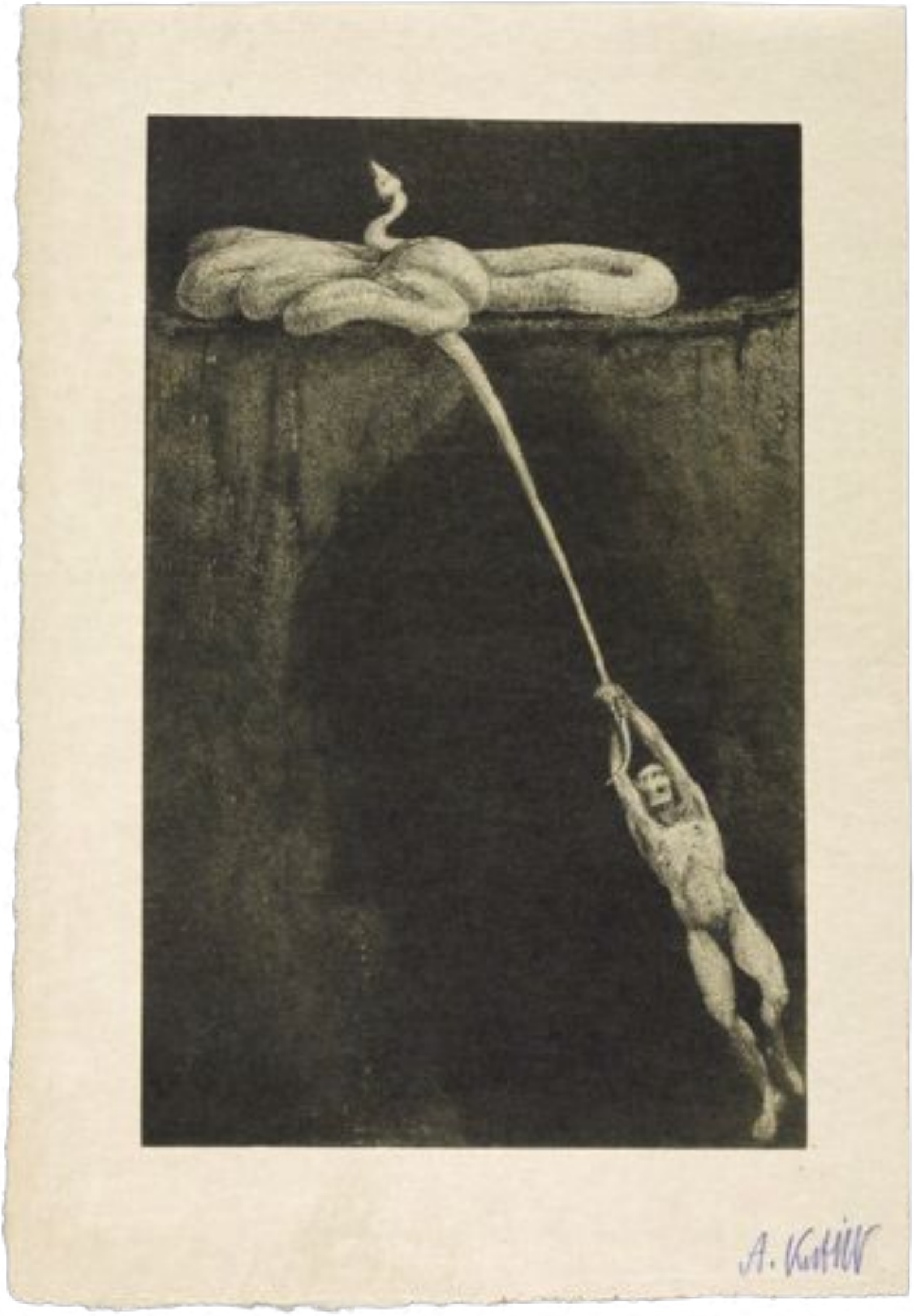
¡Pretendía excederme en mis hechos al desafiar a la muerte! Me devolverá a mi amada en otra vida. En esto no oigo la voz de un sueño, sino la promesa sagrada de Dios.

Aurélia no podía quedarse en unas variaciones sobre la trama documental de una autoobservación. La descripción de las crisis vividas contribuye al contenido crítico de esta fábula mística. La unión entre la crisis y la crítica reside en el conflicto entre el modelo de la iniciación y el del historiógrafo, racionalista y escéptico, que procede de la Ilustración. Se suma a este enfrentamiento un debate entre la ortodoxia y la mística cristiana y las especulaciones de las sectas iluministas, con las que Nerval relaciona su propia *teomanía* (en el sentido que se le da en psiquiatría)[6]. En este relato autobiográfico se incluye así una actividad crítica que examina incluso el sentido del discurso histórico durante la crisis de la idea de Providencia, que la Revolución acelera.

En 1852, inmediatamente antes de iniciar la redacción de *Aurélia*, Nerval reúne en *Los iluminados* una galería de *excéntricos* del Antiguo Régimen: utópicos y amantes idólatras (Restif de la Bretonne), cabalistas y magnetizadores, francmasones y profetas alucinados (Cagliostro y Cazotte, el autor de *El demonio enamorado*, víctima de un *terror* que él mismo había profetizado); neopaganos (Quintus Aucler); sin olvidarnos de los dos personajes más antiguos con que se abre la recopilación, Raoul Spifane, un jurista del siglo XVI que se creía el rey Enrique II, *un auténtico loco* a quién, en última instancia, amparó el propio monarca; y el Padre Bucquoy, a quien la Inquisición encerró en la Bastilla en los últimos años del reinado de Luis XIV[7]. A través de estos personajes reaparecen modelos más remotos, especialmente Jean-Jacques Rousseau (cuyo *competidor rústico y vulgar* es Restif de la Bretonne) y San Agustín, dos maestros de la confesión, pero también Apuleyo, los neoplatónicos del primitivo Renacimiento florentino, Jacob Boehme y Emanuel Swedenborg. En ese libro-puzle, Nerval se convierte en biógrafo para situar su propia excentricidad dentro del mundo de las letras; él es el prototipo, o la asíntota de sus personajes; al reunirlos, funda una genealogía extravagante, sin garantía institucional.

Al principio de esta recopilación (en *La biblioteca de mi tío*), Nerval tilda a las lecturas esotéricas de su juventud de "alimento indigesto o malsano para el alma"[8]. Por lo demás, en la introducción del capítulo "Quintus Aucler", considera *la indiferencia* moderna más grave que el odio y el sacrilegio que siguen siendo un *homenaje* a la fe[9]. Al final de la larga biografía de Restif de la Bretonne, echa de menos sobre todo la curiosidad instigadora de la medicina de la mente: "*Sucede lo mismo con esa escuela, tan numerosa en nuestros días, de analistas y de observadores que solo estudian el espíritu humano en sus aspectos nimios o dolorosos*"[10]. Pero, para situar mejor aún sus propias ambigüedades, coloca al autor de Smarra, su amigo Charles Nodier, en un linaje de iniciados que comienza en Apuleyo:

Apuleyo, un iniciado en el culto a Isis, un iluminado pagano, mitad escéptico, mitad crédulo, que busca entre los despojos de las mitologías que se arruinan las huellas de supersticiones anteriores o persistentes, que explica la fábula mediante símbolos, y el prodigio mediante una vaga definición de fuerzas ocultas en la naturaleza, para más tarde reírse de su propia credulidad, lanzando aquí y allá algún matiz irónico que desconcierta al lector, dispuesto a tomarle en serio, es sin duda el jefe de esta familia de escritores en la cual puede contar



El mundo espectral y alucinado del artista Alfred Kubin (1877-1955) emerge en toda su fuerza en toda una serie de ilustraciones como esta.

gloriosamente el autor de Smarra*, ese sueño de antigüedad, esa recreación poética de los fenómenos más sorprendentes de la pesadilla*[11].

En *Aurélia*, el modelo de la teología cristiana implica una revelación que permite regeneración y reparación, es decir, reconstrucción de una unidad espiritual. La reparación induce a la expiación. Esta noción pertenece al vocabulario de la teosofía, cuyo principal representante en Francia fue Louis Claude de Saint-Martin (1743-1803). Por la reparación se lleva a cabo la regeneración del género humano al reconciliarlo con Dios y al permitirle que se reincorpore a su naturaleza divina: Cristo es el *reparador* cuya acción hay que actualizar.

La idea de reparación puede entenderse también en el sentido que le dio Melanie Klein a partir de su teoría psicoanalítica, en la que nombra un proceso inconsciente de reconstrucción de la integridad del cuerpo materno. Este, deseado, querido, recuperado, también padece ataques, es destruido, es perdido; es objeto de unas relaciones infantiles ambivalentes, fusionales y agresivas, que condicionan los mecanismos de interacción del sujeto en el ámbito de su vida afectiva. En la segunda parte de *Aurélia*, el narrador dice sentir un gran alivio de la falta cometida al tener un gesto caritativo, pero la magnitud de la misión le sigue abrumando: *El peso de las reparaciones pendientes me abrumaba en razón de mi impotencia*[12]. Es culpable, individualmente y en nombre de la humanidad entera, de una falta cuya amplitud le ha sido revelada a través del encuentro con las *razas malditas*. En la primera parte, el relato de ese encuentro repite la fábula del Diluvio bajo el signo de un *pathos* obsesivo: *Por todas partes moría, lloraba o se consumía la imagen dolorosa de la Madre eterna*[13].

El peso de las reparaciones pendientes me abrumaba en razón de mi impotencia (*Aurelia*, G. Nerval)

El modelo teológico se afianza en la segunda parte, con la fusión sincrética de Isis y de la Virgen, cuando el narrador consigue el perdón de sus pecados. Pero este acontecimiento mitopoético llega tras una tarea de escritura inspirada en el sueño, en el que la Mediadora queda asociada a la figura ambivalente del doble, *hermano místico* o *genio maligno*[14]. La intención reparadora se refiere a la vez a la imagen de la madre muerta, modelo remoto de la pasión idólatra por Aurélia, y a la imagen alterada del propio cuerpo. La dualidad de la naturaleza humana se expresa en la simetría dramática del organismo:

Las aportaciones de dos almas han depositado ese germen mixto en un cuerpo que, a su vez, ofrece a la vista dos porciones similares reproducidas en todos los órganos de su estructura. En todo hombre hay un espectador y un actor, uno que habla y otro que responde. Los orientales han creído ver en ello a los dos enemigos; el genio bueno y el maligno. ¿Quién soy yo de los dos? —me pregunté—. En cualquier caso, el otro me es hostil...[15].

Desdoblado, alienado, el sujeto se ve a sí mismo y se oye hablar, con la alucinación de sus propias palabras que parecen llegarle desde fuera. La historia del género humano es ese mismo teatro, ampliado, donde la división se convierte en *discordia*, en destrucción frenética y en desmembramiento:

Creí entonces encontrarme en medio de un gran osario donde la historia universal había sido escrita con sangre. Una mujer gigantesca aparecía pintada frente a mí, aunque las distintas partes de su cuerpo estaban separadas, como cortadas por un sable; otras mujeres de razas diferentes, y cuyos cuerpos se iban imponiendo con mayor nitidez, ofrecían en los otros muros un revoltijo sangriento de cuerpos y cabezas, desde emperatrices y reinas hasta las más humildes campesinas. Era la historia de todos los crímenes, y bastaba con fijar la vista sobre un punto cualquiera para descubrir en seguida una trágica aparición[16].

La representación de esta carnicería es un eco de la visión de las *razas malditas*; el ídolo descuartizado es el chivo expiatorio permanente de los hombres, la víctima *eterna* del género humano. El narrador relaciona el tiempo histórico con el arquetipo de un suplicio materno en que se condensa el *pathos* de su propia culpabilidad.

No es posible imaginar interpretación más sombría de la historia universal. La visión de un osario, ocupando el lugar de la imagen del progreso, no puede limitarse a ese tema del fin del mundo recurrente en las magnas creaciones delirantes: Nerval no es el presidente Schreber. Es el primer escritor en lengua francesa para quien llevar a juicio al ser humano, siguiendo el modelo de la confesión cristiana, es también entablarle un juicio al mito de la historia, heredado del racionalismo de la Ilustración. Se diferencia de un Chateaubriand que reconstruyó una Providencia para su uso personal. Buscó una continuidad paradójica en los *excéntricos de la filosofía*. Si nos atenemos al subtítulo, *Los iluminados* tratan, al parecer, de los *precursores del socialismo*. Pero ese despliegue genealógico de la utopía es una expansión del espejo narcisista. Al haberse encerrado la historia en un juego de reflejos, la continuidad solo puede aparecer en visiones precarias y estados de éxtasis aislados o a merced de los vínculos analógicos que urde la escritura lírica. El narrador de *Aurélia* es un nuevo Orfeo; arroba a los infiernos, pero lo destrozan las Ménades en pleno delirio.

En 1933, el poeta Benjamin Fondane, que se hallaba próximo a Roger Gilbert-Lecomte y a esos nuevos *excéntricos de la filosofía*, que eran los miembros de Le Grand Jeu, a quienes tenía fascinados Nerval, escribió:

Vivimos en un mundo discontinuo. Por mucho que quieran los filósofos pegar con esmero los trozos dispersos para que no se vean las roturas, la historia consiste en agujeros, en fosos... y en fosas comunes[17].

En Nerval, la búsqueda de una continuidad de las utopías queda sometida a la imaginería de una totalidad idealizada, perdida y destruida; la visión del osario de la historia es la revelación de una discontinuidad que queda contenida en la imagen del cuerpo místico (fusional) entregado a la destrucción. Es posible concebir una síntesis de las creencias, pero no existe, en cambio, un *yo* que pueda resolver la dispersión de las identificaciones subjetivas.

En los sueños llamados *memorables* se encuentran concentradas imágenes de éxtasis en las que se consuma la reunión con la *gran amiga* según la idea de *reintegración* apuntada por los teósofos. El éxtasis es elevación y exaltación. El amor triunfa, pero en una acumulación vertiginosa de símbolos. Falta poco para que concluya el relato cuando se reanuda y desarrolla la reflexión sobre el sueño del *íncipit* —"El sueño es una segunda vida"—:

El sueño ocupa un tercio de nuestra vida. [...] Tras el sopor de los primeros minutos, se abre paso una nueva vida, liberada de las condiciones del tiempo y del espacio, sin duda semejante a la que nos espera tras la muerte. ¿No puede haber acaso un vínculo entre ambas existencias, y no puede entonces el alma tenderlo ya desde ahora mismo?[18].

Pero era además necesario, para rematar el texto, volver concretamente a la relación expresada en el subtítulo, *El sueño y la vida.* Para vincular "ya, en el presente" ambas "existencias" había que poner el relato en un presente narrativo. Esta transición ocurre tras el encuentro —en el texto— de la "vida actual" y el "nombre mágico" de Isis. El narrador se sitúa:

Mi habitación se encuentra al fondo de un corredor habitado a un lado por los locos, y al otro por los sirvientes de la casa[19].

Viene a continuación una larga descripción de la habitación en sí, atestada de las "reliquias" de una "existencia errabunda". El narrador se halla en una posición intermedia, entre la locura y la vida doméstica. Goza del privilegio de tener una ventana que da al patio. Pero la vivienda tiene, por lo demás, una apariencia críptica:

Dos puertas daban a sendas bodegas; se me antojó que eran vías subterráneas iguales a las que había visto a la entrada de las Pirámides[20].

Con la evocación de los ritos funerarios del antiguo Egipto como telón de fondo, la descripción de la habitación toma un giro realista. Tras las "reliquias de El Cairo y de Estambul", el narrador habla de cartas de amor, parecidas a pergaminos antiguos, que tiene intención de reproducir puesto que son documentos de la pasión amorosa que determinó su locura. El texto que se publicó en *La Revue de Paris* está incompleto en ese aspecto[21]. Dos o tres páginas más allá aparece la inserción de los *memorables*. Entre tanto, el narrador ha reanudado el relato de sus alucinaciones. Tras llevarle desde su habitación a una estancia de la planta baja, lo encierran en "algo parecido a un kiosco oriental" y, luego, en una cueva profunda donde, por un efecto óptico análogo a las imágenes proyectadas en la caverna de Platón, se le aparece la fantasmagoría del osario.

Se enlaza aquí el episodio del encuentro salvador. Tras devolverle el médico a la realidad, tras regresar al "mundo de los vivos", el enfermo se ve ante otro enfermo, catatónico:

Era el oído de Dios sin la interferencia de ningún pensamiento ajeno. Pasé horas enteras examinándole mentalmente, con la cabeza inclinada sobre la suya y sosteniéndole las manos. Me parecía que cierto magnetismo reunía nuestros dos espíritus, y me sentí encantado cuando la primera palabra salió de su boca. Nadie quería creerme, pero yo atribuí su curación a mi ardiente voluntad. Aquella noche tuve un sueño delicioso, el primero desde hacía mucho tiempo. Estaba en una torre, tan profunda por el lado de la tierra y tan alta por el lado del cielo que toda mi existencia parecía tener que consumirse en subir y bajar por esa torre. Ya mis fuerzas se habían agotado y estaba a punto de desfallecer cuando, de repente, se abrió una puerta lateral[22].

La figura del "hermano místico" permite al dormido convertir la influencia magnética en una comunicación saturnina (el Espíritu fraterno recibe el nombre de Saturnino cuando aparece en el sueño). La influencia es recíproca; el narrador halló en el estado de estupor del joven enfermo un oyente silencioso y un respondiente enigmático a su vértigo interior. Convertido en el poeta-médico que hace que renazca la palabra, el loco se encuen-

tra a sí mismo en el enfermo catatónico. El ideal de la caridad cristiana, unido al tema de la inocencia salvadora, va parejo a la transformación del tratado en tratador, del loco en taumaturgo.

El que aseguraba que "algo tenía de médico" aporta la prueba de que compartir la locura es inconcebible dentro de los límites de la medicina normativa a la que lo destinaba su padre y cuya estigmatización clínica ha padecido. Da a conocer con el ejemplo que la eficacia del lenguaje puede residir en el silencio de la escucha. El círculo narcisista no se ha quebrado, pero se abre —por "una puerta lateral" — cuando el sujeto se ve a sí mismo en posición de alteridad. El otro no es ya el doble hostil identificado en la primera parte del relato. La imagen del cuerpo parece liberada de una simetría mortífera.

La identificación con la madre no es ya esa fusión que equivale a una abolición de los límites del cuerpo; la madre está muy cercana, inclinada sobre la cuna del joven enfermo, que ha vuelto a la infancia, *infans,* que se resiste a la vida. Ella es el espejo que se le acerca al niño[23]. Y, en ese espejo, el sujeto puede examinarse con total tranquilidad, ya que el otro, el joven, se obstina en no abrir los ojos:

Pasé horas enteras examinándole mentalmente, con la cabeza inclinada sobre la suya y sosteniéndole las manos.

La apertura de la "puerta lateral" permitió la evasión de la alternancia ciclotímica de la exaltación y la depresión; a ella corresponde la inclusión de una actualidad de la escritura en el transcurso de la fábula mística. ¿Debemos ver en la conclusión de esa fábula un *triunfo cristiano* del bien sobre el mal, de la vida sobre la muerte, en el nimbo de la caridad y del perdón?[24]. La puerta abierta en la parta baja de la torre es de las de "marfil o asta que nos separan del mundo invisible" citadas en el *íncipit*. Cuando el joven, que ha recuperado primero el habla, abre por fin los ojos, esos ojos "eran azules como los del espíritu que se me había aparecido en sueños"[25].

Hay en ese horizonte una aproximación de la muerte como reparación postrera. El narrador asegura que ha abandonado sus "ideas extrañas". Reconoce que está enfermo (la medicina exigía, a la sazón, este reconocimiento, preliminar al tratamiento). Pero no lamenta haber vivido esa experiencia; se niega a dejarla en un mero episodio patológico; ve en ella "una serie de pruebas". Se había atribuido una misión de hermeneuta sagrada:

El lenguaje de mis compañeros adquiría giros misteriosos cuyo significado yo entendía, sin embargo; los objetos informes y sin vida se sometían, asimismo, a los caprichos de mi mente; ante mis ojos surgieron armonías desconocidas hasta entonces que emanaban de las combinaciones de guijarros, de figuras angulares, de grietas y fisuras, de los recortes de las hojas, de colores, olores y sonidos. "¿Cómo —me dije— he podido vivir tanto tiempo ajeno a la naturaleza, sin identificarme con ella?"[26].

Intuimos aquí la importancia de la ensoñación panteísta en el camino de la expiación.

Al narrar su locura, Nerval se convirtió en el testigo apropiado y en el juez del romanticismo. Pero, como Flaubert en *La tentación de san Antonio*, identifica también el modelo histórico que dispone los avatares cosmológicos del lirismo. El poeta romántico, viene a decir en resumen, explora los orígenes intentando volver a captar la aparición del lenguaje en los signos de la naturaleza, pues ha comprobado que su genealogía es tan constrictiva y dudosa y, en última instancia, tan frágil como los sistemas de creencias que se han ido sucediendo en la historia de la humanidad. Al practicar un *arte cabalístico* que intenta descifrar y vincular los signos dispersos de una *armonía universal*, al tomar nota de las *combinaciones* más ínfimas o de las más singulares, o de las más insignificantes en apariencia, da con el principio de analogía *magnética* que los *espíritus* utilizan *con el fin de dominar. Así es como los dioses antiguos fueron vencidos y sometidos por nuevos dioses*[27].



Gérard de Nerval por Nadar, c. 1855. Colección Musée d'Orsay.

Ese concepto da por hecho que la esencia de la humanidad no se consumó pese a revelaciones sucesivas. Los pueblos siguen sometidos al yugo, y otro tanto sucede a todos y cada uno de los hombres, presos en una historia que no es la suya.

¡Oh, qué desdicha!, ni siquiera la Muerte puede liberarles, pues volvemos a vivir en nuestros hijos como hemos vivido en nuestros padres, y la ciencia inclemente de nuestros enemigos sabe reconocernos por doquier. La hora en que nacemos, el lugar de la tierra en el cual aparecemos, el primer gesto, el nombre, la alcoba, y todas esas consagraciones, todos esos rituales que nos imponen, todo eso establece una serie de hitos, feliz o desdicha, de la cual el futuro depende por entero[28].

"El nombre, la habitación", tal es, efectivamente, la *combinación,* o la asignación del sujeto al espacio simbólico, en el que se injertan los mecanismos de consagración del orden social. Los primeros datos de la partida de nacimiento, la fecha y el lugar en que nacemos corresponden a las coordenadas espaciotemporales (la historia y la geografía), en una secuencia (una *serie*) donde solo faltan los padres; pero la expresión "el nombre, la habitación" los suplen. Entendemos por qué la inserción del presente de la escritura ("Mi habitación se encuentra al fondo de un corredor") aparece en la prolongación de este comentario y después de la mención del *nombre mágico* de Isis. La opción inflexible de realismo que existe en lo actual es inseparable de



G. Doré, *La calle de la Vieja Linterna (Muerte de Gérard Nerval)*, 1855, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola.

una problemática acerca del origen que moviliza el material heterogéneo de una mitología individual.

* * *

El autor de *Aurélia* y de las biografías reunidas en *Los iluminados* es también el autor de *Las noches de octubre*, libro publicado en 1852. Se presenta como una respuesta al realismo de Dickens y, so pretexto de un viaje demorado a Meaux —*Meaux*, sueño onomástico para un escritor que cree en la magia de los nombres[29]—, ese libro es el breviario de un paseante ocioso que colecciona las "combinaciones caprichosas de la vida"[30]. El conjunto, en particular los capítulos que relatan la vida nocturna del barrio de Les Halles, se presenta como una parodia del realismo y un modelo reducido del descenso a los infiernos aplicado al corpus bohemio. El lector de Dante y de Gœthe quería seguir la inspiración de Diderot (*Jacques el fatalista*) y de Laurence Sterne (*Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*), tal y como había hecho ya en *Los traficantes de sal* (1850). Con el estímulo de la *fantasía*, el realismo es desplazamiento lateral, movilidad y digresión. Todo ello supone el habituamiento a la costumbre de vivir en sociedad y al conocimiento de sus usos; el viajero tiene que revisar continuamente la geografía y, por más que pueda hacer caso omiso de la historia para dar preferencia a la actualidad, tiene que contemporizar con la hora que marcan los relojes y con los horarios de los transportes. El narrador pone en práctica el contratiempo de la digresión o, parafraseando a Marcel Duchamp, *el retraso en prosa*[31].

El realismo literario apareció en Francia bajo tal nombre a principios de la década de 1850, debido a la influencia de la vida bohemia, cuando se publicaron los relatos de vidas noveladas de Champfleury, como un movimiento indisociable del romanticismo. La historia de la pintura, que en este ámbito fue anterior al movimiento literario, ratifica esta continuidad: el grado de realismo que escandalizó con Courbet estaba ya presente en Géricault treinta años antes. Del mismo modo, anteriormente a Flaubert, los grandes novelistas realistas, Balzac y Stendhal, tuvieron que ver con el movimiento romántico. El supuesto realismo de Champfleury pertenecía más a la corriente de lo pintoresco que a la investigación social y a la elaboración de *documentos humanos* que preconizaron más adelante los hermanos Goncourt[32]. Para Nerval, como tiempo después para los surrealistas, el hecho documental es un apoyo para lo maravilloso. De ello da testimonio en *Las noches de octubre* el episodio bufo de la mujer oveja merina, un fenómeno de feria que fue cuanto le atrajo de Meaux.

El escenario de un teatro es un espacio medianero entre el sueño y la vida, de conformidad con lo grotesco del drama moderno, tal y como lo definió Hugo en el prefacio de Cromwell[33]. Al parodiar la novela realista en el papel del viajero eternamente distraído o desconcertado, Nerval avanzó una etapa en la exploración de la zona fronteriza que une la ilusión y la metáfora, el sueño despierto y la alegoría. Esa frontera, representada de formas diversas, es un ámbito de *atracciones* que une diversión y magnetismo. Omnipresente en la cultura literaria y artística del siglo XIX, el modelo teatral se comporta como un contagio: Artaud lo recuperó al comparar los efectos del teatro con los de la peste[34]. Nerval se jacta de haber cruzado, durante su viaje por Oriente, ciudades que arrasara la peste. Pero, héroe irrisorio, cedió al magnetismo de la ilusión teatral (la actriz transfigurada en estrella), cuya versión burlesca es el fenómeno de feria.

Quiso también *fijar* sus sueños para sacarlos de la confusión alucinatoria y encarrilarlos. "Decidí —escribe al final de *Aurélia*— fijar el sueño y tratar de desvelar su secreto"[35]. La primera parte del libro describe esa confusión como un estado de inestabilidad de las imágenes. En el largo sueño despierto del capítulo IV (la visita a un abuelo materno en Alemania), la confusión se convierte en división y combinación, pasando por el cuadro y la reproducción-multiplicación.

Me parecía regresar a un lugar conocido: la casa de un tío materno, un pintor flamenco que había muerto hacía más de un siglo. Entre cuadros inacabados que se agolpaban dispersos [...]. Me adentré entonces en una vasta sala donde había numerosas personas reunidas. Por todas partes me encontraba rostros conocidos. Los rasgos de parientes cuyas muertes ya había llorado se hallaban reproducidos en otros que, ataviados con ropajes más antiguos, me acogían con el mismo paterno cariño[36].

Combinación y confusión son las dos formas de figuración del sueño, a las que corresponden dos procedimientos de análisis y de composición, algebraico y químico, pitagórico y alquímico[37]. Son también dos modos cosmológicos de creación. Nerval pertenece a la continuidad de las especulaciones románticas acerca de la génesis del mundo, que se inspiran a la vez en el Antiguo Testamento, en las mitologías de la Antigüedad (Hesíodo) y en las tradiciones gnósticas.

En las visiones de *Aurélia* se alternan o se mezclan creación y destrucción. La combinación creadora funciona mediante relaciones y apunta a

una fusión de los elementos (Eros), mientras que la destrucción lleva de nuevo al mundo a un estado de confusión (Tánatos); la noción de elementos se refiere en tal caso a las fuerzas desenfrenadas de la naturaleza más que a las unidades discretas de un pensamiento constructivo. Fusión y confusión se codean; la fusión puede disolver el mal ("el propio principio malo se disuelve dentro del amor universal"), siempre y cuando no caiga en el caos.

El arte precisa siempre una forma absoluta y concreta, más allá de la cual todo es perturbación y confusión[38].

Pero el lirismo de Nerval no es un pensamiento constructivo: funciona relacionando y pegando. El Diluvio es un flujo que acarrea trozos arrancados del gran cuerpo terrestre. En pleno siglo XIX, era también tema para atracciones. Una crónica que publicó Nerval en septiembre de 1844 se congratula del nuevo espectáculo que presenta el diorama del bulevar de Bonne-Nouvelle[39]. Abundan en el texto las referencias bíblicas:

La ciudad de Enoc, o de Henoc, ese París antediluviano, esta capital de las abominaciones primitivas que la Biblia ni menciona, la edificó Caín, quien le dio el nombre de su hijo. [...]

Entre los libros apócrifos de la Biblia, hay uno, llamado el libro de Enoc, al que debemos El paraíso perdido *de Milton y* La caída de un ángel *de Lamartine. No es sino la historia detallada de la lucha de los espíritus rebeldes contra el Todopoderoso a quién ayudan sus santas legiones*[40].

En lo que hoy consideramos la prehistoria del cine se combinaban la retórica de los decorados teatrales y los procedimientos ilusionistas del escenario. Las vistas panorámicas, cuyo prototipo presentó en Londres en 1792 el pintor escocés Robert Barker, como también los demás dispositivos de ilusión que se probaron a principios del siglo XIX tenían un antepasado, el Eidophysikon de Philippe-Jacques de Loutherbourg, que había tenido ya un éxito enorme en la década de 1780; a sir Joshua Reynolds le gustaba este espectáculo y se lo recomendaba a sus alumnos[41].

Las reminiscencias del *Diluvio* de Bouton en *Aurélia* muestran cómo la escritura de la alucinación, con su carga de terror sublimado, da con un repertorio de efectos de ilusión dramática. Gautier apunta esa conjunción en *Arria Marcella* (1852); este cuento narra la atracción que siente un turista joven hacia una hermosa mujer romana que resucita en el entorno de Pompeya. Prefiguración de la novela de Wilhelm Jensen, *Gradiva*, que fue comentada por Freud, este relato fantástico ilustra de entrada la herejía neoplatónica del amor ideal vencedor del tiempo, que también aparece en *Aurélia*. Hijo de un siglo escéptico, el personaje de Gautier consiente con total lucidez a que lo "transporten"al pasado:

La ciudad se iba poblando gradualmente como de uno de esos dioramas desiertos inicialmente y en los que un cambio de iluminación da vida a personajes hasta ese momento invisibles. [...]

Sin acabar de convencerse, [Octavien] catalogando pequeños detalles reales trataba de demostrarse a sí mismo que no se había convertido en el juguete de una alucinación[42].

Pero, fueren cuales fueren las coincidencias, la distancia que media entre *Aurélia* y el cuento de Gautier corresponde a cuanto diferencia el lirismo fantástico de la fantasía literaria. El personaje de *Arria Marcella* y el de *Aurélia* —ambos títulos riman[43]— padecieron las consecuencias de una pasión idólatra, pero Octavien, como Norbert Hanold en la novela de Jensen, convierte en fetiche un trozo de estatua. El delirio de *Aurélia* le conduce a otra pasión, más destructora. Y, en tanto que Gautier relaciona uno de los personajes de la ciudad resucitada con las figuras de Ingres, la imaginería de Nerval tiende más a Watteau o a los paisajes líricos de Corot (por ejemplo, *La danza de las ninfas,* de 1850, guardada en el Louvre).

A decir verdad, los relatos de *Las hijas del fuego* no tienen equivalente en la pintura de la época. Son un despertar literario del género pictórico de las fiestas galantes que ideó Watteau, y que, más adelante, incontables epígonos tornaron vulgares al convertirlas en tópico, pero que ningún pintor romántico supo transformar[44]. En un género al que no prestaron atención los dos maestros de la descripción romántica, Chateaubriand y Bernardin de Saint-Pierre —y que no fue retomado hasta mucho más adelante por Verlaine—, Nerval introdujo el efecto alucinatorio de la reminiscencia. El sueño del "Viaje a Citerea" —argumento del capítulo IV de *Sylvie*— enlaza así con una mitología íntima de la comarca de Valois más que con el esoterismo neoplatónico de *El sueño de Polífilo* que se cita en el *Viaje a Oriente*. Esta inscripción geopoética en una *tierra materna* legendaria, distinta de la utopía orientalista, queda claramente expuesta en *Angélique*[45].

> El lirismo de Nerval no es constructivo. Fusiona relacionando y pegando

Watteau inventó un país imaginario, cuyo equivalente literario fue *Sylvie*. Nerval quiso, pues, aislar el cuento en un volumen autónomo y, en noviembre de 1853, le propuso a Maurice Sand, el hijo de la novelista, que lo ilustrara:

Es algo así como un idilio cuya causa es hasta cierto punto su ilustre madre, por sus relatos pastoriles de Berry. He querido ilustrar también mi Valois. ¿Aportará usted su contribución a esta restauración interesada [lo subrayo]? [...] El cuento le indicará sobradamente el tipo de paisaje, que es el de los Watteau y los Lancret. Es precisamente ese paisaje, menos severo que el paisaje de Berry, el que les aportaría carácter a las composiciones[46].

Podemos localizar aquí o allá alguna otra referencia al paisaje pictórico. Pero Nerval no es un poeta crítico de arte, como Gautier o Baudelaire, ni un poeta artista como Blake o Hugo. Los pocos dibujos o manuscritos con imágenes que dejó dan testimonio de una cultura visual y de una habilidad que eran comunes en los escritores del siglo XIX, incluso antes de su crisis de 1841. La iconografía que acompaña a la obra escrita, merced a los hallazgos de la erudición, es bastante escasa: si incluimos también las huellas de una escritura dibujada (manuscrita), brinda, empero, motivos notables.

El documento más espectacular, llamado *Genealogía fantástica*, data sin lugar a dudas de 1841 (año de la crisis que desembocó en el primer internamiento), pero pudo servir de matriz a especulaciones posteriores, pues tiene gran parecido con los elementos de un delirio constantemente reanudado, vuelto a interpretar tanto en la escritura como en la vida[47]. El manuscrito consiste en una hoja de 21 x 26,2 cm doblada en dos; la mitad de la derecha está cubierta, aunque no del todo, por una serie de inscripciones; está doblada también y las inscripciones van gualdrapeadas. Esta división corresponde a las dos ramas genealógicas, la paterna (Labrunie) y la materna (Laurent/Nerval). Texto dibujado y dibujo escrito se mezclan en una arborescencia de combinaciones mitopoéticas de las que la obra publicada brinda incontables desarrollos. En la rama paterna, la letra obedece de entrada a una sucesión lineal, pese a que se inserta un esquema gráfico para representar un lugar de origen con tres *tierras*, siguiendo el curso del Dordoña[48]. A continuación, tras la aparición de un blasón imaginario de los Labrunie, las inscripciones van reunidas por zonas, que parecen otras tantas *áreas de expansión* para una ampliación legendaria de la investigación genealógica. Esta espacialización de las inscripciones es más marcada en la rama materna, donde la especulación histórica coincide con la definición geográfica de una *tierra de Nerval* en la comarca de Valois, situada con precisión *a 3 leguas de Senlis / 2 leguas de Chantilly*[49].

La expansión genealógica se basa en indicaciones etimológicas, en especulaciones eruditas y, también, en *hechos* auténticos de la historia y la leyenda familiares, que revelaron Aristide Marie y sus sucesores[50]. La *Genealogía fantástica*, por combinar o mezclar esos hechos extrapolados como otros tantos gérmenes de ficción, es a un tiempo matriz de la fantasía metabiográfica que pretendía Nerval y una imagen de la red que forma el ensamblaje fragmentario de la obra.

La media carilla izquierda del manuscrito es más pobre visualmente que la derecha; hay en ella una secuencia de anotaciones que se refieren a los últimos años del reinado de Napoleón[51]. La media carilla derecha, donde figuran reunidos los datos geográficos, se divide en áreas de inscripciones cuyo modelo es la comarca de Mortefontaine, centrado en el *clos Nerval*, que existió, efectivamente, y al que se debe el pseudónimo del escritor. El carácter sacro de ese lugar se debe a que se trataba del campo que cultivó el abuelo materno; es el zócalo de *granito* de unos orígenes sólidos. Pero un manuscrito de *Aurélia* propone otro modelo de expansión tomado de la simbología cristiana:

Fue entonces cuando tuve un sueño singular. Vi primero cómo iba pasando, igual que un gigantesco cuadro con movimiento, la genealogía de los reyes y de los emperadores franceses; luego, el trono feudal se desplomó, cubierto de sangre. Fui siguiendo por todos los países de la tierra el rastro de la predicación del evangelio. Por doquier, en África, en Asia, en Europa, era como si una vid inmensa fuera extendiendo sus vástagos alrededor de la tierra. Los últimos brotes se detuvieron en el país de Isabel de Hungría[52].

Con sus nudosidades, la plantación de vid es la representación de la arborescencia atormentada de la red genealógica.

La carta a Dumas con que comienza *Las hijas del fuego* indica, en relación con la invención de Brisacier, el principio y el régimen de la ficción como metabiografía:

Inventar, en el fondo, es volver a recordar, dijo un moralista; ante la imposibilidad de encontrar pruebas de la existencia material de mi héroe, me puse de pronto a creer en la transmigración de las almas, no con menos empeño que Pitágoras o Pierre Leroux. El mismo siglo XVIII, en el que yo me imaginaba haber vivido, estuvo lleno de ilusiones como esas, y hasta Voisenon, Moncrif y Crebillon hijo dejaron escritas miles de aventuras parecidas. Recuerde, por ejemplo, aquel cortesano que se acordaba de haber sido un sofá, hecho ante el cual Schahabahan exclama con entusiasmo: "¡Pero cómo! ¡Habéis sido sofá! ¡Qué cosa más galante!... Y decidme, ¿estabais

bordado?". Yo me había bordado por todas las costuras. Desde el momento en que creí haber captado la serie de todas mis existencias anteriores, no me costaba ya nada haber sido príncipe, mago, genio y hasta Dios, la cadena se había cortado y marcaba las horas por minutos[53].

La invención del bien nombrado Brisacier[54] quebró la cadena del tiempo monográfico. Esta ruptura es el acto fundacional de cualquier mitología personal. La biografía *desencadenada* es una multiplicidad serial. La analogía del bordado y de la fantasía halla eco en el episodio de Octavie (una de las hijas del fuego), que describe la habitación *mística* de una bordadora de vestiduras sacerdotales, *algo bruja*, a la que conoció en Nápoles[55]. Un siglo después, en Agnes Richter y Jeanne Tripier se encarna la bordadora mística de Nerval[56].

* * *

Igual que tuvo que enfrentarse con el realismo en la literatura, Nerval se topó con él en las artes visuales. En una carta a Georges Bell, del 31 de mayo de 1854, aparece esta exclamación: "*¡Infame daguerrotipo! Les perviertes el gusto a los artistas*"[57]. La frase, trivial cuando se lee fuera de su contexto, pertenece al comentario de un retrato para el que Nerval había posado unos meses antes. Preocupado, le escribe a su amigo:

Decidle a todo el mundo que es mi retrato y se me parece, pero que es póstumo, o también que Mercurio tomó los rasgos de Sosias y posó por mí. Quiero lavarme la cara con ambrosía si es que los dioses me conceden tan solo medio vaso[58].

El 1 de junio de 1854, estaba Nerval de paso por Estrasburgo, de camino hacia Alemania. Había salido cinco día antes (el 27 de mayo) de la clínica del Dr. Blanche, donde había ingresado a finales del mes de agosto anterior (esa fue su última estancia en una clínica antes de suicidarse el 25 de febrero de 1855). Fue en Estrasburgo donde vio su primera monografía (la única que se publicó en vida de él): coincidió con un joven funcionario de la prefectura, aficionado a los libros, que le enseñó el ejemplar que acababa de comprar. El frontispicio llevaba un retrato, un grabado de Eugène Gervais hecho a partir de un daguerrotipo de Adolphe Legros realizado pocos meses antes[59]. Nerval le devolvió al día siguiente a su amigo el libro, anotado. Horrorizado por haber visto en su efigie los estigmas de la depresión, llenó la página de notas al margen para exorcizar el parecido[60]. Encima del grabado del retrato pone: "*Cisne alemán / difunto G_infrecuente*", y además el dibujo de un ave en una jaula; debajo del retrato, y bajo la mención "*GÉRARD DE NERVAL*", la inscripción "*Soy el otro*" y, delante, un signo que se ha interpretado de diversas formas, como un "*2*" o como una "*Z*" o como un signo de interrogación, tras el que hay un dibujo de una estrella de seis puntas punteada en el centro.

Esta constelación cifrada va en contra del tiempo biográfico (y monográfico): es el exorcismo de las señas personales que figuraban, efectivamente, en el pasaporte de Gérard Labrunie[61]. Nerval quiso despojarse —o, como Mercurio, "lavarse la cara"— de su apariencia terrenal. El retrato rectificado es, por excelencia, un "documento paradójico" que transmuta el parecido y transforma (transfigura) la condición biográfica del modelo[62]. El ave en una jaula pretende representar, seguramente, ateniéndose a un tópico de inspiración neoplatónica, al alma presa en el cuerpo. Pero hay otra referencia que apunta hacia otro horizonte geopoético. Nerval coloca, en vez del sombrío parecido (actual) del retrato realista, un parentesco con el poeta trovador Walther von der Vogelweide —*Vogel*, el ave— tal y como aparece en el famoso *Codex Manesse*: ambas imágenes coinciden en la jaula, la postura melancólica y los pliegues de la ropa[63]. Ha ocurrido un cambio de signo en el espacio simbólico de una supervivencia: el *difunto Gérard* ha cruzado el umbral de la muerte, se halla en la otra orilla del río (el Rin, frontera con Alemania); es *el otro*, y lo distingue un *signo infrecuente*.

La reminiscencia del poeta cortesano alemán sugiere la idea de una melodía lírica, vocal, acorde con el ideal místico de un lenguaje de las aves. La indicación de un canto del cisne (en una lengua que no es el alemán), combinada con la inscripción "*difunto G infrecuente*" contradice el mutismo del parecido fotográfico. Un año después, en *L'Artiste*, en marzo y abril de 1855, es decir, inmediatamente después de la muerte de Nerval, Georges Bell rememoraba la dicción musical del narrador:

Igual que él, otros muchos por entonces creían, o fingían creer, en los gnomos y los duendes, en las ocultas virtudes de los específicos, en los filtros que influían en las mentes. Todo lo dicho puede extra-

1 Edgar Allan Poe, *Marginalia* (artículo publicado en *Graham's Magazine*, XXXII, enero 1848), *The Complete Works of Edgar Allan Poe,* James A. Harrison (ed.), Nueva York: AMS Press, 1965, vol. 16, p. 128; Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Claude Pichois (ed.), París: Gallimard, t. I, p. 1490.

2 Salvo mención contrario, las citas de Gérard de Nerval en el presente artículo corresponden a la edición en tres volúmenes de las *Œuvres complètes* de la colección "Bibliothèque de la Pléiade", Jean Guillaume y Claude de Pichois (ed.), París: Gallimard, 1984-1993, con la mención *Œ.C.* y el número del volumen. Aquí *Aurélia Œ.C.* III, p. 695 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* María Teresa Mas (trad.), Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 9].

3 Œ.C. III, Correspondencia, p. 831.

4 Ibíd., p. 832. Se da el caso de que el Dr. Étienne Labrunie, en su tesis de doctorado, que leyó en 1805, se remitía a los trabajos de Philippe Pinel (véase Sylvie Lécuyer, *La Généalogie fantastique de Gérard de Nerval. Transcription et commentaire du manuscrit autographe*, Namur: Presses universitaires de Namur, 2011, p. 56). Nerval tenía, pues, buenos motivos para asociar la autoridad paterna a la de los psiquiatras.

5 Carta a Émile Blanche, 27 noviembre 1853, *Œ.C.* III, Correspondencia, p. 827-828. Un mes antes, el 21 de octubre, Nerval le había escrito ya a su padre: "No consigo convencer a nadie de que algo tengo de médico, pues cursé dos años en la escuela y en la clínica de L'Hôtel-Dieu. Nadie quiere creer que atendí a enfermos durante el cólera y que hice por entonces alrededor de cien visitas, contigo o solo" (p. 816).

6 Acerca del reconocimiento de Nerval de su "teomanía personal", véase "Le scandale de l´hallucination et l´expérience mystique", en Jean-François Chevrier, *L´hallucination artistique*, París: Éditions L´Arachnéen, cap. 2, 2012.

7 El padre Bucquoy es el personaje cuyas memorias quería recuperar el narrador de *Los traficantes de sal* (1850): el libro apareció un buen día en Alemania; buscó otro ejemplar y esa búsqueda le llevó a la comarca de Valois, en pos del rastro de su propia genealogía.

8 *Los iluminados*, *Œ.C.* II, p. 886 [Trad. cast.: *Los iluminados*, Madrid: Arena Libros, 2007, p. 14]. Según Nerval, esa mala alimentación tuvo también efectos devastadores en la historia política. Cuando habla, por ejemplo, de Cagliostro y del "misticismo revolucionario" da por hecho que las ideas masónicas influyeron en el comportamiento de Robespierre.

9 "La burla de Byron pertenece aún al sentimiento religioso, como la impiedad materialista de Shelley", (Ibíd., p. 1136 [Trad. cast.: Ibíd., p. 236]).

10 Ibíd., p. 1074 [Trad. cast.: Ibíd., p. 180].

11 Ibíd., p. 1082-1083 [Trad. cast.: Ibíd., p. 188].

12 *Aurélia, Œ.C.* III, p. 732 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 58].

13 Ibíd., p. 715 [Trad. cast.: Ibíd., p. 34].

14 Ibíd., p. 717 [Trad. cast.: Ibíd., p. 37].

15 Ibíd. El razonamiento desemboca en un rasgo de humor negro. Pocas líneas después, por lo demás, la impostura del doble se considera "cómica", a tenor del ejemplo de las desventuras de Anfitrión y de Sosias, los personajes de la comedia de Plauto (que recogió Molière). El espectro de Sosias vuelve a aparecer en una carta a Georges Bell del 31 de mayo y del 1 de junio de 1854, donde Nerval habla con aprensión de un retrato que aún no es público y para el que posó durante su "enfermedad". *Œ.C.* III, Correspondencia, pp. 856-857. Véase *infra*.

16 *Aurélia, Œ.C.* III, pp. 743-744 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 73].

17 Benjamin Fondane, "Cinéma 33", *Les Cahiers jaunes*, 1933, n.º 4, pp. 19-20. A finales de la década de 1920 Fondane anduvo por las inmediaciones de ese efímero movimiento.

18 *Aurélia*, *Œ.C.* III, p. 749 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 80].

19 Ibíd., p. 742 [Trad. cast.: Ibíd., p. 70].

20 Ibíd., p. 738 [Trad. cast.: Ibíd., p. 66].

21 Théophile Gautier y Arsène Houssaye, que fijaron el texto de *Aurélia* para editarlo en libro, tras la publicación en *La Revue de Paris*, insertaron diez "fragmentos" de cartas de Nerval (sin indicar el destinatario). En 1952, en la primera edición de las *Œuvres* en la "Bibliothèque de La Pléiade", Albert Béguin y Jean Richer aclararon esa laguna de la edición original. En ese mismo volumen de 1952 figura un conjunto más extenso de "Cartas a Jenny Colon". Por prudencia filológica, los editores de las *Œuvres complètes* (tomo I) colocaron en lugar de ese corpus unas "Cartas de amor", sin especificar la destinataria. Estos titubeos recalcan la inestabilidad en Nerval de las fronteras entre la obra y la vida, lo público y lo privado.

22 *Aurélia*, *Œ.C.* III, p. 744 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., 2002, p. 74]. Puede llamarnos la atención que la torre que une idealmente el mundo subterráneo con el mundo aéreo se convierte en lugar de pesadilla: el lugar del encierro en sí, donde se perpetúa indefinidamente la alternancia compulsiva y ciclotímica del ascenso y del descenso, de la exaltación y de la depresión.

23 Véase Donald W. Winnicott, "Mirror-role of Mother and Family in Child Development", en *Playing and Reality*, Nueva York: Tavistock Publication, 1982, pp. 149-160 [Trad. cast.: *Realidad y juego*, Floreal Mazía (trad.), Barcelona: Gedisa, 1982, p. 147-156].

24 Albert Béguin comentaba ya en 1936: "Es evidente que, en efecto, las imágenes cristianas son cada vez más preponderantes a medida que avanza la narración de *Aurélia*; es también evidente que ese sentimiento de caridad que trae consigo la certidumbre del perdón es de inspiración cristiana. Tampoco puede negarse que haya en algunos episodios, como en el de los dos anillos, la intención de renunciar a los errores 'orientales' para volver al cristianismo. Pero costaría concordar ese cristianismo con los dogmas ortodoxos; es, desde luego, una 'conversión' excepcional la que atribuye valor de revelación más que a las Sagradas Escrituras a unos sueños" (*Gérard de Nerval, seguido de Poésie et Mystique*, París: Stock, 1936, pp. 74-75).

25 *Aurélia, Œ.C.* III, p. 750 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 81].

26 Ibíd., p. 740 [Trad. cast.: Ibíd., p. 68].

27 Ibíd., [Trad. cast.: Ibíd., p. 69]. El tema de los "dioses nuevos" es recurrente en Nerval desde la década de 1840. Con esta expresión se resume el gigantesco esfuerzo de síntesis de las creencias históricas que se realizó desde el iluminismo, en un contexto de descristianización y de resurgimientos panteístas. En 1844, un homenaje póstumo a Nodier —cuyo último cuento trataba de Francesco Colonna, el autor de *El sueño de*

ñarnos hoy. Pero todos creíamos en ello, aunque solo fuese por un momento, cuando nos lo mencionaba Gérard de Nerval. Tenía en la voz inflexiones tan suaves que uno se quedaba escuchándolo como quien escucha un canto. Todos cuantos oyeron esa voz no la olvidarán nunca[64].

Al modificar su retrato *póstumo*, Nerval se concedió otra identidad, simbólica, conforme con la perennidad de las fábulas.

Un relato de André Breton en los *Ajours* (1947) de *Arcane 17* lo confirma[65]. Merced a la magia de las letras, es decir, mediante un juego / surtidor de palabras, la G de Gérard, asociada al ave llamada *geai* (arrendajo), vuelve a nacer como el ave fénix. Para Breton "soy el otro" corresponde al "cambio de signo" con que una dirección ascendente se impone contra la experiencia de la depresión[66]. No obstante, en *Aurélia,* el lirismo no es una mera respuesta a una llamada salutífera. La sublimación en sí contribuye al proceso mortífero[67]. La idealización mítica, el desposeimiento mercurial conduce al suicido.

Aunque triunfe en el arte, aplicada al lenguaje (*Las quimeras*), la transmutación alquímica fracasa en la vida y remite al mundo críptico de la materia y la alegoría. En *Aurélia,* al mundo aéreo se suma un mundo subterráneo; la habitación es *un revoltillo* y la torre tiene comunicación con las entrañas de la tierra; los obreros, descendientes de Caín, fabrican un monstruo alado:

Me adentré en un taller donde unos obreros modelaban con arcilla un animal enorme que tenía la forma de una llama, pero que estaba provisto de grandes alas. El monstruo parecía como traspasado por un haz de fuego, poco a poco, le iba dando vida [...][68].

Es notable que fueran la crisis de 1841 y la experiencia de su primer ingreso lo que desencadenó en Nerval una elocuencia visual y plástica sin precedentes en su carrera como literato. En *Aurélia* los cuadros que decoran la habitación del narrador coinciden con el resto de la decoración, heterogénea, en la que destacan "dos grandes telas de estilo Prud'hon, que representan a las Musas de la Historia y la Comedia"[69]. La idealización alegórica del amor que la alucinación transforma trae consigo que la imagen se concrete en un *ídolo*:

Quise fijar todavía más mis pensamientos favoritos y, sirviéndome de carboncillos y trozos de ladrillo que iba recogiendo, no tardé en recubrir los muros con una serie de frescos en los que plasmé mis impresiones. Una figura dominaba siempre a las demás: la de Aurélia, que pinté como una diosa, tal como la había visto en sueños. Una rueda giraba bajo sus pies, y los dioses formaban su cortejo. Logré colorear aquel grupo con el zumo que extraía de las hierbas y flores. ¡Cuántas veces me dejé llevar por los sueños ante aquel ídolo amado! Aún hice más: intenté modelar con tierra el cuerpo de aquella a la que amaba; pero cada mañana debía recomenzar mi trabajo porque los locos, celosos de mi felicidad, se complacían en destruir la imagen[70].

En 1848, Gautier había publicado, con ayuda de Nerval, un extenso estudio del ciclo decorativo concebido e iniciado por Paul Chenavard para el Panteón[71]. La profusión erudita de este programa, que colocaba la historia universal bajo el imperio del verbo panteísta, puede compararse con los sueños esotéricos de *Aurélia* (de la misma forma que la descripción del Diluvio pertenece al artículo acerca del diorama de Bouton). Gautier explica cómo, para *el artista filósofo*, un ídolo debe ocupar el altar mayor del templo panteísta, *pues la misión del templo panteísta es absorber en su dilatado seno todas las ideas y todas las formas; no excluye religión alguna, las asimila todas en sí*[72]. El ídolo, dice, es "*una imagen plástica que todo el mundo puede adorar, pues contiene el culto de todos junto con la genealogía de ese culto*".

Ya en 1840 Nerval reconoció en el *Fausto* de Gœthe la invención del *panteísmo moderno* en respuesta a la *negación religiosa* que encabezaban Voltaire y Byron. Pero esa doctrina no contaba con el carácter inclusivo del programa de Chenavard: "*No es ni eclecticismo ni fusión*"[73]. En 1848, según Gautier, el panteísmo consumado es la forma monumental de una devoción sincrética. El ídolo recobra así el sentido etimológico del *eídōlon* griego (la imagen, el fantasma), derivado de *eídos* (el aspecto exterior, la forma). En Nerval la concretización de las imágenes del delirio oscila entre la imagen pintada y el simulacro plástico.

Ahora bien, el texto de Gautier asienta un símbolo sincrético que corresponde a un motivo fundamental de la *Genealogía fantástica:*

En el centro, la vaca bracmánica [sic] vista de frente y arrodillada en su papada rumia algún

Polifilo, texto canónico del neoplatonismo florentino—, le permitió situar a los "dioses verdaderos" en la revelación del amor místico: "¡Sabéis hoy cuáles son los verdaderos dioses, doblemente coronados: paganos en el talante, cristianos en el corazón!", *L'artiste*, 11 agosto 1844; incluido en la introducción del *Viaje a Oriente,* (*Œ.C.* II, p. 257).

28 Ibíd., pp. 740-741 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., 2002, p. 69].

29 Meaux, el nombre de la ciudad, se pronuncia igual que mots, "palabras", (N. de la T.).

30 *Les Nuits d'octobre* (1852 en *L'Ilustration;* se edita en 1855), *Œ.C.* III, p. 314 [Trad. cast.: *Noches de octubre*, Madrid: Swan, Avantos & Hakeldama, 1985, p. 16].

31 Duchamp habla de "retraso en vidrio" en las notas de la *Boîte verte* (1934). *Duchamp du signe*, Michel Sanouillet (ed.), París: Flammarion, 1975, p. 41 [Trad. cast.: *Duchamp del signo,* José Jiménez (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 85].

32 La noción de "documento humano" la anticiparon los hermanos Goncourt, discípulos de Flaubert, en el prólogo de *Germinie Lacerteux,* en 1865. Nombra la aplicación a la literatura del principio de observación científica y médica, en particular.

33 En un artículo de 1857, Nerval desarrolló la tesis de Hugo, remitiendo el drama, que no es lo mismo que la tragedia, a la importancia reconocida al azar en la historia ("De l'avenir de la tragédie", *La Charte de 1830*, 26 marzo 1837; *Œ.C.* I, Artículos, pp. 353-354). Pero, en la confusión onírica que la ilusión teatral estimula se mezclan el azar y la fatalidad.

34 Antonin Artaud, "El teatro y la peste", conferencia pronunciada en la Sorbona el 6 de abril de 1935, dentro de las actividades del grupo de estudios filosóficos y científicos para el examen de las nuevas tendencias, que había fundado el Dr. René Allendy, y publicada en *La Nouvelle Revue Française*, n.º 258, 1 octubre 1934; recogida en *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1996, pp. 17-36.

35 *Aurélia*, *Œ.C.* III, p. 749 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 80].

36 Ibíd., pp. 702-705 [Trad. cast.: Ibíd., p. 18-20].

37 Las referencias al pitagorismo (la ciencia de los números) y a la alquimia son recurrentes en Nerval. Pero "el arte cabalístico" tiene que ver también con signos heteróclitos: "combinaciones de guijarros, figuras angulares" (Ibíd., p. 740 [Trad. cast.: Ibíd., p. 68]).

38 "Introduction [à la traduction de *Faust*]" (1840), *Œ.C.* I, p. 502. Según Nerval, Gœthe no atinó en el segundo *Fausto*. Permitió que "la metafísica más aventurada" se impusiera a la poesía.

39 En París existió un primer diorama, creado por los pintores y decoradores Louis-Jacques-Mandé Daguerre y Charles Marie Bouton en el emplazamiento del cuartel de la futura plaza de La République. Este fue destruido por un incendio el 8 de marzo de 1839. Daguerre dio de lado por entonces aquella actividad, en la época en que triunfaba su otro gran invento, el daguerrotipo; Bouton abrió otro local en el bulevar de Bonne-Nouvelle en 1842.

40 "Diorama Odéon", *L'Artiste*, 15 septiembre 1844; *Œ.C.* I, Artículos, pp. 840-841. En contra de lo que da a entender la nota de La Pléidade (p. 1816), la "reapertura" que menciona Nerval no se refiere a la reanudación de las actividades del diorama tras el incendio de 1839, que había ocurrido dos años antes, sino a la reanudación del programa después de la interrupción estival.

41 Véase al respecto Helmut y Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerrotype*, Nueva York: Dover, 1968, pp. 43-44.

42 Théophile Gautier, "Arria Marcella", *Revue de Paris*, 1852 [Trad. cast.: *Arria Marcella, recuerdo de Pompeya,* José Antonio Guerrero (trad.), Sevilla: Ediciones Metropolisiana, 2010, pp. 48-49].

43 Riman en francés, pues todas las palabras son agudas (N. de la T.).

44 En la década de 1850, Nerval tuvo amistad con el pintor Charles-Émile Wattier, cuyo apellido recuerda incluso al de Watteau, y que se presentaba a sí mismo como un remoto epígono del pintor de las fiestas galantes. Baudelaire lo nombra de pasada en varias ocasiones en sus *Salones*, la primera vez en 1845, al referirse a otro artista con la misma vena de inspiración galante, Léon Pérèse, que "desgraciadamente recuerda a Wattier como Wattier recuerda a Watteau" (*Œuvres complétes,* óp. cit., t. II, p. 386). Baudelaire diferenciaba los epígonos del maestro, pues en *Las flores del mal* sitúa a Watteau entre los faros de la pintura. Pero en Francia, en general, los artistas de la generación romántica, que se apegaban a un ideal heroico, no le prestaron mayor atención, y los realistas prefirieron la pintura flamenca del siglo XVII; el único intérprete grande de Watteau fue Turner. El propio Delacroix reconocía su valía, pero sin entusiasmo, acusándolo continuamente de artificial, afectado y convencional; prefería a los "flamencos", y admiraba la pintura inglesa por las mismas virtudes (la facilidad, la lozanía de los colores, la "naturalidad") que Reynolds, entre otros, admiraba la *Peregrinación a la isla de Citerea*. Véase el *Diario* de Delacroix del 3 de abril de 1874, el 5 de marzo de 1849 y el 29 de julio de 1854 (París: Plon, 1981, pp. 147, 182, 444).

45 *Les filles du feu, Œ.C.* III, p. 487 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 135].

46 Carta a Maurice Sand, 5 noviembre 1853, *Œ.C.*, Correspondencia, III, p. 820.

47 En la hoja de la izquierda aparece la fecha de 1841, en el centro de la columna, en la inscripción siguiente: "salud – *psi* [la letra griega] –1841". La transcripción de Sylvie Lécuyer (óp. cit.) completa y enmienda la de Jean Richer (*Gérard de Nerval. Expérience vécue et création ésotérique*, París: Guy Trédaniel, 1987, pp. 35-55). La *Genealogía fantástica* no está incluida en las *Œuvres complètes* de la "Bibliothéque de la Pléiade", como tampoco figura sino en una transcripción parcial de una carta a Joseph Lingay del 7 de marzo de 1841 (*Œ.C.* I, Correspondencia, p. 1374). Esta "carta" es en realidad una hoja cubierta de inscripciones por ambas caras. Por detrás aparece otro corresponsal, Francis Wey. El documento responde a las especulaciones de la *Genealogía fantástica* mediante una letra dibujada que apunta al caligrama (ver reproducción en *Gérard de Nerval*, Éric Buffetaud (ed.), París: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1998, p. 63 y 65*)*. Jean Richter publicó una transcripción, con inevitables lagunas, de eso que llamaba "estupendo documento psico-patológico" (*Nerval,* París: L'Herne, 1980, pp. 61-66).

48 Jean Richer leía "torres" en vez de "tierras". Sylvie Lécuyer diferencia la localización geográfica de las especulaciones etimológicas que vinculan el significante "torre" a

pensamiento cosmogónico. A la derecha, el grifo de Persia alarga la pata y le vibran las alas y parece estar custodiando un tesoro, mientras a la izquierda la esfinge de Caldea se distrae de la eternidad con sueños de granito.

Sobre el lomo de esos tres animales, pegados entre sí, se asienta la nave egipcia, la Bari mística, que transporta las almas; la nave transporta a su vez el Arca de la Alianza que lleva, por su parte, el cáliz con la sagrada forma en un nimbo radiante[74].

En la *Genealogía fantástica* el aura de *Bari* ha metamorfoseado el nombre de París en "BARRYS", BAR aparece en el centro del círculo que se halla en la esquina superior izquierda de la hoja dedicada a la historia de la *tierra de Nerval*. La fusión de la Virgen cristiana (Nuestra Señora) y de la Isis egipcia, de la que se habla en *Aurélia*, se plasma en el sueño esotérico de unos orígenes misteriosos de París, que constan por lo demás en el blasón de la ciudad desde la promulgación del permiso imperial de 1810[75].

Recientemente, el artista californiano Mike Kelley se ha inspirado en la imaginería monstruosa de *Aurélia*[76]. Es quizá la primera vez que un artista se atreve a reproducir un *objeto nervaliano*; un objeto-monstruo, arcaico y grotesco. Ningún artista surrealista se había arriesgado antes a ello. En sus cajas (altares y relicarios), el artista norteamericano Joseph Cornell vuelve a hacerse intérprete, en tiempos de las estrellas de Hollywood, del culto idólatra a las estrellas del ballet romántico[77] . En Francia, la obra de Raymond Hains (1926-2005) procede de una abundancia geopoética análoga a las deambulaciones de Nerval. Étienne-Martin (1913-1995) es otro gran lector de *Aurélia*; en sus *Moradas* se despliega la magia de un lugar de la infancia bajo la forma de una expansión plástica[78]. Pero el lirismo de las *Quimeras* halló sobre todo una actualización protestataria en la poesía concreta de Antonin Artaud.

Hay en *Aurélia,* obra lírica y documento que une entre sí un relato, una de las primeras menciones de expresión artística fruto de una situación de internamiento por enfermedad mental:

Cuando por fin conseguí papel, me entretuve largas horas en reproducir, a través de mil figuras acompañadas de relatos, de versos e inscripciones en todas las lenguas conocidas, una especie de historia del mundo en la que se mezclaban fragmentos de sueños [...][79].

Cuando se concreta esa obsesión de un mito definido de creación como un *sistema de historia* (con la imagen de los semidioses elohim) aparece también la idea de un altar: "*Había intentado reunir también las piedras de la mesa sagrada*". El lector no puede decidir si se trata de una imagen bidimensional o de una construcción, pero el tema del ídolo modelado con tierra vuelve al final en la exuberancia de las alucinaciones oníricas:

Durante la noche que precedió a mi trabajo me había creído transportado a un planeta oscuro en el cual se debatían los primeros gérmenes de la creación. Desde el primigenio seno del limo, todavía húmedo, surgían palmeras gigantescas, euforbios venenosas y acantos arracimados en torno de los cactus; las áridas figuras de las rocas se alzaban como esqueletos de ese esbozo de creación y repugnantes reptiles serpenteaban, se estiraban o enroscaban en medio de la inextricable red que formaba una vegetación salvaje[80].

Esa abundancia demiúrgica es la prefiguración de la imaginería de Rodolphe Bresdin: *El buen samaritano* (1861) o los frontispicios de las *Fábulas y cuentos*, de Thierry-Faletans (sobre todo del primero, de 1868, con su piedra jeroglífica dentro del cartucho). De forma más general, la imaginería nervaliana coincide con una tradición de lo fantástico ornamental que prosigue en la ilustración romántica, en que la naturaleza, incluida en una ética, se adorna con alegorías esotéricas.

En *Aurélia*, la correspondencia simétrica con la exuberancia primitiva de la naturaleza es la imagen recurrente de un edén doméstico: las lacerías protectoras de una parra, un dosel de hojas que se opone a "la inextricable red que formaba una vegetación salvaje"[81], cubre el refugio, primitivo o ideal. Un fragmento manuscrito combina el encañado vegetal con el penacho mágico de Balkis (la reina de Saba del *Viaje a Oriente*): *En el pico más alto de las montañas del Yemen se divisa una jaula cuyo encañado se recorta contra el cielo*[82]. Aparece también este motivo en *Las hijas del fuego*, al principio del capítulo seis de *Sylvie*, que describe la casa donde el

un "espíritu de la torre y de los puentes" (óp. cit., p. 13)

49 La "tierra de Nerval" es el lugar de la ascendencia materna y, sobre todo, del abuelo Laurent. Este lugar de los orígenes maternos se cita en el cuarto capítulo de *Paseos y recuerdos*, que se publicó en tres entregas en *L'Illustration* entre diciembre de 1854 y febrero de 1855, es decir, después de fallecer Nerval en lo que a la tercera parte se refiere. Ese capítulo, llamado "Juvenilia" (*Œ.C.* III, pp. 679-681 [Trad. cast.: *Paseos y recuerdos,* Madrid: Swan Avantos & Hakeldama, 1985, pp. 85-89]), es el relato más denso de sus orígenes de cuantos escribió y publicó Nerval.

50 El primer biógrafo de Nerval del siglo XX había localizado ya los puntos de articulación de la *Genealogía fantástica* con los hechos atestiguados (merced a las investigaciones realizadas) de la genealogía y de la infancia de Nerval en Valois. Véase Aristide Marie, *Gérard de Nerval. Le poéte et l'homme*, París: Hachette, 1914; reeditado en 1955, pp. 6-13, 68-71. Sylvie Lécuyer, (óp. cit.) aporta precisiones muy útiles acerca de la rama paterna, es decir, la biografía del Dr. Étienne Labrunie.

51 Véase la transcripción y los comentarios de Sylvie Lécuyer (óp. cit, .p. 45-54).

52 Aurélia, *Œ.C.* III, p. 754 [La edición en castellano no incluye los *Manuscrits antérieurs ou postérieurs au texte remis à la "Revue de Paris",* donde se encuentra esta cita].

53 *Las hijas del fuego, Œ.C.* III , p. 451 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 87].

54 Brisacier, de *briser*, romper, y *acier*, acero. (N. de la T.).

55 Ibíd., p. 608 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 301]. Esa descripción de la habitación mística de una bordadora de vestiduras sacerdotales aparece en una carta que se había publicado ya varias veces en revistas; pertenece a la breve novela epistolar llamada *Una novela por hacer*, publicada en 1832 en *La Sylphide*; apareció luego con el título de *La ilusión* en *L'Artiste* el 6 de julio de 1845. Volvió a publicarse, siete años después, en diciembre de 1853, en el periódico de Alexandre Dumas *Le Mousquetaire* antes de quedar finalmente incluida en el relato *Las hijas del fuego.*

56 Acerca de Jeanne Tripier, véase Lise Maurer, *Le "Rémémoirer" de Jeanne Tripier*, Ramonville-Saint-Agne: Érès, 1999. No se sabe casi nada de la vida de Agnes Richter, salvo que la internaron en el hospital de Heidelberg ("caso 52") por "demencia precoz", esquizofrenia. Su obra magna fue la transformación de la chaqueta del uniforme del hospital, de lino gris, que deshizo, volvió a coser y cubrió de frases bordadas en cinco colores diferentes.

57 Carta a Georges Bell, 31 mayo y 1 junio de 1854. *Œ.C.*, III, Correspondencia, p. 857.

58 Ibíd. Como lo recuerda Jean Richer (*"Vivante étoile". Michel Angel, Gérard de Nerval, André Breton*, París: Minard, Archives des lettres modernes, 1871, n.º 127, p. 19), Mercurio y Sosias son personajes de la obra de Molière *Anfitrión* (1668), en que Júpiter y su hijo Mercurio toman la apariencia de Anfitrión y de su criado S osias, para seducir a la mujer de Anfitrión. En el acto III, Mercurio dice: "De esta cara tan fea estoy harto, por cierto. / Con ambrosía quiero lavarla bien lavada. / Me voy al punto al cielo".

59 ¡Daba la casualidad de que el estudio de Adolphe Legros estaba en el barrio de Le Palais-Royal, en el pasaje de Valois! De este emplazamiento, especialmente evocador para Nerval, habla en *Las noches de octubre* donde la parodia de realismo literario se compara con la impresión de realidad que aporta el daguerrotipo. (*Œ.C.,* III. pp. 322 y 335 [Trad. cast.: *Noches de octubre*, óp. cit., p. 27 y 46]).

60 Esta página se reprodujo por primera vez en 1887 en un opúsculo de Maurice Tourneux, *Nerval prosateur et poète*, que era la tercera entrega de una serie llamada *La época del Romanticismo*. Sin haber visto la foto usada de modelo, Olivier Encrenaz y Jean Richer se dedicaron a descifrar con gran exuberancia el grabado, lo cual les llevó a suponer "una estrecha complicidad entre el retratista y el poeta". (*"Vivante étoile",* óp. cit, p. 23-24, 78-79).

61 Con ese pasaporte fue Nerval a Alemania en junio de 1854; y lo llevaba en el bolsillo cuando se suicidó.

62 La idea del "documento paradójico" aparece en el Diario (1915-1921) de Hugo Ball, *La Fuite hors du temps* (1946), Sabine Wolf (trad.), Mónaco: Editions du Rocher, 1995, p. 107 [Trad. cast.: *La huida del tiempo (un diario),* Barcelona: Acantilado, 2005].

63 El *Codex Manesse* es la principal recopilación, con espléndidas miniaturas, de la poesía cortesana en los países germánicos; reúne ciento cuarenta antologías individuales de los poetas de los siglos XII y XIII. La más importante es la de Walther von der Vogelweide. Estuvo en París en la Bibliothèque Royale desde 1656; volvió a Alemania en 1888 a la Biblioteca Universitaria de Heidelberg. Heinrich Heine fue a verlo nada más llegar a París, el 9 de mayo de 1831. No hay fuente alguna que atestigüe que Nerval viera el Codex, pero parece más que probable. Su atracción por Alemania y su amistad con Heine apuntan en esa dirección. La comparación del retrato anotado de Nerval con el de Vogelweide lo propuso Éric Buffetard (*Gérard de Nerval,* óp. cit., p.146), tras un ensayo de Michel Pastoureau que desveló en las miniaturas del *Codex Manesse* la inspiración heráldica del soneto "El desdichado" ("Sol negro y llamas de sable", *Bulletin du Bibliophile*, n.º 3, 1982, p. 321-337). Al basarse sobre todo en una comparación de la postura (convencional) del retrato grabado con la estatua de Lorenzo de Médicis por Miguel Ángel, Encrenaz y Richer desplegaban una simbología neoplatónica a la que se sumaban múltiples referencias esotéricas. La reminiscencia del *Codex Manesse* corresponde mejor a la orientación específica del realismo nervaliano.

64 Georges Bell, "Gérard de Nerval", París, 1855 (publicado originalmente en *L'Artiste* en marzo-abril); vuelto a incluir en Jean Richer, *Nerval par les témoins de sa vie*, París: Minard, "Nouvelle Bibliothèque nervalienne", 1970, p. 38.

65 Breton publicó *Arcane 17* en Nueva York (Brentanos's) en 1945 y, luego, en Francia (Éditions du Sagittaire) en 1947, con el añadido de los *Ajours: Arcane 17 enté d'Ajours*; *Œuvres complétes,* Margueri Bonnet, París: Gallimard,"Bibliothèque de la Pléiade", 1999, t. III, pp. 106-113 para los *Ajours* sobre Nerval.

66 Breton ve en la frase de Nerval, que acaba de conocer, la confirmación de la frase de Rimbaud "Yo es otro".

67 Véase André Green, "La sublimación entre reparación y destrucción: Aurélia", *Le travail du négatif,* París: Minuit, 1995, pp. 322-340.

narrador y su enamorada se disfrazan de novios *del siglo pasado*[83]. En otro punto del mismo relato, la parra adorna una ventana que da a la vista ideal de la comarca de Nerval, con sus pueblos en fila, Ève, Ver, Erme(nonville)[84]. Para concluir, la imagen más condensada está en el verso octavo del soneto "El desdichado" con que se inicia el libro *Las quimeras*. "Y la parra en que el pámpano a la rosa se alía"[85]. La parra es aquí la trama de la alianza vegetal y de las bodas místicas entre el dios de la embriaguez, Dionisio —a quien se invoca en el segundo soneto usando a Myrtho como intermediaria—, y su amante, Ariadna, o alguna diosa del Amor, como la Artemisa del sexto soneto, en que va engastado el símbolo de la *malvarrosa*.

Tal y como lo recuerda el narrador de *Aurélia*, el *trabajo poligráfico* del dibujante y escultor transcurrió en un lapso de tiempo arcaico que va más allá de la biografía. Emparentada con el habla de los éxtasis místicos, la poesía dibujada corresponde a la actualidad del delirio, que el relato distancia. Pero esa actualidad tiene que ver también con un marco institucional: la actividad artística del poeta internado pertenece al ámbito de la institución donde está internado. En 1843, en la *Revue de Paris* —donde apareció doce años después que *Aurélia*— el escritor e ideólogo socialista Alphonse Esquiros publicó su investigación acerca de las *casas de locos* parisinas en que se resume la interferencia entre la simpatía romántica y la razón clínica[86]. Como François Leuret, médico jefe en Bicêtre, Esquiros opina que es necesario conseguir que el enfermo reconozca que lo está como garantía para recuperar la razón; al tiempo, admite que la locura tiene un efecto estimulante e inquietante en la imaginación y pone, entre otros ejemplos, las imágenes que realizó Nerval durante su internamiento en 1841:

Nos enseñaron en Montmartre, en el establecimiento del doctor Blanche, unos rastros de unos dibujos hechos con carbón en una pared; esas imágenes, medio borradas, una de las cuales representa a la reina de Saba y la otra a un rey cualquiera, las había hecho un escritor joven y distinguido que en la actualidad ha recobrado la razón; la enfermedad había desarrollado en él un nuevo talento que no existía cuando estaba sano o que, al menos, no desempeñaba sino un papel insignificante[87].

Esquiros cree en la virtud terapéutica del trabajo como vector del *vínculo social* que la enfermedad y los desvíos de la *imaginación ociosa* cortan. Alaba el *encanto* y la *coquetería singular* de los trabajos llevados a cabo en los talleres de cestería[88]. Escribe, en relación con los talleres de teatro:

Podríamos citar miles de ejemplos de individuos que se habían perdido a sí mismos hacía mucho y volvían a encontrarse como por milagro ejercitándose en una obra de arte o en un acto de memoria[89].

Nerval se hace eco de esa ideología cuando habla de *trabajo*. Pero esta apropiación del enfoque progresista del tratamiento de la locura no es sino uno de los aspectos del texto.

En *Aurélia* se superponen tres tiempos que corresponden a tres espacios institucionales: el mito, la duración intensiva y extensiva del delirio y la actualidad de la escritura narrativa; la religión, la psiquiatría y la literatura. Es en la alucinación onírica integrada en la fábula autobiográfica o interpretada como documento donde se combinan el discurso y las imágenes que no pueden asignarse de forma unívoca a registros de conocimiento o de creencia.

La ambigüedad de la ética que remata la fábula corresponde a la carta dirigida a la señora Dumas tras una primera confrontación con la razón psiquiátrica en 1841[90]. Esta ambigüedad tiene que ver con el hecho de cruzar un umbral afirmado en las primeras líneas de la narración, si admitimos que el efecto de la alucinación activa en los sueños es precisamente la subversión de la parte que les corresponde a lo interno y a lo externo. ✣

Jean-François Chevrier *es historiador, curador y crítico de arte. En la actualidad es profesor de Historia del Arte Contemporánea en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts en París (Francia).*

Traducción del francés de María Teresa Gallego Urrutia, "Les Combinaisons du délire", en *Jean-François Chevrier, L'hallucination artistique*, París: L'Arachnéen, 2012

68 *Aurélia, Œ.C.* III, p. 719 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 40].

69 Ibíd., p. 742 [Trad. cast.: Ibíd., p. 71]. Estas indicaciones se refieren a la decoración del piso que compartió Nerval en 1835 y 1836, en el callejón de Le Doyenné, con el poeta Arsène Houssaye y el pintor Camille Rogier. Una descripción más detallada de los entrepaños decorativos están ya en las primeras páginas de *La Bohème galante* y de *Petits châteaux de Bohème, Prose et poésie*, publicados en 1852. Michel Brix ha devuelto estas páginas a la historia de las fantasías que convierten el salón y su decorado en un lugar legendario de la bohemia romántica ("El museo imaginario de Gérard de Nerval", *French Studies,* octubre 1998, n.º 4, vol., 52, pp. 425-436).

70 Ibíd., p, 711 [Trad. cast.: Ibíd., p. 30]. El tema del ídolo vuelve en II, 5, con la mención de imágenes murales que hacían los pacientes de la clínica, donde aparece "algo así como un ídolo japonés" (p. 738).

71 Théophile Gautier, "Le Panthéon", *L'Art Moderne*, París: Michel Lévy, 1856, pp. 1-94. Este texto, muy extenso, se publicó de entrada por entregas en *La Presse* entre el 5 y el 11 de septiembre de 1848. Véase Jean Richer, *Une collaboration inconnue; la description du Panthéon de Paul Chenavard par Gautier et Nerval*, París: Minard, Archives des Lettres Modernes, 1963, n.º 48. Los actuales editores de las *Œuvres complètes* en la "Bibliothèque de la Pléiade" descartan, sin aportar argumentos, la hipótesis de esta colaboración. Véase también Marie-Claude Chaudronneret, "Le décor inachevé pour le Panthéon", en *Paul Chenavard*, [cat. exp.], Museo de Bellas Artes de Lyon / RMN, 2000, pp. 67-105.

72 Ibíd (Gautier), p. 63.

73 "Introduction [à la traduction de *Faust*]" (1840), *Œ.C.* I, p. 502.

74 Théophile Gautier, "Le Panthéon", óp. cit., p, 62. Esta descripción se halla inmediatamente antes de la exposición acerca del ídolo panteísta.

75 El invento mitológico de Nerval acerca de sus antecedentes genealógicos se relaciona con una *especulación mitológica institucional*. Véase Jurgis Baltrusaitis para la etimología del nombre de la capital según el "primer historiador de París", Gilles Corrozet, en la primera mitad del siglo XVI (*La Quête d'Isis* [1967], París: Flammarion, 1985, p. 58 [Trad. cast.: *En busca de Isis*, María Teresa Gallego Urrutia y María Isabel Reverte Cejudo (trad.), Siruela: Madrid, 1996 y 2006, p. 58]). Nerval nació en París, pero, de la misma forma que el propio París nació "por Isis", él es oriundo de una comarca cercana a París, la "tierra de Nerval", en la región de Valois.

76 Este objeto pertenece a la colección de Annick y Anton Herbert, véase *Herbert Collection: Works and Documents,* [cat. exp.], Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona / Kunsthaus, Graz, 2006, pp. 228-229.

77 Véase *Joseph Cornell's Theater of the Mind: Selected Diaries, Letters and Files,* Mary Ann Caws (ed.), Nueva York: Thames and Hudson, 1993.

78 El propio Étienne-Martin comentó en varias ocasiones el impacto en su obra de una lectura precoz y apasionada de *Aurélia*. Véase sobre todo Dominique Le Buhan, *Les Demeures-mémoires d'Étienne-Martin*, París: Herscher, 1982, p. 39; Michel Ragon, *Cinquante ans d'art vivant*, París: Fayard, 2001, p. 227.

79 *Aurélia, Œ.C.,* III, p. 711 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 30]. Las obras dedicadas a arteterapia, que suelen limitarse a consejos prácticos, no mencionan este precedente.

80 Ibíd., p. 712 [Trad. cast.: Ibíd., p. 30-31].

81 Ibíd., pp. 702, 706, 709, 716, 730, 732, 742, 743 [Trad. cast.: Ibíd., pp. 18, 23, 27, 36, 55, 57, 69].
La parra o el festón de vides es el ornamento de una casa, de una ventana o de una terraza, como si fuera la vestidura de una aparición femenina. Esta condensación de la mujer y del paisaje se acentúa en la descripción del sueño en I, 6 (pp. 709-710). En la segunda parte, el marco vegetal sigue asociado a la vista (*veduta*), sobre todo en las páginas (II, 6) en que el narrador vuelve a mencionar su situación en la clínica. ("Mi habitación está al final de un pasillo").

82 *Œ.C.*, III, Textos Diversos, p. 775. Puede también tenerse en cuenta un caso en que aparece el motivo del encañado del pájaro. En 1852, Nerval publicó un libro llamado *Lorely. Souvenis d'Allemagne*, que llevaba de frontispicio un aguafuerte de Jules Veyrassat. La decoración que rodea a la figura del hada (metida en la cazoleta de una pipa) representa un *Biergarten* bajo el encañado de una parra en la que están posados dos pájaros.

83 "La tía de Sylvie vivía en una pequeña choza construida con desiguales piedras de arenisca que revestían emparrados de viña virgen y lúpulo" (*Las hijas del fuego*, *Œ.C.*, III, p. 549 [Trad. cast.: *Aurélia o el sueño de la vida, seguido de Las hijas del fuego,* óp. cit., p. 221].

84 Ibíd., p. 568 [Trad. cast.: Ibíd., p. 246].

85 Ibíd., *Ibíd* p. 644. [Trad. cast.: Ibíd., p. 369].

86 Alphonse Esquiros, "Les Maisons de fous", *Revue de Paris,* 19 noviembre 1843. Amigo y discípulo de Victor Hugo, Henri-François-Alphonse Esquiros (1812-1876) formó parte en 1835 y 1836 del círculo que se reunía en el piso del callejón de Le Doyenné. Autor de *L'Évangile du peuple* (1840), que describe a Jesús como reformador social, libro por el que estuvo en la cárcel por ofensas a la religión, fue diputado en 1850; luego, opositor al régimen imperial, viviendo en el exilio de 1851 a 1869. Acerca de su postura en lo referido a la locura, véase Stéphane Michaud "Esquirol y Esquiros", *Romantisme*, 1979, n.º 24, pp. 43-52.

87 Ibíd., (Esquiros), p. 464.

88 Ibíd., p. 233-235.

89 Ibíd. El valor terapéutico del teatro lo examinó Esquirol en su tratado de 1838, *Des Maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal* (París: Baillière). Nació una polémica a raíz de los espectáculos que organizaba el marqués de Sade en la casa de salud de Charenton, donde estuvo internado desde 1801 hasta que murió en 1814 (Peter Weiss la aprovechó para escribir la obra de teatro llamada *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*, Alfonso Sastre (trad.), Barcelona: Grijalbo, 1969). Entre los psiquiatras del siglo XIX, uno de los más partidarios del teatro médico fue François Leuret (*Du traitement moral de la folie*, Paris: Baillière, 1840, p. 173-175 [Trad. cast.: *El tratamiento moral de la locura*, María José Pozo Sanjuán (trad.), Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2001]).

90 Ver "Le scandale de l´hallucination et l´expérience mystique", en Jean-François Chevrier, *L´hallucination artistique*, París: Éditions L´Arachnéen, 2012, cap. 2.

DOCUMENTA Nunca en la historia de la humanidad se había dispuesto de un inventario de tal calibre sobre la crueldad. El autor arranca de *La República* de Platón para viajar hasta Ciudad Juárez. Una travesía que fortalece el conocimiento de la miseria humana.

Violencia extrema

Por Sergio González Rodríguez

La violencia extrema se vincula con el instinto depredador de los seres humanos, y su registro en la literatura, al igual que en el arte, se expresará entre la contención de mostrar los resultados de tal violencia y el deseo de atestiguarlos a pleno sol o de forma explícita.

A lo largo de la historia, el entendimiento de la violencia ha oscilado entre una y otra conducta. Tal vaivén indica los contrastes racionales entre la moral y la estética, que tiene su punto de balance en la postura ética que cada escritor o artista, o cada persona en general, practica frente a los hechos o el imaginario violento. Las reflexiones al respecto tienen su origen en *La República*, de Platón. Hacia el final del Libro Cuarto, se dialoga acerca de la presencia en el alma de la razón, el "principio de razonamiento, y el otro, el deseo, amigo de los placeres, principio del amor, del hambre, de la sed y demás apetitos sensitivos".

Con el fin de esclarecer si, por ejemplo, la ira obedece a un tercer principio o se pliega a los anteriores, se expone el siguiente relato: "Un día que Leoncio, hijo de Aglaión, volvía del Pireo, vio de lejos, en la muralla septentrional, unos cadáveres en el lugar destinado a las ejecuciones de los reos, y sintió un arrebatador deseo de acercarse para verlos, pero al mismo tiempo se apoderó de él una mezcla de temor y aversión ante tal imagen. Al principio, resistió y se cubrió la cara, pero cediendo a la violencia de su deseo, fue hacia los cuerpos y, abriendo los ojos cuanto pudo, dijo: '¡ahora sí, desgraciados, gozad a gusto de tan magnífico espectáculo!". El comentario inmediato es: "La ira a veces se opone al deseo y por lo tanto es algo diferente".

Conviene revisar tanto el relato referido como el modo en el que se reflexiona. Ante todo, se distingue en el alma humana un espacio de conflicto, que se ve a su vez en el espejo de una circunstancia adversaria cuyo centro es un acto de violencia extrema. El protagonista del relato, Leoncio, proveniente del puerto o sitio de los negocios, camina y observa en la distancia unos cadáveres en el lugar de los ajusticiamientos: el efecto de la fuerza del Estado que castiga crímenes. El deseo de acercarse rompe la dirección de su trayecto y le obliga a desviarse hacia el extrarradio urbano. El rumbo, el arrebato, el desvío y los márgenes de la vida se conjugan en una sola acción, que encarna la animalidad pura.

Conforme Leoncio se aproxima a los cuerpos yertos, cede por completo al impulso de contemplación inherente al alma humana, tanto es así que alcanza a emitir un reproche indistinguible del morbo, cuya sustancia es irónica y, por lo tanto, autorreflexiva: sus propios ojos son entes distanciados de sí mismo, que, obedientes al deseo, lo han llevado a él, Leoncio, a una experiencia insólita frente a la violencia extrema. Y les recrimina su gozo, que transfigura la atrocidad de los cadáveres en un espectáculo aciago (las traducciones varían los apelativos: los ojos pueden ser *genios del mal* y ya no *desgraciados*, y el espectáculo ya no *magnífico*, sino *bello*: en todo caso, la ironía se mantiene). La animalidad contiende con la razón, y las compensaciones simbólicas están provistas por el giro irónico, que equilibra el desvío en la realidad con el razonamiento que cancela el placer morboso y lo abre a la duda que aspira a lo alto: el horizonte de lo ideal. La circunstancia en pugna se potencia y mantiene viva. El alma humana es una arena en permanente lid.

La historia de Leoncio revela el modelo humano que encara la violencia extrema y la naturaleza de quien la observa: el rumbo, el arrebato, el desvío y los márgenes serán las estancias que aguardan en el trayecto de la persona confrontada con aquella. La dificultad de cerrar los ojos ante dicha violencia ofrece una importancia análoga al mandato de la mesura al atestiguarla. El punto decisivo del trance que consigna Leoncio estaría aquí: es necesario observar la violencia extrema para que se fortalezca el conocimiento humano en relación con su instinto depredador.

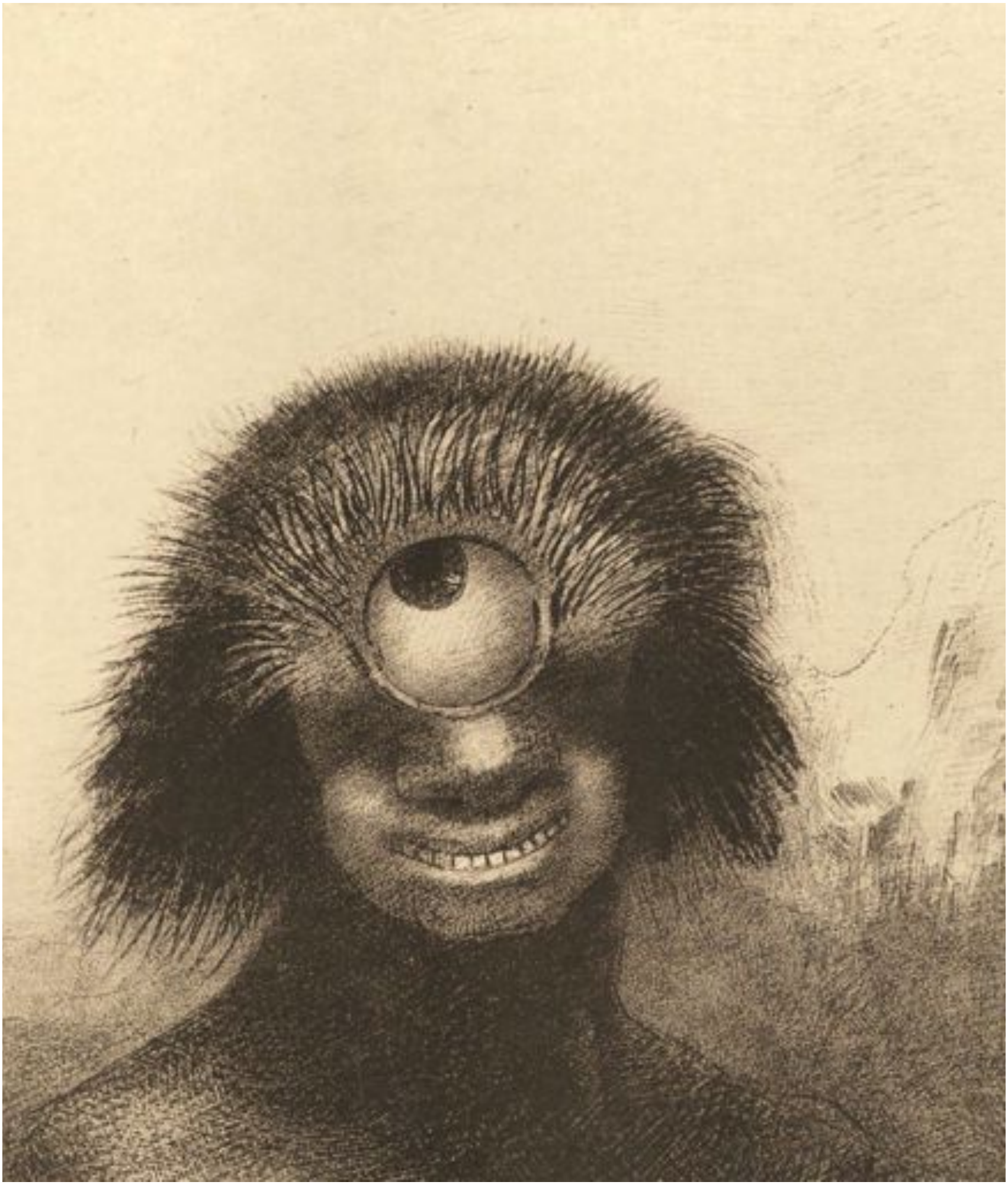
> Es necesario observar la violencia extrema para que se fortalezca el conocimiento humano

Estoy frente a un pantalla que comienza a emitir una secuencia minuciosa: la tortura a un hombre desconocido. Un programa de análisis político de una televisora me ha citado para una entrevista que será grabada. En una oficina, se improvisa un set y, frente a una cámara, escucho diversas preguntas sobre el tema de la violencia extrema, en este caso, de índole criminal. Respondo a mi interlocutor en defensa de lo que denomino "*tesis Sontag*": debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan (cf., *Ante el dolor de los demás)*. Son una forma de autoconocimiento. La censura solo juega a favor de la manipulación de la realidad, que encubre corruptelas, ineptitud, ineficacia e irresponsabilidad de las autoridades. La entrevista termina y me piden que tome asiento frente a una pantalla: atestiguaré unas imágenes. La misma cámara que grabó mis respuestas es colocada frente a mí. La coacción se muestra flagrante: acepto porque, enseguida, advierto que el episodio que viene será una especie de prueba. Mientras tomo asiento, las imágenes corren.

Me veo a mí mismo como aquel personaje de la película *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick, al que someten a una terapia dirigida a que, a partir de la exposición a escenas de violencia extrema, desarrolle un rechazo instintivo a ellas. Observo: en un espacio ignoto, amplio y bien iluminado, pende del techo una persona, la cabeza hacia abajo. Su corpulencia deja entrever que se trata de un hombre, que está cubierto por completo de plástico o tela gris, atado con cinta flexible de color plateado a la altura de los pies, las rodillas, la cintura, el cuello. Le rodea media docena de sicarios en uniforme de tipo militar color verde, cubiertos con pasamontañas negros, con las armas en las manos. El sicario mayor está al frente y dirige las acciones. El sonido de la grabación es malo. La víctima intuye lo peor y se agita en movimientos desesperados. Gime.

La cámara que registra la escena se reproduce en mis ojos frente a la cámara que me graba a mí como observador. Trampantojo ante lo anómalo. El sicario mayor en lugar de pasamontañas lleva una máscara de horror blanca y negra. A su lado, hay otro sujeto que funge como ayudante y blande un machete. Ambos se acercan a la víctima a la altura de sus genitales: emprenden la emasculación. La víctima se convulsiona. Sus aullidos suenan distantes. Los sicarios arrojan al suelo el órgano que acaban de mutilar, la sangre corre, salpica, mientras ellos dialogan. La cámara busca registrar mis reacciones. Comprendo su juego: me mantengo sin parpadear, fijo en las imágenes.

Mi memoria recupera la lectura de la novela *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, que reproduce, bajo el subtítulo de *Crónica de un instante*, un suplicio chino atisbado en una fotografía que Georges Bataille incluyó en uno de sus libros. Un relato de erotismo entrecruzado con las instrucciones de un manual de operaciones quirúrgicas y la lectura del *I Ching*. La tortura criminal que escruto nada tiene que ver con la literatura: atestiguo un ritual bárbaro realizado con el fin de trasmitir pánico y alardes de supremacía vengativa. A mi alrededor, el camarógrafo maneja su lente y encuadra, lo sé por su accionar, un acercamiento a mis ojos. Me mantengo inexpresivo. En la escena, los sicarios manipulan una sierra eléctrica contra el cuello de la víctima: su cuerpo es ya una masa convulsa. Los sicarios terminan su tarea en pocos segundos y muestran la cabeza de la victima a la cámara. El cuello chorrea sangre. Las imágenes se disuelven en la negrura. El silencio se abre: la prueba se ha consumado. Mi memoria me devuelve al papel de la víctima. Todo



Odilon Redon, *El pólipo deforme vagaba por las riberas, cual suerte de cíclope sonriente y horrible,* 1883, La Haya, Gemeentemuseum.

acto de violencia extrema tiene su complemento de comprensión del impulso depredador cuando se intuye el sufrimiento de quien padece la crueldad. El foso de lo indigno nulifica cualquier gozo.

La mirada de quien observa un episodio de violencia extrema adquiere una autonomía instintiva. Deviene en el ojo circular que trazó Odilon Redon titulado *Le polype difforme flottait sur les rivages, sorte de cyclope souriant et hideux (1883)*. En la actualidad, y debido a los dispositivos artificiales de control, vigilancia y espectáculo inherentes al desarrollo cultural, el observador-cíclope entra en un sistema interconectado que multiplica la función de mirar y su contraparte: exhibirse.

Los criminales ofrecen muestras de su violencia extrema porque saben que contarán con espectadores diversos. Y estos buscan en la video-esfera las imágenes de crueldad. El punto de ensamble en el que se funden reside en el sufrimiento ajeno.

Ante aquello, el observador elige el morbo o el razonamiento. En el primer caso, el deseo acrece sin satisfacerse conforme atiende a las imágenes de violencia extrema: entra en la dinámica anestésica que tiende al olvido. En el segundo caso, la duda y el llamado racional ascienden a otro nivel, el de las preguntas, las conjeturas, la reflexión sobre lo atestiguado, la víctima, los victimarios, el espacio del acto cruel, el episodio, el contexto, el proceso histórico que lo posibilita.

Si la víctima de la crueldad encarna y se ve a sí misma como parte de un horror alienado, protagonista de una anamorfosis o *perspectiva depravada* (Jurgis Baltrušaitis dixit), el observador racional se dirige y adhiere a esta, y elabora una visión crítica: ni insensibilidad, ni desmemoria, ni anonadamiento, ni placer. Solo queda un resabio de lucidez que admite una herida: la decisión entre el instinto y el razonamiento reviste un reencuentro con el dolor.

> La mirada de quien observa un episodio de violencia extrema adquiere una autonomía instintiva

Dentro del círculo coactivo de la tríada del control-vigilancia-espectáculo de la ultracontemporaneidad, el observador puede ubicar una ruta de emergencia para romper la coacción: el pensamiento crítico. Tal sería el fundamento de la *tesis Sontag*. La censura sobre dichas imágenes proviene por lo general de imposiciones de poder, pruritos moralistas, pudores cuya justificación es *estética*, es decir, significan una preceptiva de lo bello o de la *pureza del sentimiento* que, a su vez, establece lo que debe ser visto respecto de aquello que se cree obsceno. Para algunos solo es aceptable la violencia, incluso las imágenes extremas, si hay de por medio entre el espectador y quien las muestra un pretexto cultural, ya sea estético, literario, artístico, fílmico o fotográfico. En ese sentido, la exposición de la violencia entraría en un ámbito de legitimidad institucional (los estudios de literatura o arte, la industria editorial, los museos, la crítica especializada, etcétera).

El resto de las imágenes violentas, al carecer de tal carácter legítimo, serían condenables de antemano, destinadas a permanecer fuera de la escena de lo que se considera normal o aceptable. Condenadas por explotar el morbo. Esa postura reduce la realidad y excluye la posibilidad de que las imágenes proscritas sirvan a la reflexión y la autorreflexión.

En los últimos años, ha proliferado el deseo de visibilizar lo que antes era invisible y de poner en el centro de la escena pública lo que antes estaba fuera de ella. Esto constituye una tendencia cultural que proviene de dos fuerzas: los avances técnicos a través de la mirada artificial (de lo atómico y molecular a lo cósmico por vía de la astrofísica) y la ruptura de los límites estéticos y morales en las sociedades contemporáneas.

La acción conjunta de ambas fuerzas ha abierto aquello que George Steiner denominó "la última puerta hacia la noche" (cf., *En el castillo de Barbazul)*, y que habría que leer en los enormes cambios que la economía global, las telecomunicaciones y la revolución tecnológica han ocasionado en la vida cotidiana de las personas.

Odilon Redon, *El miedo*, 1866, La Haya, Gemeentemuseum.



En las culturas hispánicas, la relación con las imágenes de violencia extrema tuvo un clímax en la época barroca. Su influencia se prolongó hacia el futuro a pesar de la paulatina desacralización de la vida colectiva y el ascenso de las sociedades seculares y el pensamiento racionalista.

Hacia el despliegue de la modernidad, la literatura de cordel y los periódicos de cariz popular que acogían los hechos criminales prolongaron aquella influencia al encarnar el sufrimiento y el dolor, la criminalidad y el castigo para resituarlos en el espacio comunitario, familiar y, sobre todo, individual. Esta transmisibilidad del peso de la violencia ayudó a construir la identidad del sujeto rural hacia el sujeto urbano y suburbano de los tiempos modernos: la posibilidad de confrontarse con el espejo de los semejantes. La memoria y la noticia permitieron normalizar la violencia extrema, ya fuera por los hechos criminales, las guerras o el ejercicio de la fuerza del Estado. De los relatos orales a la narrativa en letra impresa y los corridos musicales se mantuvo el vínculo individual o colectivo con la violencia extrema.

En los últimos treinta años, las culturas hispánicas han consignado lo mismo el examen de la violencia extrema durante el franquismo que el de la guerra sucia por parte de las dictaduras en América Latina, y los actos violentos de la izquierda revolucionaria, la contrainsurgencia, los paramilitares, los grandes carteles de la droga y la crueldad de los Estados cuando sus fuerzas armadas actúan contra los derechos humanos.

El alcance global de las telecomunicaciones ha expuesto también a las personas a las formas de violencia extrema que surgen en cualquier parte del planeta. Nunca en la historia humana se había dispuesto de tan enorme, detallado y estremecedor inventario de fenómenos acerca de la crueldad de la propia especie.

Conforme creció la normalización de la violencia en el espacio mediático y transmediático, se incrementaron los reclamos para establecer un control y vigilancia acerca de la exposición de la violencia extrema.

La tríada del control-vigilancia-espectáculo no solo terminó por normalizar la existencia de la violencia extrema, sino que redujo las respuestas de las personas: dentro de su sistema se validan los contenidos, incluso aquellos que son conflictivos. La permisividad la otorga el entretenimiento.

Esto impone a la gente una lógica del consenso (o no) que sería razonable de no ser porque, al mismo tiempo, se eliminan las consideraciones adicionales acerca de la propia violencia extrema, sobre todo las consideraciones de índole política. El autoexamen que hace posible la *tesis Sontag*: debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan.

La tríada citada se ha hecho cada vez más funcional bajo el orden global que une el ultraliberalismo, la economía globalizada, la democracia procedimental, las nuevas normas corporativas que trascienden a los Estados-Nación, las telecomunicaciones y la revolución de los asuntos militares en cuyo eje se encuentran los avances tecnológicos.

Cuando el poder militar o corporativo impone algún tipo de violencia extrema por su accionar geopolítico, surge la censura en nombre de la



Odilon Redon, *El ojo,como un globo grotesto, se dirije hacia el infinito*, 1882, La Haya, Gemeentemuseum.



Odilon Redon, *Araña/ Araña sonriente*, 1881, París, Musée d'Orsay.

seguridad intrínseca a sus prácticas. Dicho poder decide qué ver o qué no ver, y las filtraciones civiles de sus atrocidades son expresiones asimétricas respecto de aquella fuerza y alcance. Esta asimetría ha llegado a engañar a muchos que suponen, en tal oportunidad, un triunfo. En cualquier caso, se trata de logros menores de impacto relativo en el nuevo orden global sujeto a la tríada del control-vigilancia-espectáculo.

Soy Leoncio y camino de regreso a casa. En un quiosco de periódicos atisbo una revista en la que una leyenda advierte que la edición "No es apta para las buenas conciencias". Adquiero un ejemplar, llego a casa y observo sobre mi escritorio las imágenes de violencia extrema que cubren sus páginas. Digo a mis ojos: "¡ahora sí, desgraciados, gozad a gusto de tan magnífico espectáculo!".

Ciudad Juárez, Chihuahua: tres hombres y una mujer yacen muertos a la orilla de una avenida, rodeados de peritos forenses; Cuernavaca, Morelos: un hombre está tendido, el rostro y las manos atadas con cinta plástica, sus manos juntas parecen imitar el gesto de un rezo; Uruapán, Michoacán: en la ladera de una montaña, al lado de una carretera, una decena de cuerpos ensangrentados reproducen la figura de un túmulo; Culiacán, Sinaloa: en una escalinata al borde de una acera, dos hombres están caídos por un tiroteo del que, por sus posturas finales, se deduce que quisieron huir, la carne deshecha por las balas de alto calibre; Boca del Río, Veracruz: una veintena de cuerpos de hombres y mujeres ejecutados muestran las manos y los pies atados con cinta blanca, desnudos y semidesnudos en el paso vial de una zona urbana; Torreón, Coahuila: cuatro cabezas cercenadas se alinean contra el cristal delantero de un coche; Mérida, Yucatán: en un amontonamiento de cadáveres decapitados se alternan los cuerpos con mantas, los tatuajes de la piel de las víctimas se mezclan con los dibujos textiles de estas; Oaxaca, Oaxaca: una cabeza masculina está puesta en medio de un puente peatonal sobre un aviso con amenazas a un grupo rival.

> En las culturas hispánicas, la relación con las imágenes de violencia extrema tuvo un clímax en el Barroco

Doy un salto de milenios: he dejado de ser Leoncio inscrito en el rumbo, el arrebato, el desvío y los márgenes de la vida para pensar en las imágenes-escudo, de las que habla Georges Didi-Huberman: debemos aprender a manejar el escudo, la imagen-escudo (cf., *Imágenes pese a todo)*.

Las imágenes de violencia extrema por las ejecuciones entre criminales y traficantes de droga se vinculan con la imposición de la subcultura de la violencia impuesta por parte del Estado, que incluye la corrupción, ineficacia, ineptitud e irresponsabilidad de las autoridades.

La reflexión, sin embargo, atañe como desde la Antigüedad a los asuntos de la polis, de la ciudad-Estado, de la política.

Aquellas imágenes van más allá de las circunscripciones criminológicas para reflejar su peso político: el factor que subsume la postura moral, estética o ética. Los desastres de toda guerra, violencia de Estado o crueldad. ✣

Sergio González Rodríguez *es escritor, periodista y crítico del diario* Reforma *de la Ciudad de México. Estudió Letras Modernas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, es licenciado por la Escuela de Periodismo Carlos Septién García y tiene un máster en derecho por la Universitas Almeriensis (Andalucía).*
Entre sus obras están Huesos en el desierto *(Anagrama, 2005),* El hombre sin cabeza (*Anagrama, 2009) y* The Femicide Machine *(Semiotexte/MIT Press, 2012). Además, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México.*

DOCUMENTA Entramos en el oscuro dominio del terror y la fuerza opresora. Estamos en los años 80 en Latinoamérica. Una década cuya marca, podemos decir, es la derrota infligida sobre los cuerpos. Unos cuerpos sobre los que ha trascendido la propia memoria.

Ante el terror

Por Ana Longoni

Sumergirnos en los años ochenta en América Latina resulta, sin ambages, entrar en la penumbra. Estamos ante un periodo histórico signado por el terrorismo de Estado y la cruenta represión ejecutada por dictaduras e, incluso, por gobiernos civiles, que arrojaron un abrumador número de víctimas (cuyo total se estima en alrededor de 400.000). Como señala la argentina Pilar Calveiro en *Poder y desaparición* (Buenos Aires: Colihue, 1988), "Diez, veinte, treinta mil torturados, muertos, desaparecidos... En estos rangos las cifras dejan de tener una significación humana".

La represión coincidente, sistemática y coordinada —a través del Plan Condor, la red ilegal y secreta entre las dictaduras militares de Paraguay (1954-1989), Brasil (1964-1985), Bolivia (1971-1982), Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1985) y Argentina (1976-1983)— solo puede entenderse como la respuesta terminante y atroz para desarticular la pujanza creciente de los proyectos emancipatorios que habían cobrado una fuerza inédita en la época anterior. La marca de los años ochenta latinoamericanos es, entonces, la derrota infligida sobre los cuerpos (los masacrados y los que quedaron vivos).

Y, sin embargo, en medio (y a pesar) del terror reinante, no tardaron en surgir réplicas vitales y actos de resistencias. A contrapelo de la desarticulación de los lazos sociales, la persecución y la censura, se imaginaron nuevas comunidades y se idearon modos de hacer *que apostaron por alterar subrepticiamente la "normalidad" cotidiana e institucional impuesta a sangre y fuego.*

Dar visibilidad, conectar y contrastar diversas prácticas artísticas y políticas que surgieron en distintos puntos del continente, develando el horror a la vez que reinventando nuevas formas de libertad y de celebración de la alegría de estar juntos como estrategia de supervivencia y de rebeldía: esa fue la meta del proyecto de investigación colectiva que arribó, luego de dos años de intenso trabajo y como culminación de su primera fase, a *Perder la forma humana*, la exposición que terminó el 11 de marzo en el MNCARS y que durante 2013 y 2014 itinerará por América Latina —en principio por Lima y Santiago de Chile, ojalá también por otros países.

En este proyecto trabajamos de manera transversal 31 investigadores sobre muy diversas experiencias ocurridas en Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Chile, Perú, México, Colombia y Cuba. Nos focalizamos en episodios que plantearon formas creativas de resistencia política alejadas de los cauces de la militancia tradicional, y que a la vez ocurrieron en espacios ajenos a la institución artística (la calle, los lugares de encuentro del *underground*, un festival punk, etc.). Los ejes iniciales del proyecto fueron cuatro: activismos artísticos, desobediencias sexuales, espacios *under* y redes de artistas. Decidimos luego disolver esos agrupamientos y atender más bien al entrecruzamiento y la contaminación, los contagios y las afinidades entre prácticas aparentemente desconectadas. El proyecto puede pensarse como un experimento de exhumación de esas experiencias, que apunta a cartografiarlas, documentarlas, ponerlas en discusión y también activar su potencia crítica en el presente.

Nuestra opción fue eludir lo ya estudiado y consagrado de aquel periodo y trabajar sobre una serie de microhistorias muy poco conocidas y nada exploradas, incluso olvidadas o silenciadas, que permitían pensar los distintos modos que asumieron en ese lapso histórico las relaciones entre arte y política. Tomamos como hito simbólico inaugural de este tiempo el cruento golpe de Estado de Augusto Pinochet en Chile, en 1973, y como su cierre, la irrupción mundial de un nuevo ciclo de protestas simbolizada en el alzamiento zapatista en México en 1994.

La extensión del periodo abarcado (más de dos décadas) y la multiplicidad de procesos históricos específicos vividos en los distintos países del continente inhiben cualquier pretensión panorámica o exhaustiva. Exploramos cuestiones tan disímiles como las estrategias creativas empleadas por los movimientos de derechos humanos y los artistas para visibilizar a las víctimas del terrorismo de Estado, la supervivencia del ritual *Arete Guasu* en el Chaco paraguayo, prácticas de colectivos de poesía, teatro, música, historieta, arquitectura y activismo gráfico en la disputa por recuperar el espacio público vedado, experiencias de desobediencia sexual, fiestas y performances en espacios marginales en distintas ciudades del continente, las ideas críticas de intelectuales como Ticio Escobar en Paraguay o Néstor Perlongher en Argentina y Brasil, entre otras.

Muchas de estas prácticas no se (auto)definieron como artísticas, otras sí. De allí resulta la convivencia entre "obras de arte" y documentos o registros de prácticas creativas de movimientos sociales, entre ellas el *Siluetazo* impulsado en 1983 por las Madres de Plaza de Mayo, así como otros recursos empleados por el movimiento de derechos humanos en Argentina y en Chile para evidenciar públicamente las miles de desapariciones.

Estas prácticas se desmarcan de cierta convención de cómo se entiende el vínculo entre arte y política desde los discursos de la izquierda ortodoxa, e inventan otros modos de confrontación política que muchas veces se desmarcan, parodian y toman distancia de las tradiciones del llamado "arte político".

¿Qué tiene en común este conjunto heterogéneo de iniciativas? Las hilvana el riesgo de poner el cuerpo. De arriesgarlo como territorio de antagonismo y experimento de libertad. Entre el terror y la fiesta, los materiales reunidos muestran no solo las secuelas atroces de la masacre y la violencia arrasadora, sino también los irrefrenables impulsos colectivos por inventar nuevos modos de vivir en continua revolución.

Perder la forma humana. El título de la exposición (y de la publicación que la acompaña, que elude la forma de un catálogo estándar para acercarse a un glosario o caja de herramientas que reúne distintos conceptos clave acuñados por los mismos protagonistas de las experiencias abordadas) tiene su origen en una entrevista al *Indio* Carlos Solari realizada en 2011 por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, investigadoras del proyecto. El líder de la banda argentina de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota dijo:

> *Existencialismo cínico, contracultura, mayo francés, beatniks, nueva izquierda, antipsiquiatría y música de rock como hilo musical brindaron el desfile de ideas que me empujaron hacia el futuro con una alegría impúdica que aún conservo. Monologuistas contestatarios, bailarinas de striptease y músicos de happening-rock intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente. Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras.*

Con esa imagen potente de la mutación, el *Indio* Solari rememora la potente experiencia política y vital que significó la escena *under* bajo la dictadura argentina. En consonancia, el sociólogo y artista Roberto Jacoby ha llamado *estrategia de la alegría* a ese otro modo de oposición al terror dictatorial, distinto pero no incompatible con la gesta de las Madres de Plaza de Mayo y otros agrupamientos de familiares de las víctimas de la represión, que logró desafiar el poder *concentracionario,* según Pilar Calveiro, al convocar a la acción a los cuerpos, ponerlos en movimiento y conectarlos de modo festivo y rebelde, cuando todo estaba prohibido y perseguido.

En su capacidad polisémica, *perder la forma humana* da cuenta cabal de la devastación que la violencia de las dictaduras y de los terrorismos de Estado produce sobre los sujetos. Y a la vez alude



Mario Manusia, *Un grupo de Madres de Plaza de Mayo denuncia las desapariciones durante el Mundial de Fútbol*, Buenos Aires, junio de 1978. Fotografía b/n. Copia de exposición. Cortesía del autor.

a las mutaciones de la acción política y a las metamorfosis asociadas a la reivindicación del sujeto-escoria y la disidencia sexual que irrumpen con fuerza en la década del ochenta, la aparición de cuerpos travestis y desobedientes respecto de la norma heterosexual y también de la incipiente homosexualidad normada. *Perder la forma humana* tiene la capacidad paradójica de contener ambas dimensiones en fricción. Cuerpos arrasados, masacrados, desaparecidos, torturados. Cuerpos rebeldes y festivos, mutantes y alegres, en movimiento y en incierta transformación.

Una foto de Gianni Mestichelli, entre las muchas que tomó alrededor de 1980 a la Compañía Argentina de Mimo (grupo de teatro experimental surgido en los años 60, que fue censurado durante la dictadura argentina por recurrir al desnudo colectivo en sus puestas) condensa de manera inquietante esa doble condición. En primer plano, una pila de cuerpos evidencian la masacre, y, en el fondo, se vislumbra una borrosa aparición fantasmagórica, que alude a la desaparición como modalidad represiva siniestra en tanto sostiene indefinidamente la incertidumbre por el destino del ausente y el duelo inacabado. A la vez, esos cuerpos desnudos encarnan la capacidad de vivir una experiencia colectiva de juego y goce, de hacer política con nada: el propio cuerpo del artista como herramienta de enunciación política.

Reverberaciones. La puesta en evidencia de vínculos inesperados entre distintos contextos latinoamericanos que raramente solemos pensar en relación es uno de los resultados más estimulantes de esta investigación. Señalar redes, modos de hacer comunes y procesos de diálogo y diseminación nos aproxima a cómo los éxodos, exilios y otros desplazamientos físicos, así como también las convocatorias que se dispersaron a través de la red de arte-correo o de los canales más inesperados, tendieron puentes entre contextos socialmente convulsionados y poco conectados entre sí, transfiriendo y activando de manera subterránea ideas, recursos, técnicas y saberes que se convirtieron luego —aquí y allá— en posibilidades inéditas de pensamiento y agitación.

En la medida en que entendemos que una exposición puede devenir en experiencia sensible, apelamos a una constelación de imágenes que afecten al espectador y le permitan aproximarse a una trama de temporalidades diversas en las que las analogías conviven con las diferencias. Apostamos por generar una fuerza interpeladora que, desde el pasado, problematice la percepción del presente y se proyecte en él cargada de futuro.

Nos resulta en ese sentido muy significativo que nos lleguen noticias desde España de los modos en que algunos episodios reunidos en la exposición se resignifican y potencian a la luz de la situación de crisis que atraviesa Europa actualmente. Ese es quizá uno de los aspectos más alentadores de nuestro trabajo: los ecos, las coincidencias y las reverberaciones inesperadas que pueda alentar la recuperación de estos sucesos silenciados en diálogo con quienes se proponen ahora idear nuevos modos de comunidad, imaginación política y rebelión.

Es conmovedor saber que los afiches con la consigna abierta *NO +*, lanzada por el grupo chileno Colectivo Acciones de Arte (CADA) en 1982 y adoptada por un amplio arco opositor a la dictadura de Pinochet, reaparecen en estos meses en las movilizaciones callejeras en Madrid. También, que se están realizando acciones en base a siluetas para señalizar a las víctimas de desahucios y desalojos. Son pequeños indicios de la reactivación de esos procedimientos en un nuevo contexto. Así, en los años ochenta latinoamericanos podemos encontrar un reservorio de prácticas que no solo develan las secuelas estremecedoras del terror, sino que también estimulan disruptivos y potentes modos de hacer que empiezan a repercutir en otras partes. ✣

Ana Longoni *es escritora, investigadora del CONICET, profesora de la Universidad de Buenos Aires y del PEI-MACBA, impulsa desde su fundación la Red Conceptualismos del Sur y es parte del equipo curatorial de* Perder la forma humana.

DOCUMENTA Dentro del abominable paisaje de las dictaduras latinoamericanas hubo un punto y aparte. No solo se hizo desaparecer a las personas, sino también los cadáveres. Perú y el periodo de Sendero Luminoso son especialmente reveladores.

Fosa común

Por Miguel Ángel López

"Diez, veinte, treinta mil torturados, muertos, desaparecidos...
En estos rangos las cifras dejan de tener una significación humana"
(Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*)

Genocidio, fosa común, exhumación, campos de concentración, vertederos de cadáveres. Parece imposible poner de manifiesto los macabros hallazgos de miles de cuerpos torturados y enterrados clandestinamente a lo largo de América del Sur durante el último medio siglo. Pocas palabras parecen poder dar cuenta de esa geografía del terror modelada por una multitud de fosas exhumadas, y un número aún inconcluso de restos ocultos que cada cierto tiempo brotan violentamente de la tierra para comprobar crímenes silenciados o ignorados.

Esta operación sistemática de desapariciones forzadas —hoy ya verificada y en varios casos judicializada— fue en su momento negada por los gobiernos represores que la impusieron por varias décadas como ilegal política de Estado, negando por largo tiempo su responsabilidad en la larga lista de casos de detenidos-desaparecidos, y construyendo en la opinión pública un sentido común dominante que convertía a estos cuerpos en *subversivos*, en una utilización generalista del término que suponía el despojo de su condición humana, cuando no una negativa a nombrarlos.

En la condena de estos cuerpos a carecer de nombre, de entierro y de sepultura, es donde reside el mayor horror de las violaciones de los derechos humanos y el exterminio. Esos muertos que no descansan, esos muertos que mueren para resucitar y volver a morir en un acto inacabable, son el legado más dramático que aún hoy pone en crisis el entendimiento de una memoria colectiva.

Lo es más aún porque en muchos casos nos encontramos con el deseo de la sociedad de permanecer indiferente (aún hoy) ante su propia responsabilidad en la historia, tal cual queda plasmado en ese brutal *Nosotros no sabíamos*. Esta expresión sintetiza las justificaciones de parte de la sociedad civil argentina para explicar su permisividad ante un gobierno que ejerció el terrorismo de Estado.

Esta situación puede ser extendida a varios otros países de América Latina. Precisamente, esta frase fue elegida por el artista argentino León Ferrari (ver p. 74) para dar título al conjunto de 41 hojas sobre las que pegó, en ambos lados, *collages* con recortes de los diarios de circulación nacional que compiló entre el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y el mes de noviembre de ese mismo año, en el que el artista y su familia deben dejar el país rumbo al exilio en Brasil —a excepción de su hijo Ariel, que desaparecería en Buenos Aires unos meses más tarde—. Las noticias reunidas en esa pieza dan cuenta de la presentación de *habeas corpus* y la aparición incesante de cadáveres.

Así, mientras la dictadura argentina negaba la existencia de los desaparecidos, y la sociedad civil se excusaba en el argumento *nosotros no sabíamos*, el procedimiento de Ferrari evidencia muy temprano (desde 1977) no solo la existencia de esos cuerpos exterminados y de los familiares que los buscaban, sino también la operación colectiva de mirar hacia otro lado y hacer como si nada pasara[1].

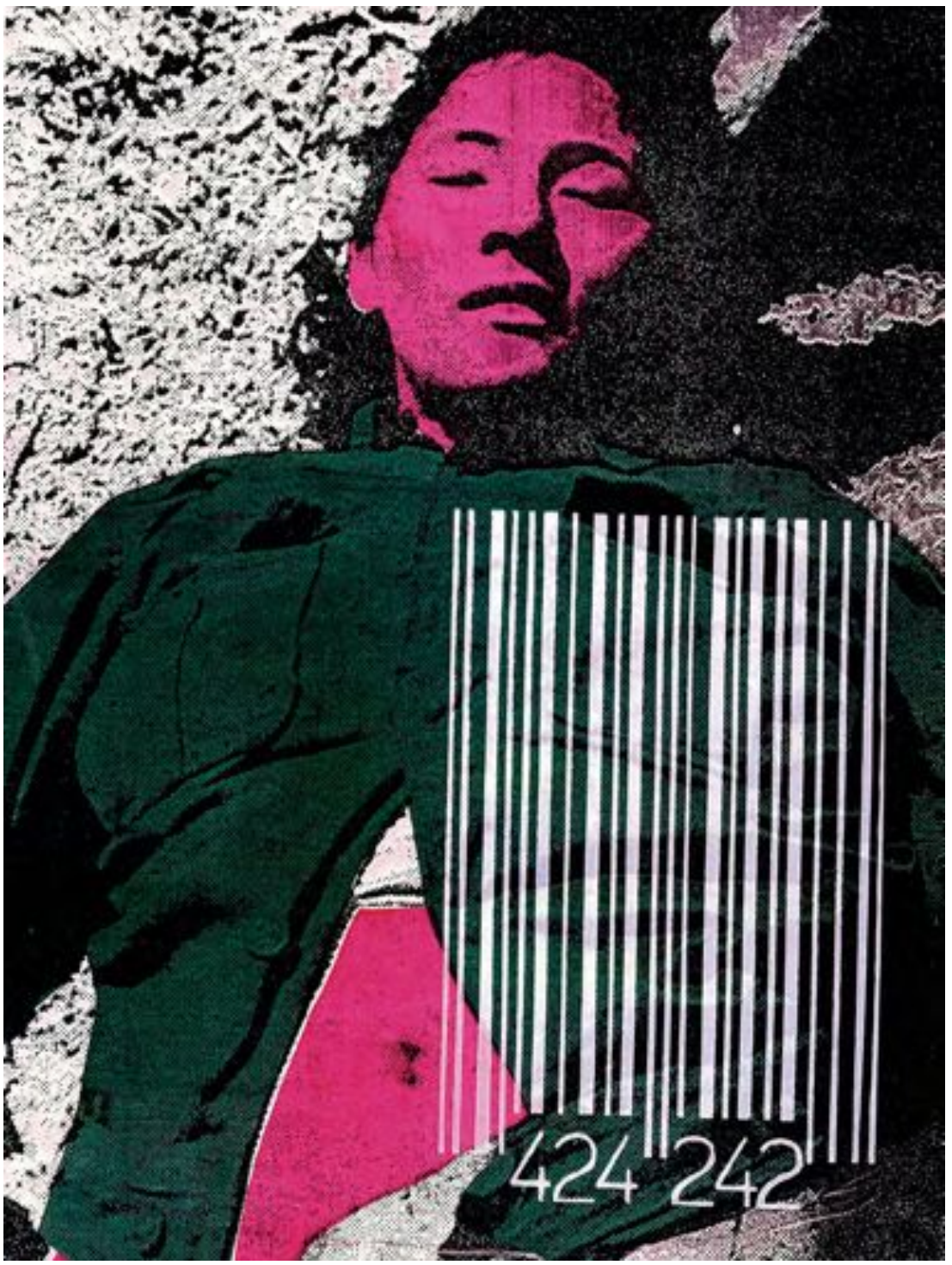
Si bien estas políticas de exterminio pueden rastrearse desde los tempranos años de la Guerra Fría a través de las respuestas de diversos gobiernos autoritarios frente a las insurgencias populares, en América del Sur es recién con la creación de la Operación Cóndor en 1975 que la violencia política toma claramente la forma de terrorismo de Estado en alianza con el servicio de inteligencia de los Estados Unidos[2]. Su origen se encuentra en la reacción alarmada de las clases dominantes (residuos de las oligarquías nacionales apoyadas por el Ejército) ante la posibilidad de perder el poder económico y político que detentaban, frente a la amenaza que significaban los discursos socialistas que proponían una revolución a gran escala. A lo largo de sus más de diez años de funcionamiento esta operación criminal instrumentó el asesinato y la desaparición de decenas de miles de opositores a las dictaduras, la mayoría de ellos pertenecientes a movimientos de la izquierda política.

> En la condena de estos cuerpos a carecer de nombre es donde reside el mayor horror

Exhumar - Inhumar. Si bien en sus inicios las protestas crecientes de los movimientos de derechos humanos en distintos países exigían la "aparición con vida" de los detenidos-desaparecidos, fue el descubrimiento paulatino de fosas comunes lo que empieza a diluir las esperanzas del retorno de los secuestrados. En Argentina es el hallazgo de 88 fosas comunes con alrededor de 400 cadáveres no identificados, entre 1976 y 1979, y el surgimiento de los primeros testimonios de algunos pocos sobrevivientes, lo que confirma la existencia de centros clandestinos de detención y de métodos ilegales de exterminio masivo. Sin embargo, para un sector importante de estos movimientos de derechos humanos (como el grupo de las Madres de Plaza de Mayo liderado por Hebe de Bonafini) la posibilidad de aceptar las labores de los equipos de antropología forense dedicados a la exhumación de las fosas y a la identificación de los No Name, o incluso de recibir reparaciones económicas por parte del Estado, resultaría contrario a la demanda del retorno de los detenidos-desaparecidos. *Con vida los llevaron, con vida los queremos* sería la principal consigna coreada por las Madres durante los años 80, que se acompaña de acciones con siluetas y fotos que refuerzan el impacto simbólico de esa demanda de "aparición con vida". La negativa tajante de las Madres de admitir la posible muerte de esos cuerpos, de rechazar incluso su identificación por los equipos forenses, es, al decir de la escritora y sobreviviente argentina Pilar Calveiro, una huella del "drama del genocidio en su verdadera dimensión"[3].

La decisión de hacer desaparecer no solo a las personas, sino también a los cadáveres, fue parte de las políticas de exterminio implantadas por los regímenes militares. No entregar los cadáveres era marcar estos cuerpos como doblemente muertos: una vida quitada, pero además borrada en sus marcas y grafías, arrancando a la sociedad la posibilidad de generar espacios de duelo frente a los ausentes. Resulta elocuente que muchos asesinados con nombre y apellido hayan sido programáticamente enterrados como NN, forzando una ausencia que se cristaliza en una multitud de tumbas anónimas. Frente a esta situación diversos ejercicios visuales intentaron extraer de vestigios fotográficos una clave para hacer saber la impunidad.

Durante la dictadura en Chile, diversas prácticas artísticas confrontaron la maquinaria criminal que intentaban desvanecer todo rastro físico de los cuerpos. En una obra como *Huincha sin fin*, de la artista Luz Donoso, largas y anchas cintas de papel reúnen decenas de retratos de los ausentes junto con materiales de prensa e imágenes de la represión. Este archivo de casos irresueltos recuperan los cuerpos para reforzar la demanda pública colectiva: *hasta que nos digan donde están*, en los



Edith Lagos Sáenz, *Mito muerto*, obra sobre papel.

momentos en que los primeros enterramientos clandestinos salían a la luz pública en Chile.

El hallazgo de restos óseos en los hornos de una mina de cal en la localidad de Lonquén en 1978, cinco años después de iniciada la dictadura de Augusto Pinochet, mostró la existencia de detenidos-desaparecidos que hasta entonces habían sido negados por el régimen militar. Los restos pertenecían a quince campesinos asociados a un sindicato agrario, de edades entre los 17 y 51 años, quienes fueron fusilados y quemados, para luego ser clandestinamente enterrados en el interior de aquellos hornos poco después del golpe de 1973. Aun cuando las investigaciones pudieron verificar que aquellos restos pertenecían a los campesinos y que era evidente que se había querido eliminar por completo sus identidades y cuerpos, el caso fue sobreseído en virtud de un infame Decreto Ley de Amnistía dictado en 1978. Más aún, ante la exigencia de los familiares que se les entregara los restos de sus parientes, y pese a haberse emitido la orden del Fiscal Militar de devolverlos, los restos fueron nuevamente secuestrados y enterrados clandestinamente en una fosa común del Cementerio Municipal de Isla de Maipo.

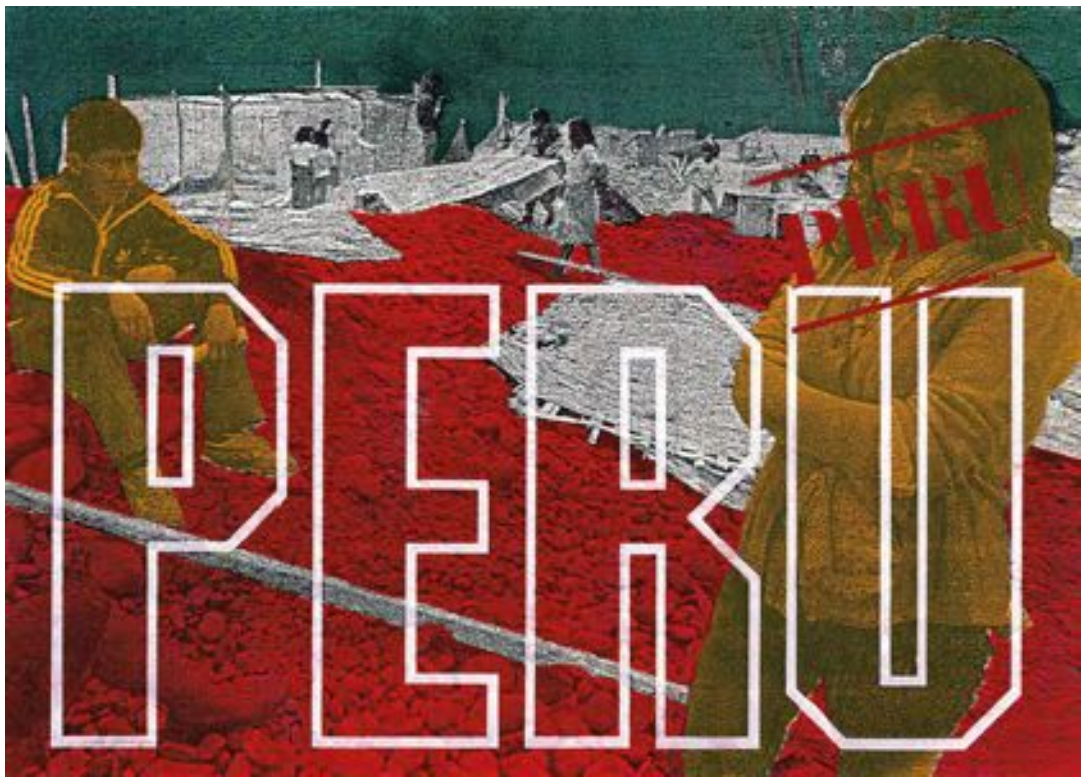
El retorno de la democracia en varios de estos países no solucionó, sino que complejizó el problema de la memoria, el cual, como sostiene la teórica Nelly Richard, se ancló en muchos casos en una falsa disputa entre la posibilidad de "olvidar (sepultar el pasado de los cuerpos sin sepultura: *recubrir*) y recordar (exhumar lo que tapa —vela— ese pasado: *descubrir*)"[4].

Varias otras prácticas artísticas optaron por relativizar el testimonio y poner en crisis la verdad social a través de cuerpos que no encajan en los modelos tradicionales de *normalidad*. Ello tiene un lugar importante en experiencias de disidencia de género que interpelan la matriz heterocentrada de los discursos de derechos humanos, como el trabajo del Grupo Chaclacayo en Perú donde sus fotografías homoeróticas con cadáveres y restos humanos alegorizan no solo la obscena criminalidad de la violencia política, sino también la sentencia de muerte de cuerpos desviados y de las sexualidades disidentes. De un modo similar el colectivo chileno Las Yeguas del Apocalipsis (Francisco Casas y Pedro Lemebel) realizaron una serie de acciones donde resitúan la sexualidad de varias de los cuerpos arrasados. En *La Conquista de América*, realizada el 12 de octubre de 1989 en la Comisión de Derechos Humanos en Chile, los artistas emulan el baile popular llamado *cueca*, apropiado entonces como espacio de resistencia por las madres y esposas chilenas que bailaban solas señalando el cuerpo ausente. Casas y Lemebel realizan la danza juntos sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos. La acción desplaza el reclamo tradicional de los detenidos-desaparecidos hacia esos otros cuerpos invisibles, arrancados de todo nombre y recuerdo por su condición sexual: homosexuales perseguidos y asesinados impunemente a lo largo del continente y que prácticamente no existen en los recuentos oficiales.

Cadáveres. Elaborar a partir de los residuos de la violencia ha sido una de las formas más poderosas de análisis del terror socialmente implantado. Si bien es cierto que México a diferencia de otros países de América Latina no vivió una dictadura en el estricto sentido de la palabra, es habitual la referencia a los setenta años de gobierno del PRI (antes PNR y PRM) como una *dictadura blanda*[5] en la cual la represión se dejaba sentir algunas veces de modo sutil y otras veces con hostilidad extrema.

Si en las dictaduras militares del Cono Sur fue la figura del *detenido-desaparecido* el estremecedor símbolo de las maquinarias de aniquilamiento, en otros escenarios de aparente democracia, como México o Colombia, fue la figura de lo desmembrado y lo mutilado la que dio legibilidad a una lógica de la muerte enclavada en la vida cotidiana, o incluso llevada a su condición de espectáculo público convirtiendo las propias ejecuciones en rituales de exterminio que sirvieran como amedrentamiento o escarmiento social –las cuales son hoy las estrategias preferidas en las guerras del narcotráfico.

Además de ser un índice de las maneras de coerción social, este inventario moderno de muer-



Herbert Rodríguez, uno de los *collages* sobre la violencia en el Perú.

tos y cadáveres es un síntoma de las maneras en que ha cambiado las formas de representar la muerte luego del imaginario del genocidio y de los campos de concentración (los campos de la Alemania nazi, pero que son extensibles a los casos de exterminio en América del Sur). Esa nueva iconografía de la violencia aparece en nuestras sociedades anclada en los medios masivos de comunicación, conviviendo con los signos de la sociedad de consumo que equiparan los muertos con elementos descartables de la vida urbana.

Los dibujos del artista mexicano Alejandro Montoya durante los años 80 detonan la pregunta por el significado cultural y político de los muertos, a través de representaciones hechas visitando las morgues y las salas de urgencia de hospitales de la Ciudad de México. Ese interés por retratar los cuerpos no reclamados en el Servicio Médico Forense (SEMEFO), sería incluso llevado a un extremo con el surgimiento de un colectivo que en 1989 asume ese mismo nombre —SEMEFO— para una serie de performances e instalaciones donde el cadáver ya no aparece como representación, sino como el soporte mismo de sus obras. Una gramática macabra donde son los propios excedentes corporales (los fluidos, la grasa humana o cabellos humanos recogidos de las morgues) los que señalan las formas brutales que asume el antagonismo social.

En un contexto de aparente democracia como es el Perú de los años 80, la violencia asesina detonaría en una manera inédita. El inicio del conflicto armado en 1980 entre la subversión maoísta de Sendero Luminoso y el Estado peruano implanta la desaparición forzada y el asesinato de personas (principalmente campesinos de la sierra sur del país) como práctica común de las incursiones tanto de los grupos comunistas como de la lucha contrasubversiva del Estado —una estrategia derivada de las tácticas de exterminio impulsadas antes por las dictaduras del Cono Sur[6].

Una de la respuestas artísticas más enérgicas es la producción de *collages* y fotocopias que Herbert Rodríguez (ex integrante del grupo E.P.S. Huayco) realiza en base a imágenes de las distintas manifestaciones de la violencia desde 1982. Desde fotografías de prensa de cuerpos desfigurados hasta los iconos de la sociedad de consumo, los fotomontajes de Rodríguez señalan la indiferencia social de las clases medias urbanas ante la continua aparición de fosas comunes al interior del país. Un aspecto decisivo fue su posicionamiento frente a la lucha armada como opción política, denunciando las acciones de Sendero Luminoso y disputando las paredes y murales de la Universidad de San Marcos donde el grupo maoísta solía colocar su propaganda. Rodríguez montaba allí grandes murales-*collage* con fotocopias y esténciles que exhibían la obscenidad de una revolución sangrienta, reiterando una y otra vez, como una interminable letanía, la palabra *cadáveres*. Aquella invocación, que daba cuenta crudamente de una retahíla de cuerpos sin vida, sería así uno de los clamores para una violencia sin nombre. Es esa misma letanía la que enuncia el extenso poema del escritor y activista homosexual argentino Néstor Perlongher titulado precisamente *Cadáveres*, escrito en 1981 en un viaje desde Argentina a Brasil, donde se había refugiado en lo que denominó un exilio sexual. “Hay cadáveres en los pajonales, en los campos, en las olitas, en las vías del tren, en los rincones más sórdidos de la ciudad. Hay cadáveres en cada rincón de nuestros cuerpos arrasados por el terror”.

Desde un lugar político distinto, el Taller NN en Perú, conformado por estudiantes de arquitectura, se dedicó a hacer evidente la violencia asesina ejercida desde el Estado en afinidad. El nombre del grupo (NN) era una alusión a la multitud de cuerpos no identificados anunciada por la prensa a diario. En varias de sus piezas gráficas el grupo convoca lo inefable del horror mismo, como en *NN-PERÚ* (*Carpeta Negra*) (1988), una carpeta de 16 fotocopias intervenidas con serigrafía donde se exhibe un desmontaje de los iconos del imaginario ideológico de las izquierdas políticas y una serie de registros de colectividades masacradas. La *Carpeta* fue producida para ser repartida de mano en mano a intelectuales, críticos culturales, figuras políticas, activistas feministas y militantes de izquierda, en un intento de exigir una reformulación del lenguaje crítico que se estaba empleando para pensar y hablar sobre el conflicto armado en el país. En estas serigrafías el coloreado de los cuerpos asesinados enfatiza la negación radical y el exterminio del antagonismo social, señalando la invisibilidad producto de la sobreexposición mediática de esas mismas imágenes.

Este y otros testimonios revelaron así uno de los efectos más abominables de esas guerras: la naturalización de la muerte, la deshumanización del sujeto, la conversión de los cadáveres en una nueva escenografía del espectáculo. Tal horror solo puede existir, como nos recuerda Pilar Calveiro, “en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad desaparecida, tan anonadada como los secuestrados mismos”[7]. Volver a esas historias inconclusas a partir de las estéticas marginales que lograron, pese a todo, dejar vestigios de la masacre nos da la oportunidad de contrarrestar a la voluntad totalizadora de los discursos conservadores que aún hoy intentan arrojar esos cuerpos al olvido. ✣

1 Ferrari se autoenvió a Brasil por correo, con un nombre de destinatario falso, esos *collages*, y cuando se volvió a encontrar con ellos los fotocopió y los difundió, cada vez que tuvo oportunidad, como un documento anillado en pequeñas tiradas.

2 La Operación Cóndor es impulsada por la CIA norteamericana, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) de Chile bajo el mando del general Augusto Pinochet, y la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). El 25 de noviembre de 1975 se aprueba su creación en un encuentro en Santiago de Chile que reúne a los jefes de inteligencia militar de Argentina, Paraguay, Uruguay, Brasil y Bolivia, convocado por el jefe de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) de Chile, Manuel Contreras Sepúlveda. Ver: J. Patrice McSherry, *Los Estados depredadores: la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2009.

3 Así lo señala Ana Longoni, ver: Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comp.), *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 50. Ver adicionalmente: Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 1998.

4 Nelly Richard, *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994, p. 32.

5 En 1990 el escritor peruano Mario Vargas Llosa sostuvo que el sistema político de México era una “dictadura perfecta” y Enrique Krauze, entonces subdirector de la revista *Vuelta,* acotó que más bien se trataba de una “dictablanda”. Ver: Mario Vargas Llosa. “La Dictadura perfecta”*, El País*, Madrid, 1 junio 1992.

6 El 30 de diciembre de 1982 la entrega de nueve provincias al control de las fuerzas militares inaugura el periodo de crímenes masivos e indiscriminados en la sierra sur del país, principalmente en provincias como Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, entonces declarados en “estado de emergencia”. La estimación que ofrece la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) de víctimas fatales en los años del conflicto (1980-2000) es de 69.280 personas aproximadamente.

7 Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, Buenos Aires: Colihue, 1998.

DOCUMENTA

ANTOLOGÍA DE LA VIOLENCIA

RODRIGO REY ROSA | ROBERTO BOLAÑO | HORACIO CASTELLANOS MOYA
GIOCONDA BELLI | NORA STREJILEVICH | FERNANDO VALLEJO

EN LA LITERATURA LATINO-AMERICANA

Selección de María Luisa Blanco

El cojo bueno

RODRIGO REY ROSA

Juan Luis Luna había sido secuestrado una fresca mañana de noviembre, cuando el cielo guatemalteco, barrido por el viento norte, parece más puro y azul. Fue secuestrado por dinero, mas no por el suyo, pues aunque nada le faltaba no era un hombre rico. Su padre, en cambio, lo era.

Los secuestradores eran cinco, pero solo a tres reconocía: Barrios, El Tapir, Brera, La Coneja, y Guzmán, El Horrible, con quienes de niño había hecho y luego roto la amistad. Los otros dos, que debían de ser un poco mayores y al parecer se limitaban a cumplir órdenes, respondían a los apodos de Carlomagno y El Sefardí. Aquel era fornido, de facciones mayas; este, alto y seco, de nariz aguileña y cabello rizado.

Con una cuerda sintética lo descolgaron por un hoyo profundo y oscuro revestido de metal oxidado donde había un fuerte olor a gasolina. Allí lo dejaron, con una linterna Rayovac, un ejemplar de *La divina comedia* traducida al castellano por el conde de Cheste, y una bacinica de plástico. Juan Luis presentía que todo iría mal. Las historias de secuestros le eran familiares, y sabía que si El Tapir, La Coneja y El Horrible no se habían molestado en ocultar sus rostros era porque no pensaban dejarle salir de allí con vida.

Recordaba a El Tapir y a La Coneja de tiempos del colegio, a la puerta de una lujosa casa de la Cañada, donde se celebraba una fiesta de cumpleaños a la que ninguno de los dos había sido invitado. Los recordaba con tanta claridad que por un instante olvidó en qué se habían convertido. Estaban a la luz de un potente reflector en el portón de entrada con trajes de poliéster mal ajustados y pelo largo, todavía mojado, El Tapir con un grano enorme en la frente, La Coneja con su mirada de adolescente precoz, y discutían con el portero, que no les dejaba pasar.

Cuando don Carlos Luna recibió noticias de los secuestradores, no hizo caso de ellas. No puso ningún anuncio en los diarios, como se lo pidieron, ni dio muestras de querer negociar.

A Juan Luis no le dieron de comer durante dos días, y al tercero Carlomagno abrió la compuerta y el hoyo se llenó de luz y calor. Deslumbrado, Juan Luis alzó la mirada y vio la silueta de El Tapir, que estaba de pie al borde del hoyo con los brazos cruzados, mirando hacia abajo.

—Tu viejo no quiere soltar prenda, fijate —le dijo—, así que vas a tener que ayudarnos, si no querés que nos pongamos drásticos.

La silueta de El Horrible apareció junto a la de El Tapir.

—Vas a escribirle una cartita de hijo pródigo, ¿sí?

Juan Luis bajó la mirada. El Horrible prosiguió:

—Vas a decirle que estás arrepentido de ser como sos, que al salir de aquí vas a lamerle lo que quiera, ¿me agarrás la onda? ¿Qué quisieras comer? ¿Un sándwich? ¿Un cafecito? Te vamos a dar pluma y papel y después de comer te ponés a trabajar. A ver si te convertís en escritor.

A los pocos minutos le bajaron un canasto con tortillas y frijoles negros y un termo de plástico con café instantáneo. Más tarde La Coneja dejó caer al hoyo dos o tres hojas de papel blanco, un bolígrafo y dos pilas eléctricas para la linterna envueltas en un calcetín.

—¡A ver si te inspirás! —le gritó desde arriba, y desapareció.

Juan Luis le puso las pilas nuevas a la linterna. Luego abrió *La divina comedia* por la mitad, para usarla como apoyo, leyó dos o tres versos al azar y escribió a su padre una carta muy breve e impersonal. Sentía que el viejo tenía la culpa de que él se encontrara allí.

Siguió con los ojos los movimientos del papel con su escritura que ascendía prendido por un gancho de ropa que Carlomagno izaba desde lo alto con un cordel de pescar.

De noche, en un momento de optimismo, hecho un ovillo como estaba, preparándose para dormir, pensó: "Lo que pasa es que están locos. Se creen invulnerables. Les pagarán y me dejarán salir, y después van a quebrárselos".

Pasaron dos días más, y como al tercero otra vez no le dieron desayuno, supo que algo andaba mal. Estaba perdiendo la noción del tiempo. Cuando volvieron a abrir la compuerta, el cielo estaba azul.

—¡Ya te llegó la chingada! —tronó la voz de El Tapir—. Esa tu carta para nada sirvió y ahora vamos a tener que operarte —El Tapir se apartó del brocal y su voz se hizo casi inaudible; pero Juan Luis oyó más de una vez la palabra "apuestas".

—¡Qué pasa! —gritó, y su voz subió rebotando por las paredes del tanque hacia la luz—. No entiendo nada.

La cabeza de El Horrible se dibujó en lo alto.

—Qué parte querés que te quitemos para acompañar tu próxima carta —le preguntó.

—¿Cómo así? —gritó Juan Luis.

—Así —dijo El Horrible, haciendo como quien corta algo con una sierra.

La voz de Juan Luis fue débil cuando dijo:

—Dénme otra oportunidad.

Más tarde, La Coneja llegó para arrojarle de nuevo el bolígrafo y una hoja de papel. Le dijo en tono casi amistoso:

—Esmerate un poco más. Ahora va a ser solo un dedo o una oreja, ya hemos hecho apuestas. Pero, si tu viejo no afloja, la próxima podría ser más seria. Una pata o una mano. Así que ya sabés.

En su segunda carta, escrita en letra pequeñísima para ahorrar espacio, Juan Luis intentó conmover a su padre, y le prometió que si salía con vida trabajaría lo necesario para pagar su propio rescate.

Una vez más, Carlomagno arrojó el cordel de pesca con el ganchito para izar la carta. Aquella noche, poco antes del amanecer, dos figuras descendieron al tanque descolgándose rápidamente por una cuerda. Llevaban linternas de caza en la frente. Eran El Tapir y El Sefardí.

Se pararon frente a Juan Luis y lo encandilaron con sus luces. El Tapir sacó de su morral tres pastillas de distintos colores y una botellita de aguardiente y Juan Luis ingirió las pastillas y las regó con el licor sin protestar. Sintió enseguida un mareo agradable. Le hicieron quitarse los zapatos y sentarse.

—Va a ser el dedito del pie izquierdo —le dijo El Tapir a El Sefardí. Luego se dirigió a Juan Luis—: A ver, danos aquí ese pie.

—Pero no es necesario —protestó—. Tal vez con la carta lo convenza.

—¡A ver ese pie! —gritó El Tapir.

Juan Luis estiró la pierna y El Sefardí le sujetó el pie por el talón.

—Durará sólo un instante —dijo en un tono tranquilizador.

—¡Por favor!

El Sefardí le estaba haciendo un torniquete.

—Hay que prevenir la hemorragia —se había sacado del bolsillo del pantalón una navajita curva. Le sujetó con dos dedos el meñique, mientras El Tapir decía: "Ni hace falta anestesia". Con un movimiento rápido, El Sefardí separó el dedo del pie.

—Eso es todo. ¿Ves? —dijo El Tapir.

—No puedo creerlo —gimió Juan Luis, sujetándose el pie cubierto de sangre.

El Sefardí alzó las cejas. Luego, dejó caer el dedo amputado en una bolsita de plástico que sostenía El Tapir.

Más que dolor, Juan Luis sentía rabia. Dos lágrimas bajaron por sus mejillas mientras miraba las dos figuras que ascendían por la cuerda con sus linternas hacia la luz rojiza del amanecer. Se pasó el dorso de la mano por la cara para secarse las lágrimas, y luego se dio cuenta de que se la había manchado de sangre. Después de quitarse el torniquete, se cubrió con su manta de lana, y enseguida se durmió. Tuvo una serie de sueños cortos y extrañamente felices.

[...]

Hacía una semana que lo habían secuestrado. Era una mañana fría, de modo que al salir de la cama se puso un suéter debajo del batín y unos pantalones de franela que pertenecían a Juan Luis. Fue del dormitorio a la cocina y puso agua a calentar para el café. Mientras hervía fue a la sala y se sentó en un puf de lana. Quizá lo más difícil de sobrellevar aquellos días no había sido ni el miedo ni la angustia, sino la soledad. Se preguntaba si don Carlos desconfiaba de ella. Era un viejo paranoico, ciertamente, y era posible que sospechara del propio Juan Luis. Con resignación volvió a la cocina, donde ya estaba hirviendo el agua para el café. Alguien llamaba a la puerta. Ana Lucía dejó caer las últimas gotas de agua hirviendo en el filtro de papel, se pasó mecánicamente las manos por la cabeza y, al atravesar la sala hacia la puerta, se ajustó el cinturón del batín. La puerta no tenía mirilla, así que, no sin aprensión, la entreabrió.

Allí estaba un joven alto y delgado, de tez clara, bien parecido y con una sonrisa amable, un joven nervioso que no era otro que La Coneja.

—Disculpe —dijo—, tengo un recado urgente.

Ana Lucía adivinó de qué se trataba y le dio una tembladera en las piernas.

—¿Sí? —logró articular con la voz empañada.

La Coneja alargó el brazo para darle el paquete, sorprendentemente pesado. Por un instante ella imaginó que estaba en un error, que esto no tenía nada que ver con el secuestro de Juan Luis. Pero La Coneja le dijo:

—Es para don Carlos. Lléveselo cuanto antes. Y disculpe de nuevo la molestia —giró rápidamente sobre sus talones y dio dos zancadas para entrar en el ascensor, cuya puerta había dejado atrancada, y desaparecer.

Con náuseas, Ana Lucía palpó el envoltorio. Cerró la puerta, se apoyó de espaldas contra ella y fue deslizándose, hundiéndose, hasta quedar sentada, casi desvaída, en el frío suelo de baldosas. Miraba el cielo raso de repello granuloso, y pensó en un paisaje de arena, invertido. Mientras tanto adivinaba con los dedos a través del plástico negro la forma de un pie cortado por el tobillo. Se dobló hacia delante, su frente estuvo a punto de tocar el suelo y quiso vomitar. Pero no tenía nada en el estómago. Perdió el deseo de beber café.

Poco después se levantó, fue a la cocina y dejó el sobre en el mostrador. Bebió un vaso de agua del grifo. Se sentó en uno de los taburetes, exhausta. Se sorprendió a sí misma observando a uno de los albañiles de la obra de enfrente, que estaba limpiando los cristales de una ventana, y respiró profundamente antes de obligarse a bajar la vista y mirar de nuevo el envoltorio con el pie de Juan Luis.

Fue como si hubiese recibido una descarga eléctrica. Se puso en pie de un salto y fue al teléfono.

—¿Don Carlos?

Silencio.

—Creo que me han traído un pie de Juan Luis. No estoy segura porque está dentro de una bolsa de plástico negro. Me han pedido que se lo lleve. Hay también una carta dirigida a usted. ¿Don Carlos?

—Aquí estoy —su voz y el silencio que siguió sonaron cavernosos—. ¿Un pie?

—Se lo llevo ahora mismo.

Otro silencio.

—Sí, ven.

Don Carlos Luna era inusitadamente vital y sanguíneo para sus casi setenta años. Era aún lujurioso, y en cada uno de sus actos podía adivinarse la vena sensual. De un pasado en claroscuro, había emergido a las áreas más luminosas de la vida social a fuerza de buen humor y de dinero, y solo cuando enviudó y comenzó a abandonar el proyecto de hacer de su hijo un digno heredero, se apoderó de él esa falta de curiosidad, esa clase de apatía que engendra la creencia en la inmortalidad.

Fue de su dormitorio, donde había estado ordenando papeles —cuentas de teléfono debidamente pagadas pero que era bueno conservar por algún tiempo, recetas del veterinario que había tratado a una de sus yeguas, anuncios de periódico: terrenos, tornos de cerámica, devanadoras, que su secretaria le había recortado—, a la sala principal a esperar a Ana Lucía, pensando en dos aspectos distintos de la palabra tiempo. Se sentía como sobre la cresta de una ola, con un poco de vértigo.

Habrá que negociar, se dijo a sí mismo. Pensó con desgana que tendría que redactar una carta, pedir una rebaja. Pero aún no sabía cuánto exigían. ¿No sería justo que pagara menos cuando habían lisiado al rehén?

—Cojo —dijo en voz baja, como quien con la última palabra se asegura la mejor parte. Se había quedado mirando fijamente un trozo de cielo más allá de las pitangas del jardín, pero Ana Lucía hizo sonar en ese momento el timbre del portón, y la Caya la dejó entrar.

Conducía el viejo BMW que Juan Luis había heredado de su madre; lo estacionó debajo del balcón.

Ana Lucía subió deprisa las escaleras y entró en la sala por la puerta vidriera del balcón con el envoltorio negro que había anunciado.

—Aquí está —dijo, extendiendo el brazo.

Sin precipitarse, él puso el paquete sobre una mesita de mosaico, tomó el sobre y lo abrió.

—Discúlpeme —dijo, mientras comenzaba a leer cuidadosamente la carta. Luego cogió el paquete y trató de desatarlo, pero tenía un nudo ciego y tuvo que forcejear para romperlo. Dentro encontró lo previsto: el pie amputado de su hijo envuelto en una gasa con sangre dentro de una bolsa de plástico con cierre de presión. Lo miró con fijeza un instante, se volvió a mirarla a ella. Se echó atrás en el sillón. Se sentía ligeramente mareado.

Ana Lucía dejó escapar un gemido inhumano, casi animal.

Mientras la observaba, él se repuso un poco.

—¿Estamos seguros de que es de él?

Ella asintió con la cabeza, con los ojos clavados en el pie.

Tenía el poder de repeler las miradas; sin embargo, en cuanto dejaban de observarlo, comenzaba a actuar como un poderoso

imán, convertía sus miradas en agujas de hierro. Aunque no lo miraban directamente, pesaba en el margen de sus campos visuales. Y viéndolo así, de reojo, se percibía su contorno debajo de la gasa.

El viejo escuchaba su propia respiración. Veía la vena oscura que saltaba en el cuello de la mujer.

—Es necesario cerciorarse —dijo, pero no se movió—. Pero en su carta pide que congelemos el pie, por si cuando salga pudieran remendárselo.

Parecía que ella iba a sonreír, un instante más tarde se cubrió la cara con las manos y empezó a llorar.

—Vamos —dijo él—. Valor, mujer.

Se le estaba enfriando la sangre. Estiró las manos y con aplomo se inclinó sobre la mesita y le quitó la gasa al pie para reconocerlo. Lo tocó con un gesto de ciego y luego se echó hacia atrás, pero siguió mirándolo.

El contacto entre su mirada y la parte donde el pie había sido cortado, donde podía verse un círculo de carne roja, en los bordes ya un poco negruzca, con el círculo concéntrico del hueso blanco, vidrioso y lechoso al mismo tiempo, no era comparable al contacto de sus pupilas con otros objetos ordinarios ni con ningún objeto de arte.

La médula del hueso atrajo su conciencia de hombre de negocios italoguatemalteco hasta estrujarla, como lo sería cualquier objeto engullido por un agujero negro en el espacio sideral, y reducirla a la no existencia, y lo que quedó fue oscuridad, un zumbido en los oídos que parecía tan lejano que hubiese podido provenir del sol. Un mareo, que le devolvió la conciencia, le permitió hacerse la ilusión de que había efectuado un viaje en el tiempo. Cuando volvió a ser él mismo, ya no era el mismo. Estaba deprimido, porque sabía que acababa de sufrir un cambio regresivo. Era como si le hubiesen presentado una antigua cuenta, benévolamente olvidada durante mucho tiempo, que ahora le convertía, de millonario, en pobre. Tuvo la sensación de haber recorrido un camino muy largo. Volvió a envolver el pie en la gasa y lo metió en su bolsa. Se levantó y explicó que iba a meterlo en el congelador.

La Caya sacó varios trozos de res y una bandeja de cubitos de hielo de la nevera para hacer sitio al pie y después se quedó mirando la compuerta como si pudiese ver a través de ella. Don Carlos la dejó allí, clavada frente a la nevera como frente a un televisor.

Al volver a la sala, se sentía existir como no lo había hecho en muchísimo tiempo. Solo había colores y luces, formas y sombras.

Se sentó frente a Ana Lucía sin decir nada. Ella estaba leyendo la carta de Juan Luis y no alzó la mirada, como si no se hubiese dado cuenta de que él había vuelto. Un poco más tarde, sin quitar los ojos del papel, ella dijo:

—¿Qué piensa hacer?

—No sé —suspiró él—. Tratar de sacarlo, desde luego —alargó la mano para tomar la carta.

—Creo que iré a rezar—dijo Ana Lucía.

—Buena idea.

La acompañó hasta el auto y se inclinó sobre la portezuela para decirle adiós.

—Me mantendrá informada, ¿verdad?

Él asintió con la cabeza.

Al entrar en el apartamento y cerrar la puerta, Ana Lucía se desplomó; quedó de rodillas a un paso de la alfombra y luego se tumbó, con la mitad del cuerpo sobre las baldosas frías. Rompió a llorar, pero no sentía ni dolor ni rabia, solo un malestar general causado por la falta de compasión del padre y su frialdad natural, por el desamparo del hijo y por su propia impotencia de mujer.

Con una expresión desilusionada en la cara y las manos en los bolsillos del pantalón, en uno de los cuales tenía un manojo de llaves, don Carlos fue al cuarto húmedo y oscuro que le servía de oficina, donde con el tiempo había ido acumulando toda clase de objetos, desde libros de contabilidad de hacía más de una década y agendas caducadas hasta muestras de tela típica y alfombras turcas y cerámica italiana, varios trofeos ecuestres y una Virgen de Guadalupe del tamaño de una niña de cinco años que había pertenecido a su abuela. De uno de los cajones con llave del escritorio sacó una chequera de un banco extranjero. Leyó el saldo: dos millones y medio de dólares. Dejó la chequera sobre el escritorio y vio cómo se cerraba sola, poco a poco, como con pereza más que como por acto de magia. Sacó de otro cajón su agenda actual y buscó un número bajo la B de banco. ✣

Rodrigo Rey Rosa, *El cojo bueno*, Madrid: Alfaguara, 1996.

2666

ROBERTO BOLAÑO

Por lo que respecta a las mujeres muertas de agosto de 1995, la primera se llamaba Aurora Muñoz Álvarez y su cadáver se encontró en el arcén de la carretera Santa Teresa-Cananea. Había muerto estrangulada. Tenía veintiocho años y vestía unas mallas verdes, una playera blanca y unos tenis de color rosa. Según el forense, había sido golpeada y azotada: en su espalda aún se podían apreciar las marcas de un cinturón de cinta ancha. Trabajaba de mesera en un café del centro de la ciudad. El primero en caer fue su novio, con el que no se llevaba bien según algunos testigos. Este individuo se llamaba Rogelio Reinosa y trabajaba en la maquiladora Rem&Co y no tenía coartada para la tarde en que secuestraron a Aurora Muñoz. Durante una semana se la pasó de interrogatorio en interrogatorio. Al cabo de un mes, cuando ya estaba instalado en la cárcel de Santa Teresa, lo soltaron por falta de pruebas. No hubo ninguna otra detención. Según los testigos presenciales, quienes en ningún momento pensaron que se trataba de un secuestro, Aurora Muñoz se subió a un Peregrino de color negro en compañía de dos tipos a quienes parecía conocer. Dos días después de aparecer el cuerpo de la primera víctima de agosto fue encontrado el cuerpo de Emilia Escalante Sanjuán, de treintaitrés años, con profusión de hematomas en el tórax y el cuello. El cadáver se halló en el cruce entre Michoacán y General Saavedra, en la colonia Trabajadores. El informe del forense dictamina que la causa de la muerte es estrangulamiento, después de haber sido violada innumerables veces. El informe del policía judicial que se encargó del caso, Ángel Fernández, señala, por el contrario, que la causa de la muerte es intoxicación. Emilia Escalante Sanjuán vivía en la colonia Morelos, al oeste de la ciudad, y trabajaba en la maquiladora NewMarkets. Tenía dos hijos de corta edad y vivía con su madre, a quien había mandado traer desde Oaxaca, de donde era originaria. No tenía marido, aunque una vez cada dos meses salía a las discotecas del centro, en compañía de amigas del trabajo, en donde solía beber e irse con algún hombre. Medio puta, dijeron los policías. Una semana después apareció el cuerpo de Estrella Ruiz Sandoval, de diecisiete años, en la carretera a Casas Negras. Había sido violada y estrangulada. Vestía bluejeans y blusa azul oscuro. Tenía los brazos atados a la espalda. Su cuerpo no presentaba huellas de tortura ni de golpes. Había desaparecido de su casa, en donde vivía con sus padres y hermanos, tres días antes. El caso lo llevaron Epifanio Galindo y Noé Velasco, de la policía de Santa Teresa, para aligerar a los judiciales, que se quejaron por exceso de trabajo. Un día después de ser hallado el cadáver de Estrella Ruiz Sandoval se encontró el cuerpo de Mónica Posadas, de veinte años de edad, en el baldío cercano a la calle Amistad, en la colonia La Preciada. Según el forense, Mónica había sido violada anal y vaginalmente, aunque también le encontraron restos de semen en la garganta, lo que contribuyó a que se hablara en los círculos policiales de una violación "por los tres conductos". Hubo un policía, sin embargo, que dijo que una violación completa era la que se hacía por los cinco conductos. Preguntado sobre cuáles eran los otros dos, contestó que las orejas. Otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo de Sinaloa que violaba por los siete conductos. Es decir, por los cinco conocidos, más los ojos. y otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo del DF que violaba por los ocho conductos, que eran los siete ya mencionados, digamos los siete clásicos, más el ombligo, al que el tipo del DF practicaba una incisión no muy grande con su cuchillo y luego metía allí su verga, aunque, claro, para hacer eso había que estar muy taras bulba. Lo cierto es que la violación "por los tres conductos" se extendió, se popularizó en la policía de Santa Teresa, adquirió un prestigio semioficial que en ocasiones se vio reflejado en los informes redactados por los policías, en los interrogatorios, en las charlas off the record con la prensa. En el caso de Mónica Posadas, esta no solo había sido violada "por los tres conductos" sino que también había sido estrangulada. El cuerpo, que hallaron semioculto detrás de unas cajas de cartón, estaba desnudo de cintura para abajo. Las piernas estaban manchadas de sangre. Tanta sangre que vista de lejos, o vista desde una cierta altura, un desconocido (o un ángel , puesto que allí no había ningún edificio desde el cual contemplarla) hubiera dicho que llevaba medias rojas. La vagina estaba desgarrada. La vulva y las ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras, como si un perro callejero se la hubiera intentado comer. Los judiciales centraron las investigaciones en el círculo familiar y entre los conocidos de Mónica Posadas, quien vivía con su familia en la calle San Hipólito, a unas seis manzanas del baldío en donde fue encontrado su cuerpo. La madre y el padrastro, así como el hermano mayor, trabajaban en la maquiladora Overworld, en donde Mónica había trabajado durante tres años, al cabo de los cuales decidió marcharse y probar suerte en la maquiladora Country&SeaTech. La familia de Mónica procedía de un pueblito de Michoacán desde donde había llegado para instalarse en Santa Teresa hacía diez años. Al principio la vida, en vez de mejorar, pareció empeorar y el padre se decidió a cruzar la frontera. Nunca más se supo de él y al cabo de un tiempo lo dieron por muerto. Entonces la madre de Mónica conoció a un hombre trabajador y responsable con el que terminaría casándose. De este nuevo matrimonio nacieron tres hijos, uno de los cuales trabajaba en una pequeña fábrica de botas y los otros dos iban a la escuela. Al ser interrogado, el padrastro no tardó mucho en caer en contradicciones flagrantes y terminó por admitir su culpabilidad en el asesinato. Según su confesión, amaba en secreto a Mónica desde que esta tenía quince años. Su vida había sido desde entonces un tormento, les dijo a los judiciales Juan de Dios Martínez, Ernesto Ortiz Rebolledo y Efraín Bustelo, pero siempre se contuvo y le mantuvo el respeto, en parte porque era su hijastra y en parte porque su madre era también la madre de sus propios hijos. Su relato sobre el día del crimen era vago y lleno de lagunas y olvidos. En la primera declaración dijo que fue de madrugada. En la segunda dijo que ya había amanecido y que solo Mónica y él estaban en casa, pues ambos tenían turno de tarde aquella semana. El cadáver lo escondió en un armario. En mi armario, les dijo a los judiciales, un armario que nadie tocaba porque era mi armario y yo exigía respeto sobre mis cosas. Por la noche, mientras la familia dormía,

envolvió el cuerpo en una manta y lo abandonó en el baldío más cercano. Preguntado por las mordidas y por la sangre que cubría las piernas de Mónica, no supo qué responder. Dijo que la estranguló y que solo se acordaba de eso. Lo demás se había borrado de su memoria. Dos días después de que se descubriera el cadáver de Mónica en el baldío de la calle Amistad apareció el cuerpo de otra muerta en la carretera Santa Teresa-Caborca. Según el forense, la mujer debía de tener entre dieciocho y veintidós años, aunque también podía ser que tuviera entre dieciséis y veintitrés. La causa de la muerte sí que estaba clara. Muerte por disparo de arma de fuego. A veinticinco metros de donde fue hallada se descubrió el esqueleto de otra mujer, semienterrada en posición decúbito ventral, que conservaba una chamarra azul y unos zapatos de cuero, de medio tacón y de buena calidad. El estado del cadáver hacía imposible dictaminar las causas de la muerte. Una semana después, cuando ya agosto llegaba a su fin, fue encontrado en la carretera Santa Teresa-Cananea el cuerpo de Jacqueline Ríos, de veinticinco años empleada en una tienda de perfumería de la colonia Madero. Iba vestida con pantalones vaqueros y blusa gris perla. Tenis blancos y ropa interior negra. Había muerto por disparos de arma de fuego en el tórax y el abdomen. Compartía casa con una amiga en la calle Bulgaria, en la colonia Madero, y ambas soñaban con irse a vivir algún día a California. En su habitación, que compartía con su amiga, se encontraron recortes de actrices y actores de Hollywood y fotos de distintos lugares del mundo. Primero queríamos irnos a vivir a California, encontrar trabajos decentes y bien pagados, y después, ya establecidas, visitar el mundo en nuestras vacaciones, dijo su amiga. Ambas estudiaban inglés en una academia privada de la colonia Madero. El caso quedó sin aclarar. ✣

Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona: Anagrama, 2004.

Con la congoja de la pasada tormenta

HORACIO CASTELLANOS MOYA

Eso cambia toda la historia —dije.

Era la misma casa, con dos habitaciones pequeñas, el porche, un amplio patio poblado de árboles y una mesa cuadrada de cemento bajo los almendros.

El sol se filtraba entre el follaje y asaba mi barriga desnuda. Cambié de lugar la haragana, en busca de más sombra.

—Aquel estaba mal, de todas maneras —dijo el Chino—. Quién sabe qué le pasó, en qué momento se le tronó la vida. Lo he pensado, no creás...

El calor era aplastante. Una que otra brisa refrescaba desde el lado de la playa.

—Voy a partir de una vez los cocos, para no tener que estarme levantando —anunció, antes de blandir el machete.

Serví el hielo y el vodka. Empezaba a sudar, copiosamente. Los zancudos estaban desatados, preparándose para un festín matutino.

—Siempre imaginé que había sido un pleito entre bandas de ladrones —dije—. Me sonaba creíble, lógico.

—Yo también pensé eso.

Terminó de pelar tres cocos y vertió el agua en un recipiente de plástico. Luego se acomodó en su haragana, junto a la mesa de cemento.

—¿Tu familia sigue viniendo los fines de semana a esta casa? —inquirí.

—Mi hermano desde que se casó, ya no. Solo mi mamá, cada quince días.

El trago me supo maravilloso.

—En realidad, Paco estaba bien jodido —explicó—. Se fue a vivir donde Ezequiel, imaginate, en una pocilga de puro delincuente. Por eso la versión del pleito de bandas.

El cielo estaba completamente despejado; el resplandor era casi hiriente.

—¿Vas a querer que encargue unos cocteles de conchas? —preguntó.

Claro que sí, pero que se llevara su vaso, porque de pronto montones de moscas acechaban nuestra mesa, el patio, el país inmisericorde.

Caminó hacia la casa contigua, donde una señora gorda, de rasgos asiáticos, prepararía sendos cocteles, con conchas recién sacadas del mar.

Un relajamiento tremendo me iba ganando, como si el primer trago, el rumor de las olas, mi cuerpo chorreante de sudor, hubieran acabado con la ansiedad, con el tiro probable en una esquina cualquiera. Husmear en la historia de Paco, además, me

daba la idea de que el peligro pertenecía al pasado, un olor viejo, aunque conocido.

—Echate aceite, si no los zancudos te van a hacer mierda —me advirtió.

Tomaría tres tragos, luego me iría a tirar a la playa, hambriento de sol y aire salino, ilusionado con una purificación poco probable.

—La versión más difundida es que a Paco lo mataron porque presenció el asalto al McDonalds del centro y reconoció a uno de los ladrones —agregó—. Yo me tragué ese cuento durante un buen tiempo. Pero después entendí que se lo quebraron por esa mujer, por Mercedes...

Pensar que yo había jugado con esa hipótesis hasta el hartazgo, en el colmo de mi ocio, obsesionado con teñirla de política, enfermo de historia, quizá para justificar mi prolongada ausencia del país, cuando ahora se me abría sin vacilaciones otra verdad, despatarrada como esa mujer que había sido la clave de todo y que yo había pasado por alto.

—¿Y los rumores de que la guerrilla lo ajustició? —insistí.

Se zampó de un trago su vodka.

—No creo. Por esos días el ejército hizo un cateo en El Hoyo, la zona marginal, y mató a alguna gente. Se dijo que Paco probablemente los había delatado. Puros rumores. La guerrilla no mata de esa manera...

La señora llegó con los cocteles, la salsa inglesa, el chile.

—Siempre pensé que lo de Paco tenía que ver con política —confesé—. Ya había escuchado esa historia del cateo a El Hoyo, pero tampoco creí que la guerrilla lo hubiera matado. Me imaginé algo más complejo.

Y le conté mi trama: Paco se había ido lumpenizando a tal grado que terminó vinculándose a los escuadrones de la muerte, por lo cual se vio obligado a cometer su primer crimen, la prueba de fuego, cuya víctima era precisamente un conocido carpintero y dirigente local de El Hoyo, el maestro Luis; pero Paco vaciló, tuvo miedo.

—Podría hartarme tres cocteles más —dijo el Chino—. Estas conchas están riquísimas...

Comprendí que tendría que untarme el cuerpo de aceite: súbitamente los zancudos habían devorado parte de mi muslo derecho.

—Lo veo con la pistola en la mano temblorosa, apuntando al pecho del maestro Luis, sin poder disparar —dije, incorporándome en la haragana y empuñando un arma imaginaria hacia mi interlocutor—. Paco se cagó, no pudo, pese a las increpaciones y exigencias de sus compañeros de banda. Entonces el jefe del escuadrón le arrebató la pistola y la descargó sobre el carpintero.

Me embadurné de aceite de coco con repelente. El mosquerío también parecía aumentar.

—Paco no pudo aguantarse: tembló, vomitó y se orinó como nene. Su naturaleza no estaba hecha para el crimen —añadí—. Eso lo mató. Le perdieron confianza y, como sabía demasiado, decidieron eliminarlo.

Una bandada de zanates aterrizó con alharaca en el árbol de mango, y enseguida saltó a los almendros.

—Lo mataron por esa mujer —repitió el Chino—. Aunque a mí lo que más me intriga es cómo aquel terminó de esa manera: viviendo entre ladrones. Un truene extraño debió haberle pasado...

La pudrición: un típico joven de clase media, quien en vez de subir con ambición la pendiente, se hundió en ella hasta tocar fondo.

—Rarísimo —dijo—. Acordate: a Paco le encantaba andar bien catrincito, a la moda, y tener amigos burguesitos. Pero en cuanto se juntó con esa mujer fue como si se hubiera subido en una patineta directo al infierno...

—Nos zampamos otro trago y nos vamos a la playa —propuse.

Había otra mentira sobre Paco, pero ahora no se la contaría al Chino, porque hubiera significado hurgar en una herida que no sabía si el tiempo había cicatrizado. Se llamaba Margarita, la hermana de Paco, quien se convirtió en una señora decente, ama de casa. Pero alguna vez fue mía y no del Chino, su eterno pretendiente.

Mi alucinación consistía en que ella no era la señora que decía ser, sino una guerrillera, buscada por el ejército y sus escuadrones de la muerte, quienes enfilaron hacia Paco para hacerlo carnada, pero como este se negó a la traición, lo mataron.

—No hay héroes posibles cuando la tempestad ocurre en un oscuro mar de mierda... —musité.

—¿Y eso?

—Un verso.

—Mejor llevémonos el trago a la playa. Con este sol, bañarnos a pleno mediodía va a estar perro.

Me puse de pie. Acababan de cumplirse diez años del asesinato de Paco. ¿De dónde la fijación? Fuimos la pandilla de la adolescencia; nada más. Y su recuerdo más que nostalgia era morbosidad, tributo a la muerte que nos había rozado por todos lados.

Caminamos a los brincos, por una vereda de arena ardiente, hasta que nos sentamos en la playa, de cara al mar.

—Quizá la clave de lo que pasó no está en Paco, sino en Ezequiel —comenté.

—También lo mataron, un par de meses más tarde.

Ya lo sabía y engarzaba perfectamente con lo que yo había imaginado.

—Ezequiel fue el gran pervertidor y Paco su víctima —murmuré.

Un par de surfistas flotaba cerca de la reventazón, en espera de la ola exacta.

—¿Nos metemos?

—Primero me acabo el trago, para que no se me entibie —indiqué—. Si querés, metete vos.

Se empinó el vaso y enfiló hacia el agua. Eran sus dominios: podía nadar kilómetros a mar abierto. Yo temía esas corrientes. Me tendí sobre la arena y le pedí al sol humildemente que me diera todo lo que pudiera, lo que mi espíritu retorcido mereciera.

Me habré quedado dormido unos quince minutos, quizá media hora.

—Echate un chapuzón —oí la voz del Chino.

Tremendo viaje de sol. Recargado de energía, así me sentía. Este era otro país, otra emoción, no de muerte y terror, sino de vida. Caminé hasta donde bordeaban las olas, la espuma mugrienta.

—¡De aquel lado hay menos corriente! —me gritó el Chino, señalando hacia mi derecha. Estaba acuclillado sobre la arena, sin secarse, escurriente.

El agua me llegó a las rodillas. La inmensidad, lo desconocido, mi insignificancia, delineaban ese horizonte inmediato. Seguí caminando, arrastrando mis piernas, hasta que la espuma alcanzó mi cintura, y una ola pequeña, casi abortada, me golpeó el pecho. Debí haber abandonado mi cuerpo, para que el mar lo revolcara a su antojo. ✣

Fragmento del relato “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” de Horacio Castellanos Moya, perteneciente al volumen *Con la congoja de la pasada tormenta*, Barcelona: Tusquets Editores, 2009

© Horacio Castellanos Moya, 2009. Publicado por acuerdo con Tusquets Editores

La mujer habitada

GIOCONDA BELLI

Se estaba quedando de nuevo dormida, cuando de pronto escuchó ruido. Permaneció quieta en la oscuridad. Afuera el viento soplaba alborotando los árboles. Al principio creyó que el ventarrón hacía golpear la puerta. Pero los golpes eran rítmicos, fuertes, urgentes. Asustada, súbitamente alerta, se acomodó rápidamente el kimono aguamarina y salió a la sala. Encendía las luces cuando escuchó la voz de Felipe. Sonaba ronca, la voz de quien se esfuerza por no gritar.

—Abrí, rápido, abrí —decía.

Descorrió los cerrojos, pensando: Felipe aparecerse a esta hora, el apuro, el sonido sofocado de la voz... ¿qué podría ser? Tuvo que apartarse porque la puerta se abrió de sopetón impulsada por el peso de un cuerpo. Un hombre entró tambaleándose, encorvado sobre sí mismo, apoyado del brazo de Felipe.

No tuvo tiempo de preguntar qué sucedía. Apenas logró vislumbrar la expresión alterada de Felipe cuando pasó a su lado, conduciendo al extraño hacia el dormitorio sin titubear, sin mirar para atrás.

—Cerrá bien. Pone todas las trancas, apagá las luces —le dijo.

Cerró. Apagó las luces atolondrada. ¿Qué pasaría?, se preguntaba. ¿Qué significaba aquella repentina irrupción a medianoche? Ellos olían extraño, a peligro, a desesperación.

Se dirigió al cuarto con la adrenalina zumbándole en los oídos.

Bajo sus pasos, iluminadas por la luz de la habitación vio las manchas en el piso; grandes gotas, enormes gotas rojas. Se sintió floja; las piernas, agua. Entró. Felipe daba vueltas alrededor del hombre.

—¿Tenés sábanas, algo que podamos usar como vendas, algo con que hacer un torniquete? —preguntó Felipe. La mancha roja en la toalla que sostenía sobre el brazo del herido, crecía sin freno.

Sin emitir palabra, Lavinia entró al baño. Allí guardaba desinfectantes, algodón, elementales objetos de primeros auxilios. Le temblaban las manos. Salió con las sábanas, más toallas, tijeras. Las puso sobre la cama.

El hombre hacía un extraño ruido al respirar. Sostenía la toalla sobre el brazo, apretándola contra su cintura. Lavinia vio los hilillos de sangre corriéndose sobre el pantalón. Sintió que los ojos se le crecían redondos en las órbitas.

—Está malherido. ¿Se accidentó? Deberíamos llevarlo al hospital, llamar un médico —dijo, atropellando las palabras.

—No se puede —contestó secamente Felipe—, tal vez mañana. Ayudame. Tenemos que contenerle la hemorragia.

Se acercó. El hombre retiraba la toalla para que Felipe pudiera aplicar el torniquete. Vio la piel del brazo un poco arriba del codo; el boquete redondo, la piel en carne viva, la sangre manando roja intensa indetenible. Imágenes dispersas acudieron a su mente; películas de guerra, heridas de bala. El lado oscuro de Faguas apareciendo en su casa, inesperado, intempestivo. ¿De qué otra manera se podría entender que no lo llevara al hospital? Entendió finalmente las llamadas misteriosas de Felipe, sus salidas. No podía ser otra cosa, pensó, sintiendo el terror subirle por el cuerpo, tratando de tranquilizarse pensando que no debía saltar a conclusiones tan rápidamente. ¿Pero por qué, si no, habría tenido Felipe que traer ese hombre a su casa? El miedo la invadió en oleadas, mientras miraba hipnotizada la herida, la sangre, esforzándose para contener el mareo, las ganas de vomitar.

Felipe enrolló el trozo de sábanas alrededor del brazo, empezó a apretar fuertemente.

Lavinia no quería ver las manchas rojas, húmedas, tiñendo la sábana blanca. Se concentró en las facciones del hombre, sus rasgos fuertes, la piel aceituna, la palidez, los labios apretados.

¿Quién sería?, pensó, ¿cómo lo habrían herido? Hubiera deseado no pensar. Se sentía atrapada. No podía hace nada más que mirarlos, ayudarles. No tenía otro camino. La cabeza le palpitaba como un corazón grande, desatado.

—Está baleado —afirmó sin ver a Felipe. Lo dijo por la necesidad de decirlo, de sacárselo de encima. Felipe manipulaba el torniquete, sujetándolo fuerte. La tela blanca se tornó roja; un rojo temible, vivo.

El hombre jadeaba apenas. Tenía la cara vuelta, sin expresión, hacia la mano de Felipe. Observaba la operación como si no se tratara de su brazo. Era joven, mediano de estatura, con ojos un poco rasgados y gruesos labios; tenía el pelo castaño, un mechón le caía sobre la frente. Era de contextura recia. Podía fácilmente notarse la forma de los músculos, las venas fuertes y anchas. Al escucharla, se volvió hacia ella.

—No se preocupe, compañera —dijo hablando por primera vez, mirándola—, no me voy a morir en su casa —y sonrió casi triste.

Felipe sudaba copiosamente, apretando y soltando el torniquete.

Finalmente, rompió otro pedazo de sábana y lo ató fuertemente al brazo.

Limpió la sangre restante con una toalla limpia, que luego se llevó a la frente para secar el sudor.

—Bueno —exclamó dirigiéndose al desconocido, creo que de esta te salvás. ¿Cómo te sentís?

—Como que me acabaran de pegar un tiro —contestó el otro con una expresión irónicamente apacible—. Estoy bien, no te preocupés, atendé a la compañera. Parece que está muy asustada.

—Ya la voy a atender —dijo Felipe—, pero creo que no te debés de mover de aquí por el momento. La compañera está "limpia". Es mejor que te quedés aquí. Es más seguro. Ahora deberías tomar algo y dormir. Perdiste bastante sangre.

—Bueno, ya veremos. Ni siquiera sabemos qué va a decir ella —y la miró.

Solo el herido parecía percatarse de su presencia, Felipe terminaba de limpiar la cama. Ya no le podía caber duda, pensó Lavinia, después de escuchar las preocupaciones de Felipe sobre la seguridad de aquel desconocido. Podía haberla mantenido al margen, en la ignorancia, pensó. No obligarla a enfrentar una situación semejante de improviso, sin ninguna advertencia.

—¿Tenés algo que le podamos dar? —preguntó Felipe, volviéndose hacia ella. Su cara sin expresión, le pareció dura, presa de una idea fija.

—Le puedo hacer un jugo de naranja. Aunque también tengo leche —contestó, compelida por el aire de autoridad de Felipe. Se sentía torpe, anonadada.

—La leche está mejor —dijo el herido—. Las naranjas me dan acidez.

Felipe la alcanzó en la cocina.

—Creo que sería bueno calentarla un poco —le dijo.

—Yo creo que no —dijo Lavinia—. He leído que lo caliente no es bueno para las hemorragias. Mejor se la damos fría... Decime qué pasó, quién es.

—Se llama Sebastián —contestó Felipe—. Vamos a darle la leche y después te explico.

Se apartó de ella y fue a la ventana. El viento continuaba soplando. Se escuchaban ladridos de perros callejeros. De vez en cuando pasaba un automóvil. Lo vio cerciorarse de los cerrojos, la cadena de la puerta.

Sebastián tomó la leche. Devolvió el vaso a Lavinia y se recostó en la cama. Cerró los ojos.

—Gracias —dijo—, gracias, compañera.

Algo de su serenidad le recordó a ella los árboles caídos.

Salió con Felipe a la sala en penumbras. Las luminarias del patio proyectaban una débil luz blanca. La sombra del naranjo se mecía sobre los ladrillos.

Felipe se dejó caer sobre el sofá y recostó la cabeza para atrás. Cerró los ojos. Se frotó la cara con un gesto de agotamiento, de querer desprenderse de lo acontecido y recomponerse.

—Lavinia —Felipe abría los ojos y le indicaba que se sentara a su lado. Su expresión se había dulcificado ligeramente, a pesar del ceño fruncido y los ojos intensos y fijos.

Se acomodó a su lado y guardó silencio. No quería preguntar. Tenía miedo. Pensó que sería mejor no saber nada. En Faguas era mejor no saber nada; pero Felipe hablaba:

—Sebastián fue detectado por la Guardia Nacional. Acribillaron la casa donde estaba. Logró salir saltando tapias y muros. Otros tres compañeros murieron...

Silencio. ¿Qué podía decir?, pensó Lavinia. Había cautela en la mirada de Felipe. Ella no reaccionó. Le hubiera gustado salir corriendo. La idea de la guardia siguiéndoles los pasos la aterrorizaba. De sobra sabidos eran los métodos que empleaban. La tortura. El volcán. Y ella era mujer. Se imaginó violada en las mazmorras del Gran General. Los ruidos de la noche sonaban malignos, cargados de presagios. El viento.

Felipe no debía haber irrumpido así, sin más, en su casa. Quizás no le quedó otra alternativa, se dijo, pero no tenía derecho a zambullirla en el peligro, en la sombra de los tres "compañeros" muertos. Y el herido durmiendo en su cama...

¿Qué podía hacer?, pensó, desesperada.

—Ahora sabés por qué no pude venir, cuáles son mis ocupaciones, las llamadas —dijo Felipe, mirándola suavemente, poniendo su mano sobre la de ella—. Siento que hayas tenido que enterarte de esta manera. No hubiera venido aquí jamás de no haber sido esta una emergencia. No podía llevar a Sebastián a mi casa. Allí hay otra gente. Una denuncia sería fatal. Lo siento —repitió—. No se me ocurrió nada mejor que traerlo para acá. Acá está seguro.

Vio en la oscuridad la palidez de Felipe, el sudor brillando en su rostro. Hacía calor.

—¿Y qué vamos a hacer? —preguntó Lavinia, hablando también en susurros como lo había hecho él.

—No sé. Todavía no sé —musitó Felipe y se alisó el pelo con las manos.

Lavinia sentía su confusión en el aliento agitado, en el cuerpo abandonado sobre los cojines, las piernas extendidas a todo lo largo cual si le pesaran. De pronto, Felipe se enderezó y se puso a limpiar sus anteojos mecánicamente hablando sin verla, hablándose a sí mismo.

—Uno nunca se acostumbra a la muerte —dijo—. Nunca se acostumbra.

Conocía a los tres compañeros muertos, dijo. Uno de ellos había sido amigo de infancia, compañero de colegio. Fermín. Los citaron a una reunión en la tarde. Por eso había faltado a la cita con ella, añadió, como si aún importara. La reunión duró hasta las nueve de la noche. Fermín estuvo haciendo bromas sobre la tranquilidad del barrio. Se sentían seguros allí, en la casita recién alquilada con los magros fondos de la Organización (y hablaba de la Organización como si ella supiera de qué se trataba). Era un barrio pobre, marginado. Casas de tablas, letrinas en los patios, campesinos emigrados a la ciudad en busca de mejor vida. ¿Quién los delataría? Lo preguntó viéndola sin verla. A las nueve, él salió para regresar a su casa. "Y no detecté nada. No detecté nada", repetía Felipe, como si se culpara de algo muy grave. Reconstruía lo que vio, intentando percibir algún detalle fuera de lo normal: hombres y mujeres sentados a las puertas de sus casas, perros callejeros, los buses pasando, tronando sus viejas carrocerías. "No detecté nada", decía una y otra vez. Fue Sebastián, dijo, quien le relató cómo la Guardia apareció de repente. "Oyeron el frenazo de los jeeps y el 'están rodeados, ríndanse', casi simultáneamente." Y tenían pocos tiros. Dos subametralladoras. Mientras tomaban posiciones de tiro, montaban las pistolas, en las carreras, decidieron que Sebastián debía buscar cómo salvarse, tratar de salir, sobrevivir para continuar. Y gritaban "ya vamos" para dar tiempo. Fue lo último que oyó Sebastián cuando saltaba las tapias.

A las nueve de la noche estaban vivos, decía Felipe, quitándose los anteojos, apretándose los ojos con los pulgares de las manos. Y ahora ya nada se podía hacer por ellos, añadió.

Nada podría reponerlos. Sus sueños seguirían vivos, pero ellos no. ✣

Gioconda Belli, *La mujer habitada*, Barcelona: Seix Barral, 2010.

Nunca más

NORA STREJILEVICH

Nunca más tuve noticias de él.
Nunca Más
Milicos / muy mal paridos / qué es lo que han hecho con los desaparecidos...

Legiones de cánticos, rimas, quejas y reclamos inundan las calles del 84, que estrenan la democracia. Las tonadas dividen la oscuridad en infinitos planos sonoros.

No hubo errores / no hubo excesos / son todos asesinos los milicos del proceso...

Llenan el vacío: ese concepto que nunca me pudiste hacer entender. A vos, que tanto me hablabas de las líneas y los puntos en el espacio-tiempo, no puedo asignarte ni un plano, ni un vector, ni una tumba.

Veo la esquina donde se forma la marcha, pero antes de dar el primer paso te adelantás. Choco con tu nombre y nuestro apellido a lo largo de una desfachatada tela blanca. Tus letras negras me punzan la memoria y mis piernas siguen andando solas. Me quedo ahí, plantada frente a tu grito unidimensional.

Corto mano / corto fierro / cuando te mueras te vas al infierno.

Una culpa harapienta se enreda entre las rimas.

Las lágrimas te esquivan, te merodean. No puedo asomarme a la desmesura de la verdad sin un ventanal. Busco perspectiva, un marco para sostener el agobio. La nada es tan difícil como el principio de incertidumbre.

[...]

Me tiraron en la cama, yo amordazada. Quería gritar y ya no podía. Pensé: ojalá me muera.

La única manera de salir de eso es la muerte, me decía. Ellos tienen todo el tiempo del mundo, y uno siente que la muerte es la única manera de dejar de sufrir eso que nunca termina de pasar.

Y las voces siguen, implacables en su curiosidad: —¿Cómo pasó: de día o de noche?

Todo pasó a plena luz del día. A la vuelta de la escuela entro al ascensor con un desconocido. Es gordo y me acorrala entre su barriga y el espejo. ¿Cuántos años tenés? me susurra entre dientes mientras arrima su gordura blanda a mi cuerpo. Una mano ansiosa me roza, se apura por los pliegues del guardapolvo, me pellizca, me arrincona. Huelo un olor azul. Un guante me tapa la boca. Una voz me promete placeres que no comprendo. En el tercer piso lo empujo, abro la puerta y salgo *corriendo.* El olor azul se queda ahí.

Me libero de una cárcel para encadenarme a otra. Tengo miedo de salir y miedo de quedarme, miedo de moverme, miedo de tener miedo. Mañana vendrá a la escuela. Mañana no debe llegar. Me recluyo en el presente, entre las paredes del departamento, espiando el tiempo amenazante de la calle. Pibas, jóvenes, mujeres, caminan solas por la vereda. A la vuelta de la esquina algo les pasará y después sus ventanas parirán barrotes.

Esta obsesión no me abandona. Interminables días, meses. Interminable año de observar cuerpos deslizarse por la calle con su pesada carga sexual. Voy a la escuela de la mano de papá. Desnudo a la maestra y la veo ridícula, el pubis canoso y los pechos flácidos. En la hora de historia imagino ejércitos de violadores, en la de geografía continentes de carne, montañas como esa barriga.

No sé si por cansancio, hastío o debilidad, un día salí a la calle de la mano de mi primer amor. Olvidé las pesadillas de un invierno y un verano solitarios. De repente éramos dos, mi cuerpo un nuevo territorio con cada caricia. El lenguaje brotaba con palabras desconocidas para mis sentidos. Era mujer y lo deseaba.

Nuestra pasión, Gabriel, es un arrebato apenas controlado por mi pudor, una mezcla de poesías escritas en hojas de cuaderno, de ojos cerrados o entornados, de bocas susurrando mañanas. Soy tu musa y recibo tus ofrendas bajo la lluvia otoñal, como señal de armisticio tras nuestras peleas. La reconciliación se cierra con un beso y la caza del atardecer, con cantos a dos voces por las vías del tren que mueren en La Boca. La Boca para caminar, La Boca para reír, La Boca para estar con vos. Componés música para mí y para vos solo compongo una carta. No sé cómo o por qué se esfuma el encanto, un día me abrazás y sos otro. O soy otra: no quiero ser musa de nadie. Pido palabras prestadas para decirte adiós.

Adiós mundo cruel

Adiós sesión. Me arrastran a una celda, para que recapacite. El guardia es ahora una voz suave, íntima, paternal.

—*Tranquilizate, nena, relajate.* Una voz que se aleja cantando: Adiós mundo cruel / ya nunca te veré / yo diré que no te conocí / pero todos ya comprenderán / qué magnífico es / dejar este mundo cruel / adiós adiós ...

Si tuviera paladar, lengua, o labios, sonreiría. Mentira, no podría. Un aullido de muerte me ocupa el cuerpo.

—*Sos bosta, no existís,* acota otra voz. El dolor lo abarca todo.

La irrealidad del mundo se instala entre las encías y las muelas. Más allá, nada existe.

Horrendos los electrodos en los dientes... parece que un trueno te hace volar la cabeza en pedazos... un delgado cordón con pequeñas bolitas... cada bolita era un electrodo y cuando funcionaba parecía que mil cristales se rompían, se astillaban en el interior de uno y se desplazaban por el cuerpo hiriéndolo todo... no podía uno ni gritar. ni gemir, ni moverse. Un temblor convulsivo que, de no estar atado, lo empujaría a uno a la posición fetal. *Nunca Más.*

Estoy temblando, me castañetean los dientes, todo me duele más. Quiero ver dónde estoy, me bajo la venda y por primera vez abro los ojos. No sirve de mucho. La oscuridad lo abarca todo. Apenas entro sentada, es corno un ropero. Estoy aquí para pensar. La mente en blanco. Ni siquiera pienso en la muerte. Entre mis pensamientos y yo, esta puerta de metal compacto. Que recapacite. No se me ocurre nada, se me agotaron los verbos. Nombres, nombres y más nombres. Y música de fondo, que se escurre por la tonada del carcelero: un hervidero de llantos como gritos, de gritos como alaridos, de alaridos como gemidos, como un volcán de angustia, como nada que se pueda comparar con nada. Nada que decir, nada que acotar. Un dolor agudo como pun-

tada en el espesor de los músculos, en las entrañas, en los huesos. Si el cuerpo no se desmembra es porque lo atraviesan miles de agujas. Música. Descargas y música para tapar las descargas. Un contrapunto impecable.

... estaba terminando de preparar su equipaje para el viaje que debía emprender a Israel, cuando un grupo de personas penetró en su domicilio. *Nunca Más*

Un contrapunto de lamentos se arrastra desde lejos. Por la cocina, que da al templo, se abren paso armonías en una lengua misteriosa que acompasa nuestros sábados. Nunca piso la sinagoga, me basta con vivir en esta caja de música a cuyo son descuelgo mi ropa. Música de gritos callados, acallados, calados.

—¿Qué gritabas en judío en la calle?

—Mi apellido.

—Vas a ver cómo se te acaban las ganas de tomarnos el pelo, rusita.

A los judíos los sacaban todos los días para apalearlos y pegarles. Un día llevaron una grabación de discursos de Hitler y les obligaron a levantar la mano y a decir: YO AMO A HITLER, HAI HAI FUHRER. Con eso se reían y les sacaban la ropa para pintarles una cruz esvástica negra con pintura de aerosol en el cuerpo...

Me atan de pies y manos. Crucificada. No hay peros, me duele, déjenme tranquila. Soy un cronómetro, quizás humano.

—Aunque no sepas nada la vas a *pagar por moishe.*

Me aseguraron que el "problema de la subversión" era el que más les preocupaba, pero el "problema judío" le seguía en importancia y estaban archivando información. Me amenazaron por haber dicho palabras en judío en la calle (mi apellido) y por ser una moishe de mierda, con la que harían jabón ... el interrogatorio lo centraron en cuestiones judías. Me preguntaban los nombres de las personas que iban a viajar a Israel conmigo. Uno de ellos sabía hebreo, o al menos algunas palabras que ubicaba adecuadamente en la oración. Procuraba saber si había entrenamiento militar en los kibbutzim (granjas colectivas), pedían descripción física de los organizadores de los planes como aquel en el que yo estaba (Sherut Laam), descripción del edificio de la Agencia Judía (que conocía a la perfección). *Nunca más.*

Nora Strejilevich

Conocen a la perfección el edificio de la Agencia Judía. Uno de ellos me refresca la memoria:

—Adelante está la escalera, arriba la oficina de atención al público. ¿Te acordás ahora?

Como me niego a recordar al que me atendió, me lo describe con lujo de detalles.

¿Quién es este que sabe tanto? Y si sabe tanto ¿para qué pregunta?

En los centros clandestinos en los que actuó, el Turco Julián se paseaba mostrando un llavero con la cruz esvástica, tenía especial ensañamiento con los detenidos judíos, y les llevaba a los presos literatura nazi para que leyeran. *La Nación,* 2 de mayo de 1995

—Ustedes son judíos pero son buenos, le había dicho a mamá la vecina de enfrente. Ellos eran alemanes y según mis padres, SS. Refugiados en Sudamérica tras la Segunda Guerra Mundial. Mis abuelos, en cambio, son rusos y polacos que llegan a la Argentina para 1910. Año de pomposos emblemas: paz, unión, integración. Es el centenario de la Revolución de Mayo, año generoso en conmemoraciones e himnos a la patria. La confianza en nuestra predestinación a la grandeza es eufórica, el crisol de razas, un hecho.

Miles de ojos miran hacia América desde las estepas y las montañas de Europa. Miles de oídos auscultan el horizonte dorado y prometedor de la pampa. Superponen un paisaje de pogroms, migraciones y destrucción a este paisaje bucólico que solo exige trabajo. Muchos vienen. Anclan en Buenos Aires. En sus playas de barro depositan baúles y bultos. Amarran sus carros y barcos. Enarbolan sus veinte o cincuenta años de vida anudados en ropa, recuerdos y candelabros.

¿Convivieron con las olas por sesenta días y sesenta noches? ¿Fueron a parar al Hotel de Inmigrantes, con sus hermanos de barco? ¿O remontaron esa misma noche el río Uruguay hasta Entre Ríos?

Recién entonces se percatan de sus deberes: transformarse en dioses. Hacer brotar cultivos sin herramientas, vivir sin techo. Casi. Hay carpas de lona y el horizonte salvaje cubierto de pastizales. Quién sabe las historias que allí se tejen. Al calor del sol y del nuevo ritual construyen hornos, cavan pozos, trazan surcos, trillan, cuidan arados y ven crecer el trigo como una vasta sábana verde. No hay mucho: unos pocos rastrillos, palas y muchas manos que aprenden la tierra. La desolación se oculta con cortinas de teatro, festejos, rezos y melodías románticas de países remotos. No logran con eso paliar sequías, langostas, heladas e inundaciones. Al abuelo Isidoro no le atraen ni el campo, ni las bambalinas, ni las plagas naturales. Hace rancho aparte, se muda a la capital. *Se alquilan piezas,* anuncia por todas partes Buenos Aires. ✣

Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, Córdoba, Argentina: Editorial Alción, 1997.

El desbarrancadero

FERNANDO VALLEJO

Cuando le abrieron la puerta entró sin saludar, subió la escalera, cruzó la segunda planta, llegó al cuarto del fondo, se desplomó en la cama y cayó en coma. Así, libre de sí mismo, al borde del desbarrancadero de la muerte por el que no mucho después se habría de despeñar, pasó los que creo que fueron sus únicos días en paz desde su lejana infancia. Era la semana de navidad, la más feliz de los niños de Antioquia. ¡Y qué hace que éramos niños! Se nos habían ido pasando los días, los años, la vida, tan atropelladamente como ese río de Medellín que convinieron en alcantarilla para que arrastrara, entre remolinos de rabia, en sus aguas sucias, en vez de las sabaletas resplandecientes de antaño, mierda, mierda y más mierda hacia el mar.

Para el año nuevo ya estaba de vuelta a la realidad: a lo ineluctable, a su enfermedad, al polvoso manicomio de su casa, de mi casa, que se desmoronaba en ruinas. ¿Pero de mi casa digo? ¡Pendejo! Cuánto hacía que ya no era mi casa, desde que papi se murió, y por eso el polvo, porque desde que él faltó ya nadie la barría. La Loca había perdido con su muerte más que un marido a su sirvienta, la única que le duró. Medio siglo le duró, lo que se dice rápido. Ellos eran el espejo del amor, el sol de la felicidad, el matrimonio perfecto. Nueve hijos fabricaron en los primeros veinte años mientras les funcionó la máquina, para la mayor gloria de Dios y de la patria.

¡Cuál Dios, cuál patria! ¡Pendejos! Dios no existe y si existe es un cerdo y Colombia un matadero. ¡Y yo que juré no volver! Nunca digas de esta agua no beberé porque al ritmo a que vamos y con los muchos que somos el día menos pensado estaremos bebiendo todos el agua-mierda de ese río. Que todo sea para la mayor gloria del que dije y la que dije. Amén.

Volví cuando me avisaron que Darío, mi hermano, el primero de la infinidad que tuve se estaba muriendo, no se sabía de qué. De esa enfermedad, hombre, de maricas que es la moda, del modelito que hoy se estila y que los pone a andar por las calles como cadáveres, como fantasmas translúcidos impulsados por la luz que mueve a las mariposas. ¿Y que se llama cómo? Ah, yo no sé. Con esta debilidad que siempre he tenido yo por las mujeres, de maricas nada sé, como no sea que los hay de sobra en este mundo incluyendo presidentes y papas. Sin ir más lejos de este país de sicarios, ¿no acabamos pues de tener aquí de Primer Mandatario a una Primera Dama? Y hablaban las malas lenguas (que de esto saben más que las lenguas de fuego del Espíritu Santo) de la debilidad apostólica que le acometió al Papa Pablo por los chulos o marchette de Roma. La misma que me acometió a mí cuando estuve allá y lo conocí, o mejor dicho lo vi de lejos, un domingo en la mañana y en la plaza de San Pedro bendiciendo desde su ventana. ¡Cómo olvidarlo! Él arriba bendiciendo y abajo nosotros el rebaño aborregados en la cerrazón de la plaza. En mi opinión, en mi modesta opinión, bendecía demasiado y demasiado inespecíficamente y con demasiada soltura, como si tuviera la mano quebrada, suelta, haciendo en el aire cruces que teníamos que adivinar. Como notario que de tanto firmar daña la firma, de tanto bendecir Su Santidad había dañado su bendición. Bendecía desmañadamente, para aquí, para allá, para el Norte, para el Sur, para el Oriente, para el Occidente, a quien quiera y a quien le cayera, a diestra y siniestra, a la diabla. ¡Qué chaparrón de bendiciones el que nos llovió! Esa mañana andaba Su Santidad más suelto de la manita que médico recetando antibióticos.

Toqué y me abrió el Gran Güevón, el semiengendro que de último hijo parió la Loca (en mala edad, a destiempo, cuando ya los óvulos, los genes, estaban dañados por las mutaciones). Abrió y ni me saludó, se dio la vuelta y volvió a sus computadoras, al Internet. Se había adueñado de la casa, de esa casa que papi nos dejó cuando nos dejó y de paso este mundo. Primero se apoderó de la sala, después del jardín, del comedor, del patio, del cuarto del piano, la biblioteca, la cocina y toda la segunda planta incluyendo en los cuartos los techos y en el techo la antena del televisor. Con decirles que ya era suya hasta la enredadera que cubría por fuera el ventanal de la fachada, y los humildes ratones que en las noches venían a mi casa a malcomer, vicio del que nos acabamos de curar nosotros definitivamente cuando papi se murió.

—¿Y este semiengendro por qué no me saluda, o es que dormí con él?

No me hablaba desde hacía añales, desde que floreció el castaño. Se le había venido incubando en la barriga un odio fermentado contra mí, contra este amor, su propio hermano, el de la voz, el que aquí dice yo, el dueño de este changarro. En fin, qué le vamos a hacer, mientras Darío no se muriera estábamos condenados a seguirnos viendo bajo el mismo techo, en el mismo infierno. El infiernito que la Loca construyó, paso a paso, día a día, amorosamente, en cincuenta años. Como las empresas sólidas que no se improvisan, un infiernito de tradición.

Pasé. Descargué la maleta en el piso y entonces vi a la Muerte en la escalera, instalada allí la puta perra con su sonrisita inefable, en el primer escalón. Había vuelto. Si por lo menos fuera por mí... ¡Qué va! A este su servidor (suyo de usted, no de ella) le tiene respeto. Me ve y se aparta, como cuando se tropezaban los haitianos en la calle con Duvalier.

—No voy a subir, señora, no vine a verla. Como la Loca, trato de no subir ni bajar escaleras y andar siempre en plano. Y mientras vuelvo cuídese y me cuida de paso la maleta, que en este país de ladrones en un descuido le roban a uno los calzoncillos y a la Muerte la hoz.

Y dejé a la desdentada cuidando y seguí hacia el patio. Allí estaba, en una hamaca que había colgado del mango y del ciruelo, y bajo una sábana extendida sobre los alambres de secar ropa que lo protegía del sol.

—¡Darío, niño, pero si estás en la tienda del cheik!

Se incorporó sonriéndome como si viera en mí a la vida, y solo la alegría de verme, que le brillaba en los ojos, le daba vida a su cara: el resto era un pellejo arrugado sobre los huesos y manchado por el sarcoma.

—¡Qué pasó, niño! ¿Por qué no me avisaste que estabas tan mal? Yo llamándote día tras día a Bogotá desde México y nadie me contestaba. Pensé que se te había vuelto a descomponer el teléfono.

No, el descompuesto era él que se estaba muriendo desde hacía meses de diarrea, una diarrea imparable que ni Dios Padre con toda su omnipotencia y probada bondad para con los humanos podía detener. Lo del teléfono eran dos simples cables sueltos que su desidia ajena a las llamadas de este mundo mantenía así en el suelo mientras flotaba rumbo al cielo, contenida por el techo, una embotada nube de marihuana que se alimentaba a sí misma. El teléfono tenía arreglo. Él no. Con sida o sin sida era un caso perdido. ¡Y miren quién lo dice!

[...]

Tres meses después yacía en su cama muerto, justamente porque el hígado no se le renovó. ¡Qué se va a renovar! Aquí los únicos que se renuevan son estos hijos de puta en la presidencia. Pobre papi, a quien quise tanto. Ochenta y dos años vivió, bien rezados. Lo cual es mucho si se mira desde un lado, pero si se mira desde el otro muy poquito. Ochenta y dos años no alcanzan ni para aprenderse uno una enciclopedia.

—¿O no, Darío? Tenemos que aguantar a ver si acabamos de remontar la cuesta de este siglo que tan difícil se está poniendo. Pasado el 2000 todo va a ser más fácil: tomaremos rumbo a la eternidad de bajada. Hay que creer en algo, aunque sea en la fuerza de la gravedad. Sin fe no se puede vivir.

Entonces, mientras yo lo veía armar un cigarrillo de marihuana, me contó cómo se había precipitado el desastre: a los pocos días de estarse tomando un remedio que yo le había mandado de México empezó a subir de peso y a llenársele la cara como por milagro. ¡Qué milagro ni qué milagro! Era que había dejado de orinar y estaba acumulando líquidos: después de la cara se le hincharon los pies y a partir de ese momento la cosa definitivamente se jodió porque ya no pudo ni caminar para subir a ese apartamento suyo de Bogotá situado en el pico de una falda coronando una montaña, tan, tan, tan, tan alto que las nubes del cielo se confundían con sus nubes de marihuana. De inmediato comprendí qué había pasado. La fluoximesterona, la porquería que le mandé, era un andrógeno anabólico que se estaba experimentando en el sida dizque para revertir la extenuación de los enfermos y aumentarles la masa muscular. En vez de eso a Darío lo que le provocó fue una hipertrofia de la próstata que le obstruyó los conductos urinarios. Por eso la acumulación de líquidos y el milagro de la rozagancia de la cara.

—Hombre Darío, la próstata es un órgano estúpido. Por ahí empiezan casi todos los cánceres de los hombres, y como no sea para la reproducción no sirve para nada. Hay que sacarla. Y mientras más pronto mejor, no bien nazca el niño y antes de que madure y se reproduzca el hijueputica. Y de paso se le sacan el apéndice y las amígdalas. Así, sin tanto estorbo, podrá correr más ligero el angelito y no tendrá ocasión de hacer el mal.

Y acto seguido, en tanto él acababa de armar el cigarrillo de marihuana y se lo empezaba a fumar con la naturalidad de la beata que comulga todos los días, le fui explicando el plan mío que constaba de los siguientes cinco puntos geniales: Uno, pararle la diarrea con un remedio para la diarrea de las vacas, la sulfaguanidina, que nunca se había usado en humanos pero que a mí se me ocurrió dado que no es tanta la diferencia entre la humanidad y los bovinos como no sea que las mujeres producen con dos tetas menos leche que las vacas con cinco o seis. Dos, sacarle la próstata. Tres, volverle a dar la fluoximesterona. Cuatro, publicar en *El Colombiano*, el periódico de Medellín, el consabido anuncio de "Gracias Espíritu Santo por los favores recibidos". Y quinto, irnos de rumba a la Côte d'Azur.

—¿Qué te parece?

Que le parecía bien. Y mientras me lo decía se atragantaba con el humo de la maldita yerba, que es bendita.

—Esa marihuana es bendita, ¿o no, Darío?

¡Claro que lo era, por ella estaba vivo! El sida le quitaba el apetito, pero la marihuana se lo volvía a dar.

—Fumá más, hombre.

Palabras necias las mías. No había que decírselo. Mi hermano era marihuano convencido desde hacía cuando menos treinta años, desde que yo le presenté a la inefable. Con esta inconstancia mía para todo, esta volubilidad que me caracteriza, yo la dejé poco después. Él no: se la sumó al aguardiente. Y le hacían cortocircuito. El desquiciamiento que le provocaba a mi hermano la conjunción de los dos demonios lo ponía a hacer chambonada y media: rompía vidrios, chocaba carros, quebraba televisores. A trancazos se agarraba con la policía y un día, en un juzgado, frente a un juez, tiró por el balcón al juez. A la cárcel Modelo fue a dar, una temporadita. Cómo salió vivo de allí, de esa cárcel que es modelo pero del matadero, no lo sé. De eso no hablaba, se le olvidaba. Todo lo que tenía que ver con sus horrores se le olvidaba. Que era problema de familia, decía, que a nosotros dizque se nos cruzaban los cables.

—Se le cruzarán a usted, hermano. ¡A mí no, toco madera! Tan, tan.

Andaba por la selva del Amazonas en plena zona guerrillera con una mochilita al hombro llena de aguardiente y marihuana y sin cédula, ¿se imagina usted? Nadie que exista, en Colombia, anda sin cédula. En Colombia hasta los muertos tienen cédula, y votan. Dejar uno allá la cédula en la casa es como dejar el pipí, ¡quién con dos centigramos de cerebro la deja!

—¿Por qué carajos, Darío, no andás con la cédula, qué te cuesta?

—No tengo, me la robaron.

—¡Estúpido!

Dejarse robar uno la cédula en Colombia es peor que matar a la madre.

—¿Y si con tu cédula matan a un cristiano qué?

Que qué va, que qué iba, que no iban a matar a nadie, que dejara ese fatalismo. ¡Fatalismo! Esa palabra, ya en desuso, la aprendimos de la abuela. Viene del latín, de "fatum", destino, que siempre es para peor. ¡Raquelita, madre abuela, qué bueno que ya no estás para que no veas el derrumbe de tu nieto!

Por la selva del Amazonas andaba pues sin cédula. ¿Cómo pasaba los retenes del ejército sin cédula para irse a fumar marihuana en el corazón de la jungla? Vaya Dios a saber, de eso tampoco hablaba. De nada hablaba. Vidrio que él quebró, casa que él destrozó, ajena o propia, vidrio y casa que se le borraban de la cabeza ipso facto. ✣

Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Madrid: Alfaguara, 2001.

DOCUMENTA Pedro Lemebel, poeta, artista y activista chileno, es uno de los ejemplos más prolíficos de la agitación cultural en Latinoamérica. A partir de su identidad sexual ha creado una auténtica corriente de contestación.

Hablo por mi diferencia

Por Pedro Lemebel

No soy Pasolini pidiendo explicaciones
No soy Ginsberg expulsado de Cuba
No soy un marica disfrazado de poeta
No necesito disfraz
Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
Y no soy tan raro
Me apesta la injusticia
Y sospecho de esta cueca democrática
Pero no me hable del proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor
Hay que ser ácido para soportarlo
Es darle un rodeo a los machitos de la esquina
Es un padre que te odia
Porque al hijo se le dobla la patita
Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro
Envejecidas de limpieza
Acunándote de enfermo
Por malas costumbres
Por mala suerte
Como la dictadura
Peor que la dictadura
Porque la dictadura pasa
Y viene la democracia
Y detrasito el socialismo
¿Y entonces?
¿Qué harán con nosotros compañero?
¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos
con destino a un sidario cubano?
Nos meterán en algún tren de ninguna parte
Como en el barco del general Ibáñez
Donde aprendimos a nadar
Pero ninguno llegó a la costa
Por eso Valparaíso apagó sus luces rojas
Por eso las casas de caramba
Le brindaron una lágrima negra
A los colizas comidos por las jaibas
Ese año que la Comisión de Derechos Humanos
no recuerda
Por eso compañero le pregunto
¿Existe aún el tren siberiano
de la propaganda reaccionaria?
Ese tren que pasa por sus pupilas
Cuando mi voz se pone demasiado dulce
¿Y usted?
¿Qué hará con ese recuerdo de niños
Pajeándonos y otras cosas
En las vacaciones de Cartagena?
¿El futuro será en blanco y negro?
¿El tiempo en noche y día laboral
sin ambigüedades?
¿No habrá un maricón en alguna esquina
desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?
¿Van a dejarnos bordar de pájaros
las banderas de la patria libre?
El fusil se lo dejo a usted
Que tiene la sangre fría
Y no es miedo
El miedo se me fue pasando
De atajar cuchillos
En los sótanos sexuales donde anduve
Y no se sienta agredido
Si le hablo de estas cosas
Y le miro el bulto
No soy hipócrita
¿Acaso las tetas de una mujer
no lo hacen bajar la vista?
¿No cree usted
que solos en la sierra
algo se nos iba a ocurrir?
Aunque después me odie
Por corromper su moral revolucionaria
¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?
Y no hablo de meterlo y sacarlo
Y sacarlo y meterlo solamente
Hablo de ternura compañero
Usted no sabe
Cómo cuesta encontrar el amor
En estas condiciones
Usted no sabe

PERDER LA FORMA HUMANA



Pedro Lemebel, Manifiesto, *Hablo por mi diferencia*, Santiago de Chile, 1986. Fotografía, colección del autor.

Qué es cargar con esta lepra
La gente guarda las distancias
La gente comprende y dice:
Es marica pero escribe bien
Es marica pero es buen amigo
Súper-buena-onda
Yo no soy buena onda
Yo acepto al mundo
Sin pedirle esa buena onda
Pero igual se ríen
Tengo cicatrices de risas en la espalda
Usted cree que pienso con el poto
Y que al primer parrillazo de la CNI
Lo iba a soltar todo
No sabe que la hombría
Nunca la aprendí en los cuarteles
Mi hombría me la enseñó la noche
Detrás de un poste
Esa hombría de la que usted se jacta
Se la metieron en el regimiento
Un milico asesino
De esos que aún están en el poder
Mi hombría no la recibí del partido
Porque me rechazaron con risitas
Muchas veces
Mi hombría la aprendí participando
En la dura de esos años
Y se rieron de mi voz amariconada
Gritando: Y va a caer, y va a caer
Y aunque usted grita como hombre
No ha conseguido que se vaya
Mi hombría fue la mordaza
No fue ir al estadio
Y agarrarme a combos por el Colo Colo
El fútbol es otra homosexualidad tapada
Como el box, la política y el vino
Mi hombría fue morderme las burlas
Comer rabia para no matar a todo el mundo
Mi hombría es aceptarme diferente
Ser cobarde es mucho más duro
Yo no pongo la otra mejilla
Pongo el culo compañero
Y esa es mi venganza
Mi hombría espera paciente
Que los machos se hagan viejos
Porque a esta altura del partido
La izquierda tranza su culo lacio
En el parlamento
Mi hombría fue difícil
Por eso a este tren no me subo
Sin saber dónde va
Yo no voy a cambiar por el marxismo
Que me rechazó tantas veces
No necesito cambiar
Soy más subversivo que usted
No voy a cambiar solamente
Porque los pobres y los ricos
A otro perro con ese hueso
Tampoco porque el capitalismo es injusto
En Nueva York los maricas se besan en la calle
Pero esa parte se la dejo a usted
Que tanto le interesa
Que la revolución no se pudra del todo
A usted le doy este mensaje
Y no es por mí
Yo estoy viejo
Y su utopía es para las generaciones futuras
Hay tantos niños que van a nacer
Con una alíta rota
Y yo quiero que vuelen compañero
Que su revolución
Les dé un pedazo de cielo rojo ✣

DOCUMENTA El artista argentino León Ferrari compiló desde los primeros meses de la dictadura de Videla un archivo de las noticias que lograron sortear la censura. Un estremecedor aullido titulado *Nosotros no sabíamos*. Ofrecemos tres piezas del famoso inventario.

NOSOTROS NO SABIAMOS

Esta es una recopilación incompleta de algunas de las noticias que los periódicos de 1976 publicaron sobre la primera época de la represión desatada por la junta de Videla. Son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura, o que se dejaron pasar como mensajeras del terror. Si bien están lejos de abarcar todos los crímenes cometidos por nuestras FFAA, dan una idea del clima que vivía la población y del grado de conocimiento que tenían quienes los justificaban con un "por algo será", nuevo Código Penal de los represores y de su feligresía, expresión que luego de los juicios reemplazaron por "nosotros no sabíamos".
Faltan aquí, pero se agregarán, las informaciones que documentan la complicidad de buena parte de la Iglesia, complicidad que continuó cuando pedía el indulto de los condenados y que se volvió a manifestar cuando los invitó, indultados pero no absueltos, el Nuncio Calabresi a brindar con el Cardenal Quarracino por los trece años del papado de Juan Pablo II, en octubre de 1991.

De este material, que se recopiló en 1976, se editaron cuatro ejemplares en aquel entonces en Brasil, tres en 1984 también en San Pablo, Brasil, y otros cuatro con motivo de la muestra "500 Años de Represión", realizada en el Centro Recoleta en agosto de 1992.

León Ferrari
Buenos Aires, 1992

Periódicos:
BHA Buenos Aires Herald
C Clarín
Crónica
N La Nación
Le Monde
O La Opinión
P La Prensa
R La Razón
La Voz del Interior

Nota: A partir de 1992, a medida que fueron solicitados, se fotocopiaron unos 20 ejemplares por año.

Asesinaron a los ex legisladores del Uruguay Michelini y Gutiérrez Ruiz

Sus cadáveres aparecieron con los de otras dos personas en un automóvil abandonado



Dr. Zelmar Michelini



Dr. Héctor Gutiérrez Ruiz

Héctor Gutiérrez Ruiz

De 51 años de edad, Héctor Gutiérrez Ruiz pertenecía al partido Nacional (blanco), dentro del sector que lideraba el ex senador Wilson Ferreira Aldunate. El 13 de febrero de 1972 fue elegido presidente de la Cámara de Diputados, durante el apogeo de los legisladores del Frente Amplio de Liberación.

El 24 de abril de ese año fue secuestrado en Montevideo por la organización "Operación Morgan" y liberado 24 horas después, oportunidad que aprovechó para participar como asistente especial en un "juicio" al delegado político Ulises Baredo, que también había sido secuestrado por esa agrupación. El señor Gutiérrez Ruiz ejercía con la actividad para la que había sido designado y fue en momentos visitado las "cárceles del pueblo", siendo sometido a interrogatorios. Ello motivó que el 7 de septiembre de 1972, 3 meses después de haber sido detenido el parlamentario por el grupúsculo tupamaro, se librara orden de captura contra el abogado de referencia por los "tupamaros".

Desde entonces residía en la Argentina, en un hotel, según se dijo en esta ciudad.

Dr. Zelmar Michelini

El doctor Zelmar Michelini, de 51 años de edad, se graduó de abogado en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de Montevideo. Después se volcó a una dirigente del partido Nacional del Uruguay. Fue electo diputado y luego senador —en 1960— por ese partido político Colorado, al que se había afiliado cuando era presidente Luis Batlle Berres.

En 1966 fue candidato a presidente de su país por una de las listas del partido Colorado. En aquella oportunidad fue elegido el general Oscar Gestido, quien le ofreció la cartera de Hacienda y Economía, que el doctor Michelini aceptó. Renunció a ese cargo cuando asumió la primera magistratura el presidente Pacheco Areco.

Volvió a ser candidato a presidente en 1971, pero esta vez en representación de una lista que participó del desaparecido Frente Amplio de Liberación, constituido por distintas agrupaciones políticas e independientes de izquierda y centrados, en las elecciones que dieron el triunfo al actual presidente Juan María Bordaberry. Durante el mandato de este hombre al senador, para cuando el primer magistrado disolvió las cámaras legislativas, en junio de 1973, se radicó en Buenos Aires, junto con el senador izquierdista Enrique Erro. Desde entonces vivía en esta ciudad, donde trabajó como periodista en el diario "La Opinión", desempeñándose en la sección internacional.

El doctor Michelini estaba casado y era padre de diez hijos.

La información oficial

El parte suministrado en el Departamento Central de Policía, expresa textualmente:

"La Policía Federal Argentina comunica que en el día de ayer (por el viernes), siendo las 21.30, en la intersección de las avenidas Pedro Moreno y Dorrego fue hallado un vehículo marca Torino 380, color rojo, abandonado. En el interior del mismo se encontraban 4 cadáveres, 2 del sexo masculino, e inmediatamente el hecho del hallazgo se informó sobre los cadáveres, uno del sexo femenino y dos del masculino.

"Las personas vinculadas sobre los cadáveres pertenecen exclusivamente la identidad de tres de ellos, a saber: Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruiz y Rosario del Carmen Barredo de Schroeder, respectivamente los hombres de dos ellos con las mencionadas en los partidos fallados en el interior del vehículo, en el que una correspondiente autoridad se abocaba la entrada del hecho.

"Los cadáveres presentaban varias lesiones de bala y no corresponden en balísticas realizadas.

"Previene en el hecho la autoridad del caso interviniendo del señor juez nacional de primera instancia en lo criminal y correccional federal Dr. Alfredo Silvestrelli, secretaría actuante 2 del Dr. Roberto Frondizi, ordenando que se constituya en el lugar de los hechos y adopte las medidas policiales del caso".

P 23/5/76

Investigan los asesinatos de asilados uruguayos

La Policía Federal investiga el asesinato de cuatro personas, entre ellas dos ex parlamentarios uruguayos, cuyos cadáveres fueron encontrados el viernes por la noche en una zona descampada del barrio de Mataderos, tal como informó Clarín en la víspera.

Voceros de la repartición admitieron en la víspera que se cumplen diligencias para identificar y detener a los autores de los crímenes.

Las autoridades dijeron que tres de los cadáveres han sido identificados. Pertenecen al ex ministro y ex senador uruguayo Zelmar Michelini; al ex presidente de la Cámara de Diputados del Uruguay, Héctor Gutiérrez Ruiz y a Rosario del Carmen Barredo de Schroeder, también de nacionalidad uruguaya. Las autoridades no descartan que el restante cadáver pudiera pertenecer al ex-jefe de esa. **William Whitelaw**.

"La información obedece a que ellos fueron secuestrados en los últimos días de la semana anterior del departamento que ocupaban junto a sus hijos **Gabriela**, de 4 años; **María Victoria**, de 3 años y medio y **Máximo**, de dos meses.

Hasta el momento se desconoce el destino corrido por las criaturas.

Michelini y Gutiérrez Ruiz habían sido secuestrados de sus domicilios el martes último por sujetos desconocidos, según denunciaron sus familiares.

Los secuestradores también se apoderaron de diversos efectos personales de ambos ex legisladores.

C 24/5/76

R-5

77

Desaparecieron 17 uruguayos de sus domicilios

En la noche del 18 de julio último, diecisiete uruguayos radicados en la Argentina desaparecieron de sus domicilios, según datos que obran en poder del alto comisionado de las Naciones Unidas para los refugiados.

Estas desapariciones fueron denunciadas en la sede local del organismo por parientes y amigos de los ciudadanos uruguayos.

Según pudimos establecer, tales desapariciones fueron puestas en conocimiento de la sede central del organismo, en Ginebra, y ya se habría establecido comunicación con nuestro Gobierno para tratar de establecer el paradero de esas personas.

En el grupo de uruguayos figuran dos niños de muy corta edad, uno de ellos de nueve meses de acuerdo con las denuncias efectuadas ante el alto comisionado.

L 21/7/76



● Michelini



Mother appeals for Michelini

THE WIDOW of a former Uruguayan senator yesterday issued a public appeal to know the whereabouts of her daughter, Margarita Michelini, 26, and her son-in-law, Raul Altuna, 24.

Both disappeared from their home in Villa Martelli on July 14, and their flat was later found in an upheaval. Ten unidentified, armed men dragged them from their flat, the same day that several other Uruguayans living in Buenos Aires were reported missing.

Mrs Elisa Delle Piane de Michelini is the widow of former uruguayan senator Zelmar Michelini, who was kidnapped and murdered in Buenos Aires last May while living here in exile.

In letters addressed to new-papers, the widow of Michelini — a mother of ten children — said that her daughter, Margarita, a teacher "is the one who is most favoured by all of us."

The woman also sent a letter to the President, saying that "it would seem that in our case what is evil and irrational has triumphed. I must hush my bitterness to avoid spreading among them (her children) hatred and anguish."

Mrs Michelini said that the couple's two-year-old son, Pedro, had been left with neighbours and the flat was in "terrible disorder."

BAH 28/7/76

Grandma and baby home to Uruguay

A GRANDMOTHER'S plea for the return of her two-year-old grandson, published in the Buenos Aires Herald last month, was answered recently. Mrs Fermina Haydee Cantoni de Anzalone took grandson Ernesto Andrés to her home in Montevideo after he appeared in Buenos Aires.

On August 1, Mrs Anzalone received a phone call at her home telling her to come to Buenos Aires to pick up the child. The boy was staying with Mrs Anzalone's daughter here since his mother, Rita, was arrested.

When Mrs Anzalone arrived in Buenos Aires, she found her daughter's second-floor flat empty.

Her search for her grandson was unsuccessful until she contacted the Herald and her story was printed.

The daughter with whom the baby was staying, Laura María Haydee Anzalone Cantoni, is one of 18 Uruguayans kidnapped from their homes in July.

Their relatives recently wrote an open letter to President Jorge Rafael Videla describing their grief as they prepared to return to Uruguay after searching fruitlessly for the kidnap victims here, among them a three-month old baby and children.

The letter claimed the kidnappings were carried out by no fewer than 10 people, in civilian dress and heavily armed, who broke into the victims' homes at dawn. The kidnappers did not seem to fear being observed, and said they were police, but produced no police documents, the letter stated.



Ernesto Andrés

Still missing are: Miss Anzalone; José Félix Díaz Berdayes; Nelson Eduardo Dean Bermúdez; León Gualberto Duarte Luján; Sergio Rubén López Burgos; Enrique Rodríguez Larreta, his wife, Raquel and son Enrique; Sara Rita Méndez Lompodio; Simón Antonio Riquelo; María Mónica Solino Platero; Ana Inés Quadros Herrera; Margarita María Michelini; Raúl Luis Altuna; Zahn de Andrés; Maceiro Pérez; López Espiga, and Alicia Alarcón.

BAH 9/9/76

Diplomat seeks missing daughter

FORMER Uruguayan legislator and diplomat José Antonio Quadros yesterday made a public appeal to know the whereabouts of his daughter, Ana Inés, missing since July 13, when several other Uruguayans living in Buenos aires, also disappeared.

Miss Quadros, 21, a mother of three, was living in Buenos Aires for three years up to the time of her disappearance. Later, the United Nations High Commission for Refugees (UNHCR) said that about 17 Uruguayans, some of them political refugees, had disappeared on July 13 and 14.



● Ana Inés Quadros.

Her father, a lawyer, former national deputy and former ambassador to Britain, France and West Germany, said he had last seen his daughter in May, when he came from Montevideo to visit her in Buenos Aires. He said that she used to telephone her parents regularly from Buenos Aires, but for some time now there had been no more calls.

It was not clear if Miss Quadros, a former pupil of the British School, Montevideo, was wanted by Uruguayan security authorities for political reasons.

Dr Quadros, who said he had learned his daughter was missing from a news item in the Herald, said in his letter "It is clear that it is one of the aims of the Argentine government to reestablish law, order and justice.

"Why is it, then, that I have no way of tracing the whereabouts of my daughter? Why is it that none of those who likewise were abducted on or around the same date have been found? Why is it that it has been so difficult, if not impossible, to succeed in finding cooperation in my search for the truth?

"If my daughter is guilty of a crime, let her be duly tried. But even if she were, I believe there is still complete justification in my asking why little if anything is being apparently undertaken to clarify this disappearance, as well as the others. I need help to find my daughter."

Among the others missing, whom Dr Quadros refers to, is Margarita Michelini, 26, daughter of former Uruguayan senator Zelmar Michelini, kidnapped and murdered on May 21.

BAH 31/7/76

Gilda Mantilla y Raimond Chaves

Un afán incómodo

En la selva hay una ciudad, en esa ciudad hay una biblioteca y dentro de ella está la selva.

Entre diciembre de 2010 y agosto de 2011 llevamos a cabo seis visitas a Iquitos con el fin de recopilar documentos (imágenes, textos y partituras) en la Biblioteca Amazónica del Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía y en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana, así como en sus hemerotecas. La pesquisa se amplió a las librerías de la ciudad donde adquirimos libros y revistas varios y también a los puestos callejeros de periódicos y semanarios locales. Esa labor dio pie a una serie de trabajos de los que *Abstract* forma parte.

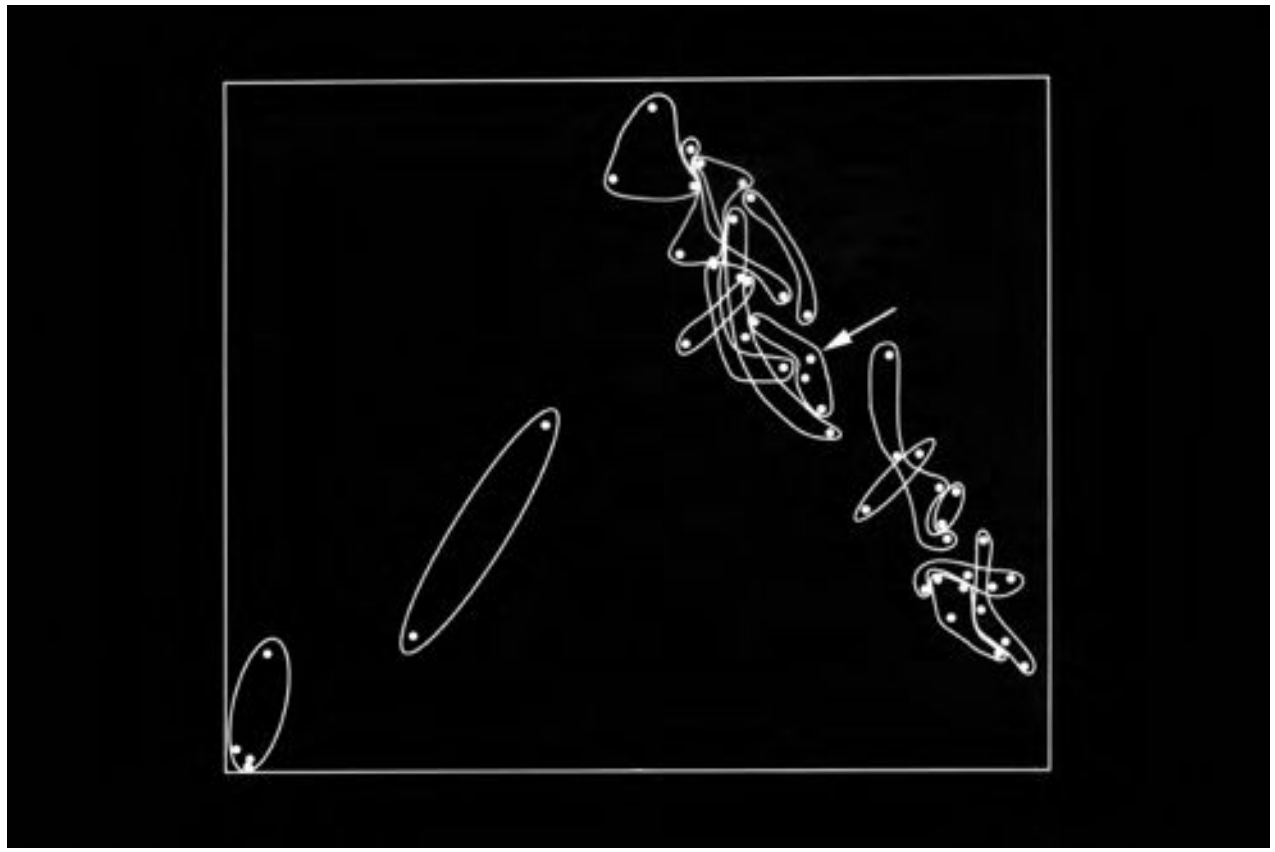
Abstract consta de cuarenta diapositivas, imágenes en negativo provenientes de gráficas, dibujos, planos, mapas, cuadros sinópticos, pasatiempos e ilustraciones. Imágenes resultantes de un proceso de rayos X que las ha despojado de la mayor cantidad de información, y las ha invertido para al mismo tiempo hacerlas más nítidas y contrastadas, más "abstractas" con la voluntad de acercarlas a la definición que del termino ofrece el diccionario de la lengua: "que significa alguna cualidad con exclusión del sujeto".

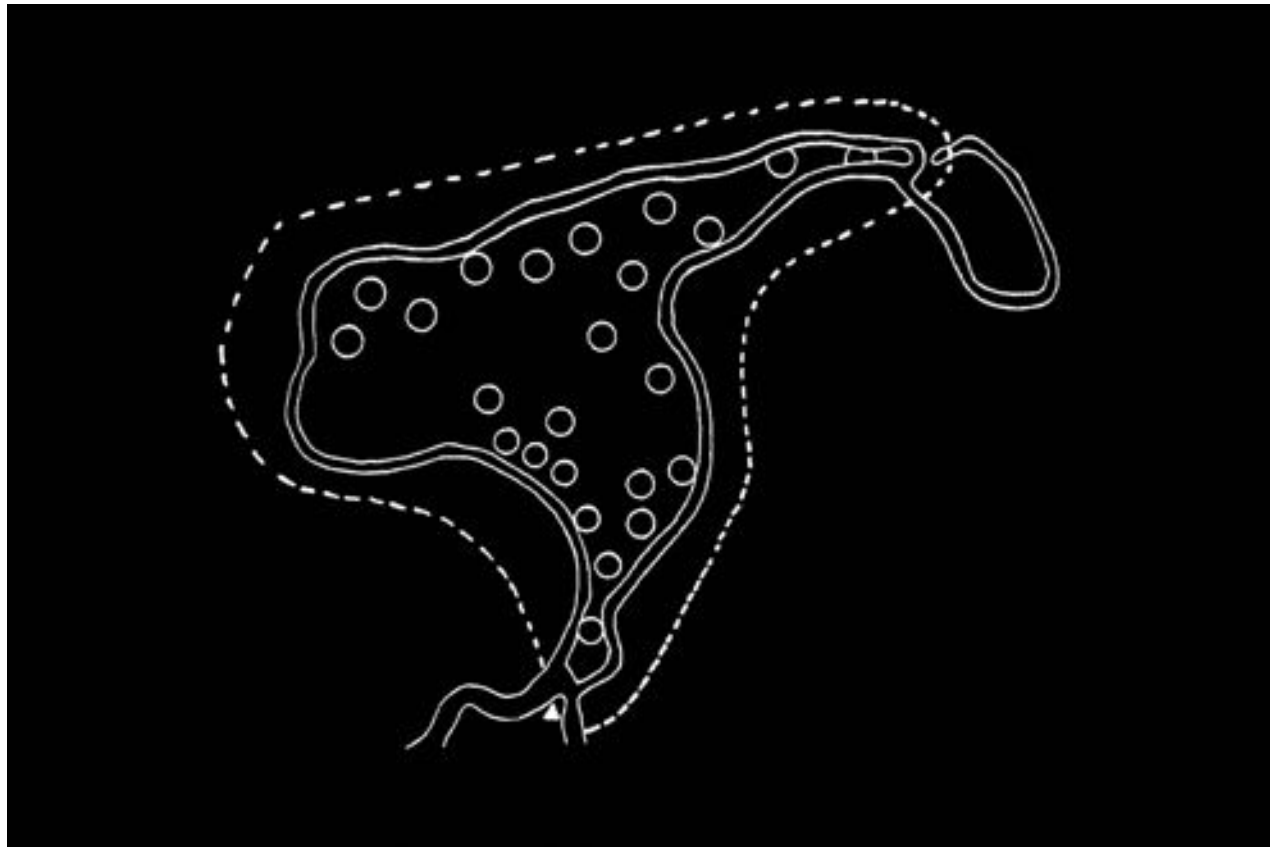
Pese a lo que pudiera suponerse, *Abstract* y el resto de trabajos que conforman *Un afán incómodo* no apuntan tanto a un territorio físico concreto —la Amazonía—, ni aluden a una floresta o a una ciudad determinadas, como buscan cuestionar las maneras en que aquellos lugares son construidos por las imágenes.

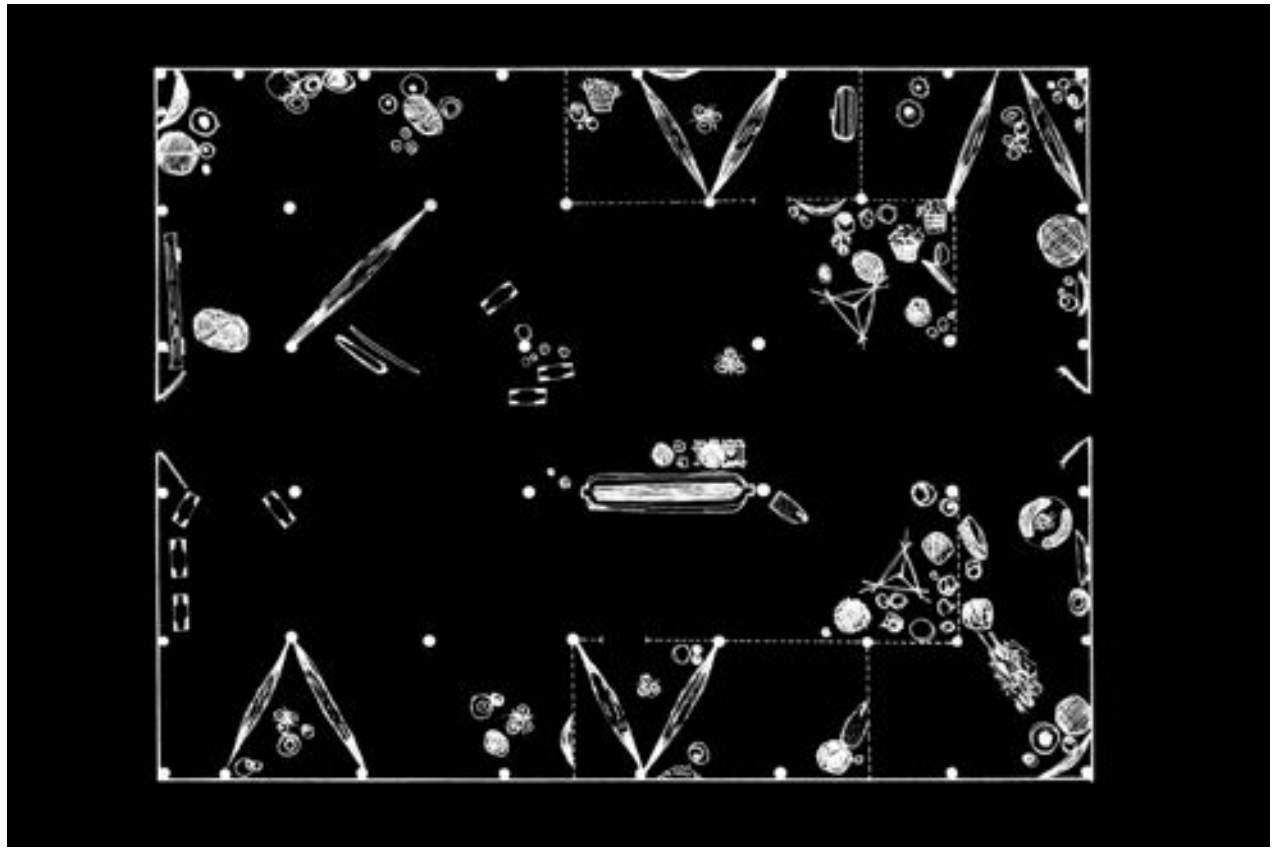
No se busca por tanto confirmar algún tipo de naturaleza, entendida como "esencia y propiedad característica", ni tampoco dar fe de hallazgo alguno, sino preguntarnos si creemos a pie juntillas en aquello que cuentan las imágenes o si por el contrario somos capaces de adentrarnos por sus resquicios, de desdoblarnos en sus fuera-de-registro, de diluirnos en sus brumas, de descomponer su luz. Si podemos reordenarlas y orientarnos diferente, para encontrar otras —nuevas y desconocidas— certezas. O, yendo más allá, si osamos renunciar a ellas, pues a la selva desde aquí solo la (in)comprendemos como imagen, algo que nos aleja de su entendimiento.

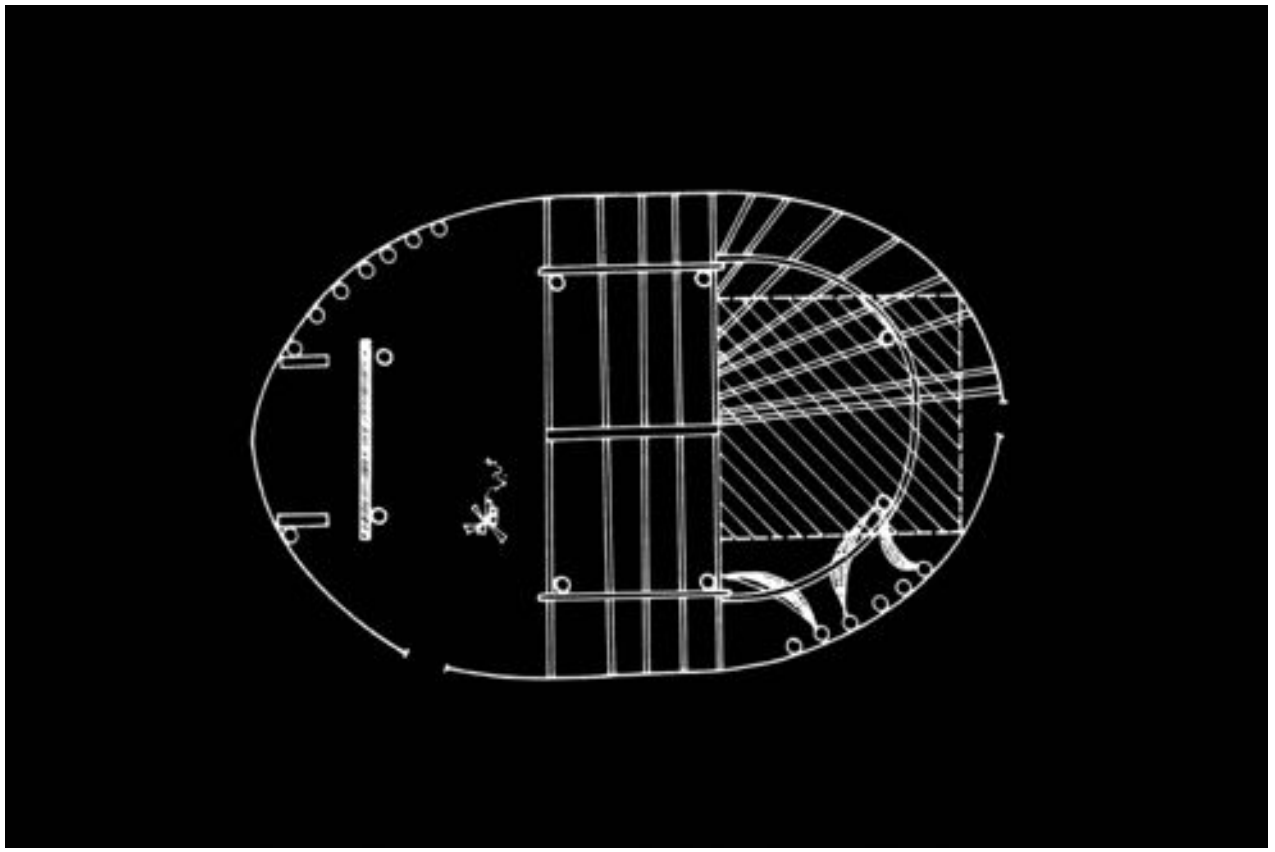
No pudiendo ni queriendo hablar por otros, renunciando a la etnografía y a la antropología y dejándonos llevar por la corriente de una metodología sin lógica, quedamos en un estrecho limbo en donde practicar —con suerte— una especie de antipaisajística, y abocados a un turismo escéptico, a perdernos a propósito en la frondosidad del papel, las manchas y los signos. Una ciega labor termita, arbitraria y desorientada. Unas pocas intuiciones, esperamos, tan lejos de la ingenuidad como del cinismo. Un afán incómodo. ✣

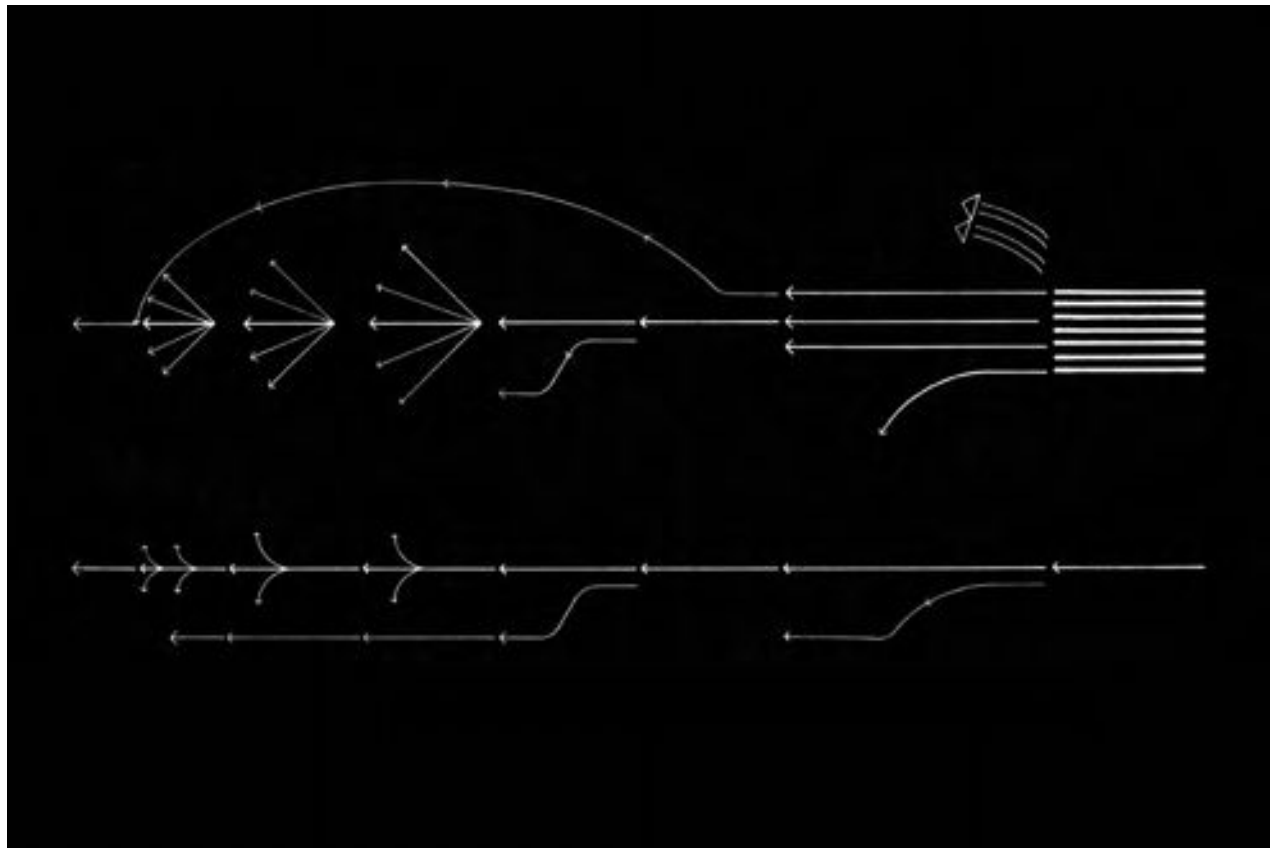
Abstract

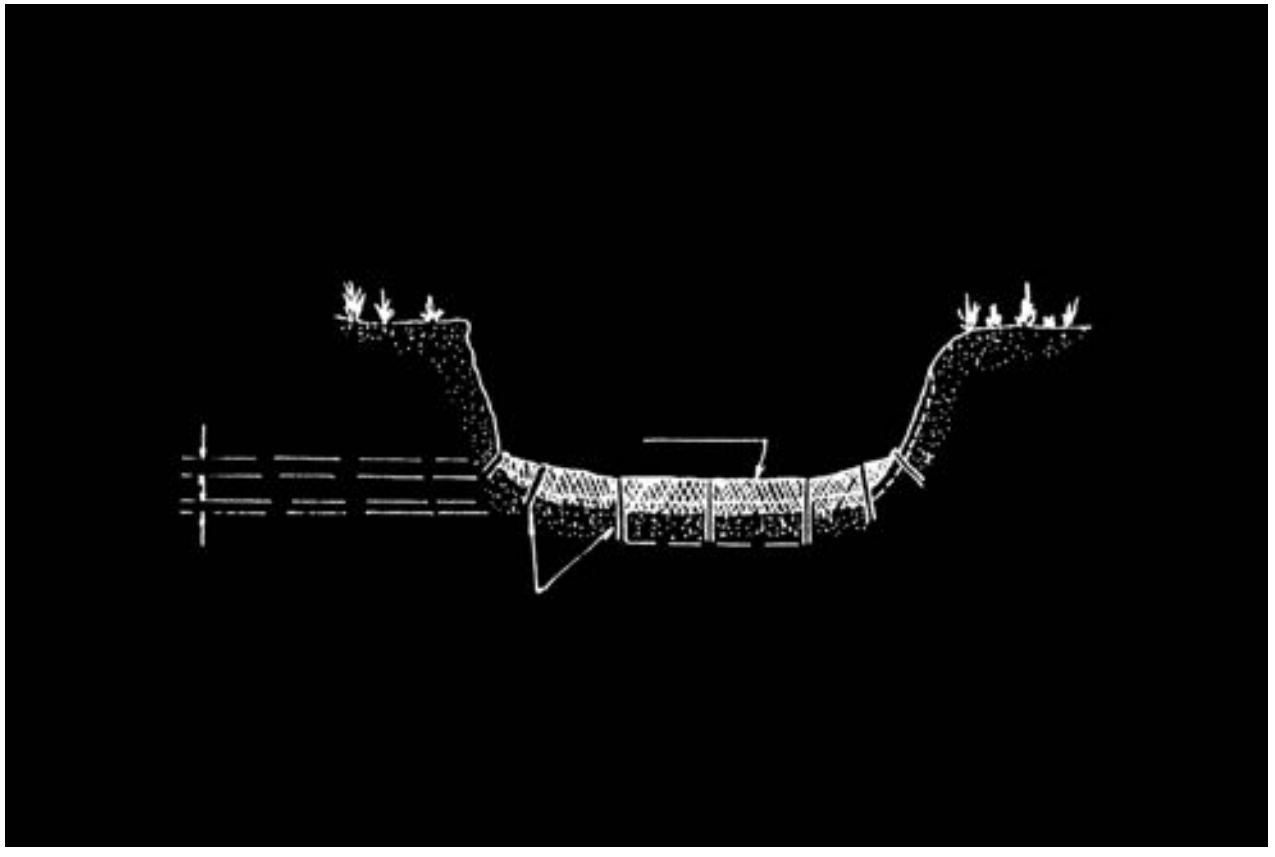


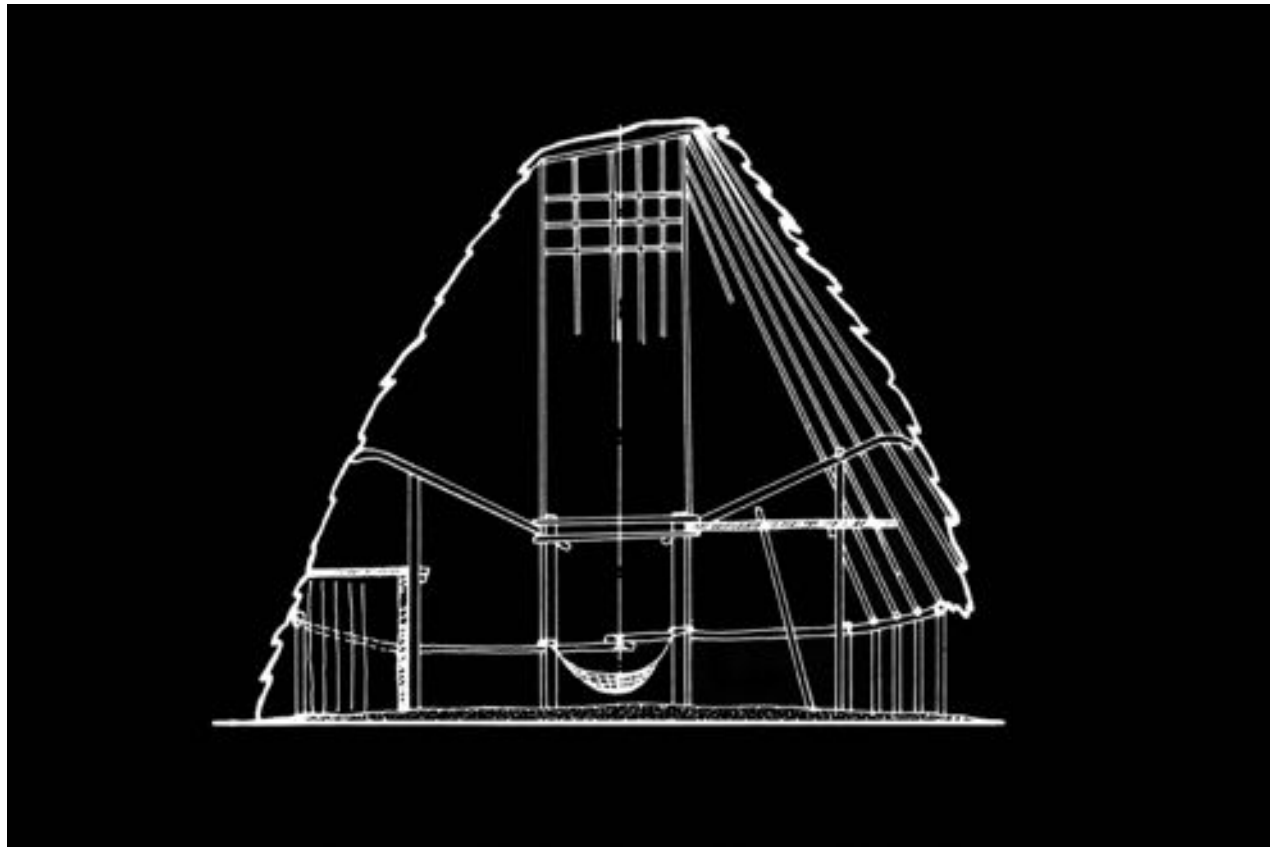






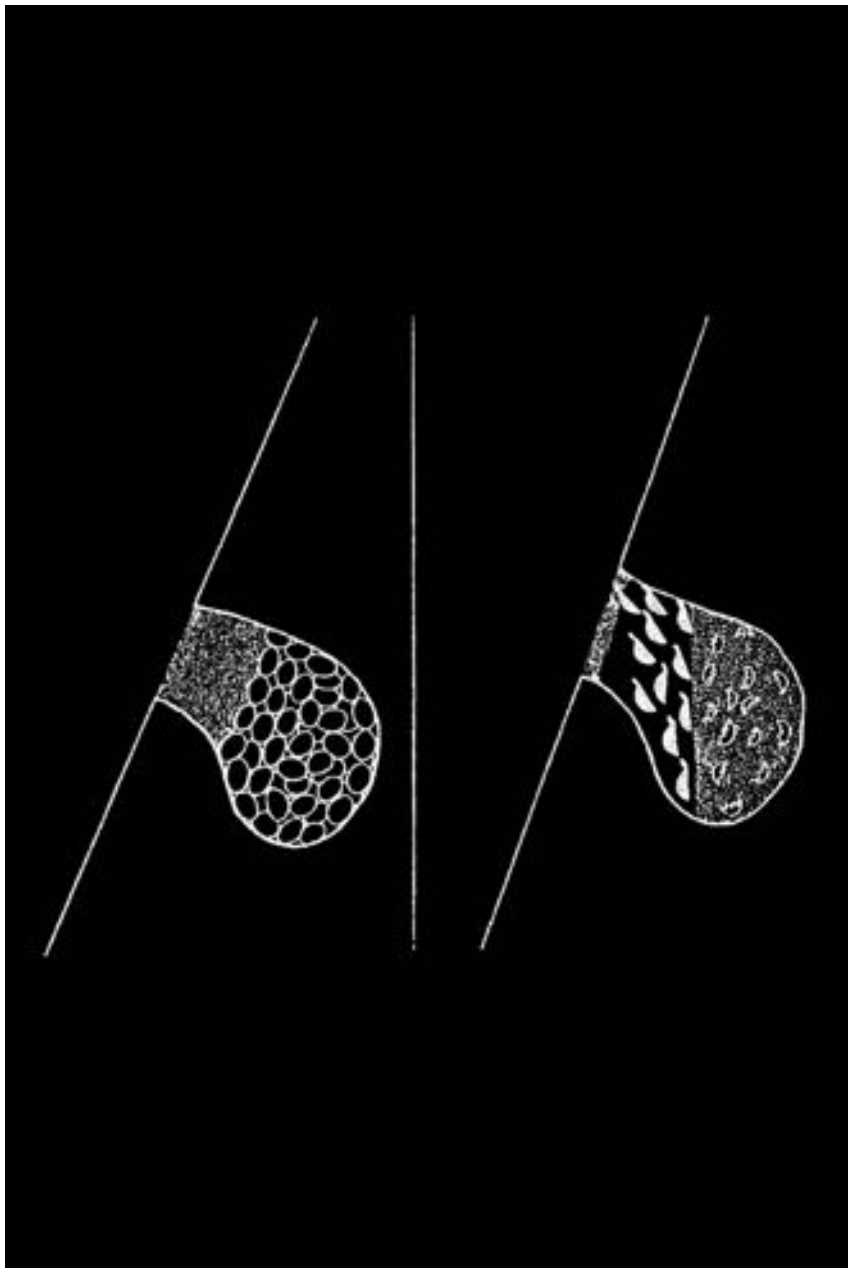




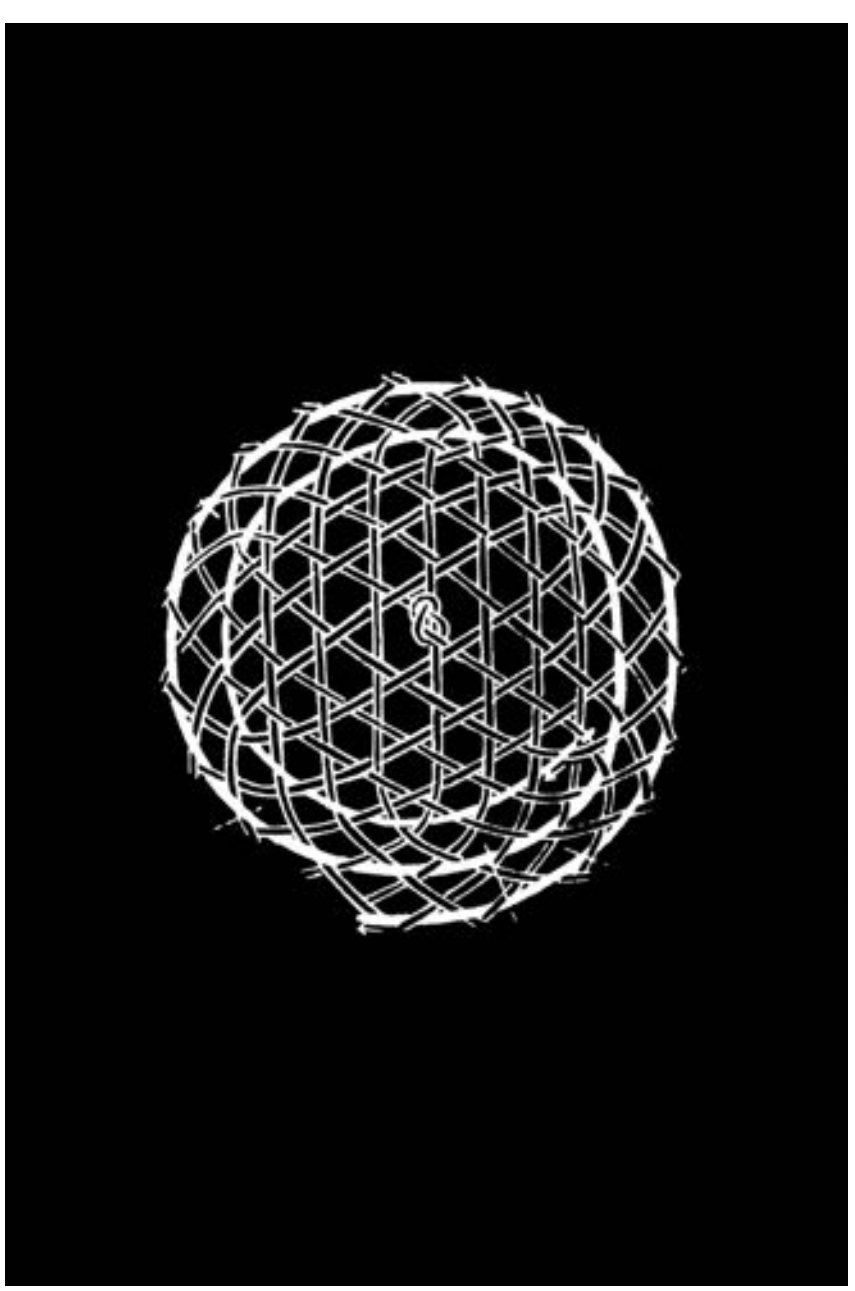


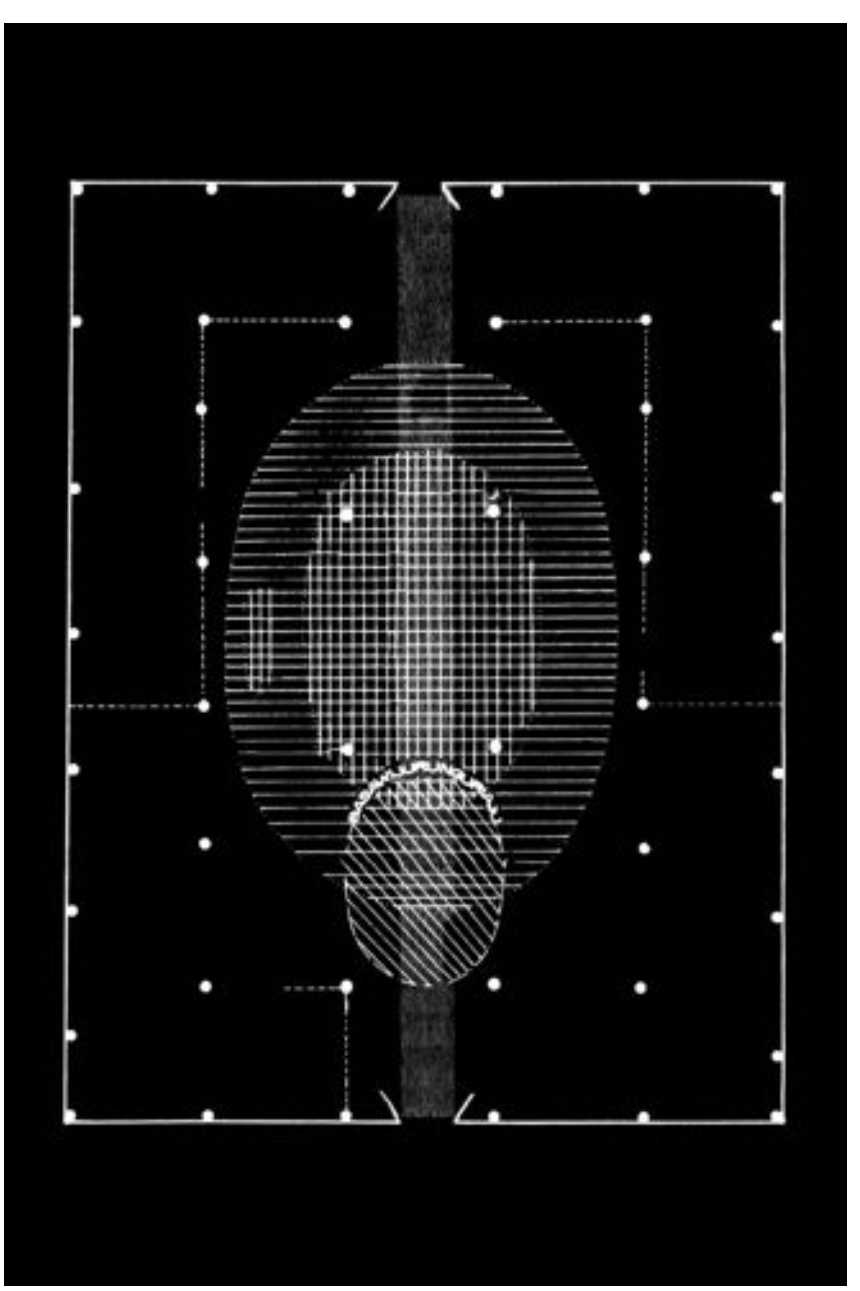
PORFOLIO GILDA MANTILLA Y RAIMOND CHAVES

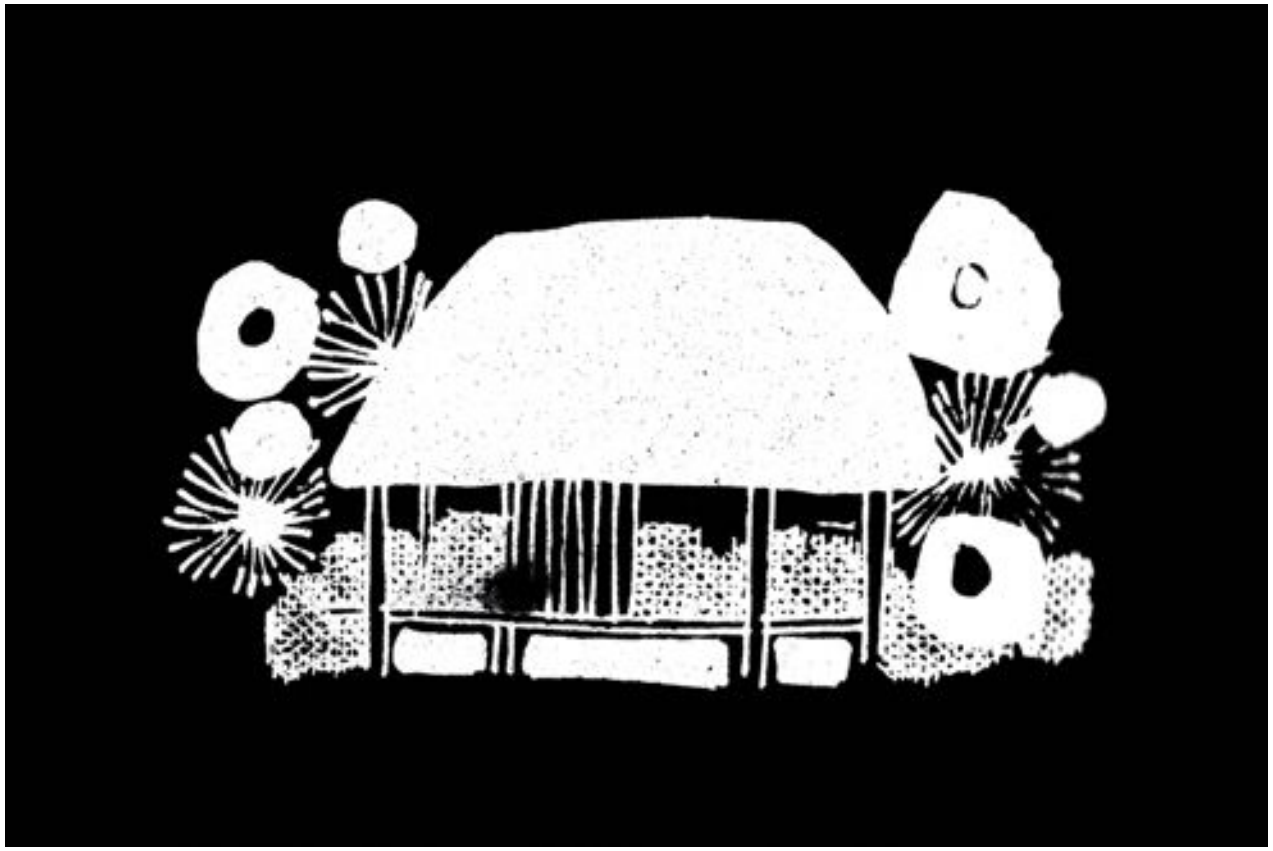
***Abstract*. Proyección de 80 diapositivas 3/3 + PA, 2011. Cortesía ProjecteSD, Barcelona y Revolver Galería, Lima.**

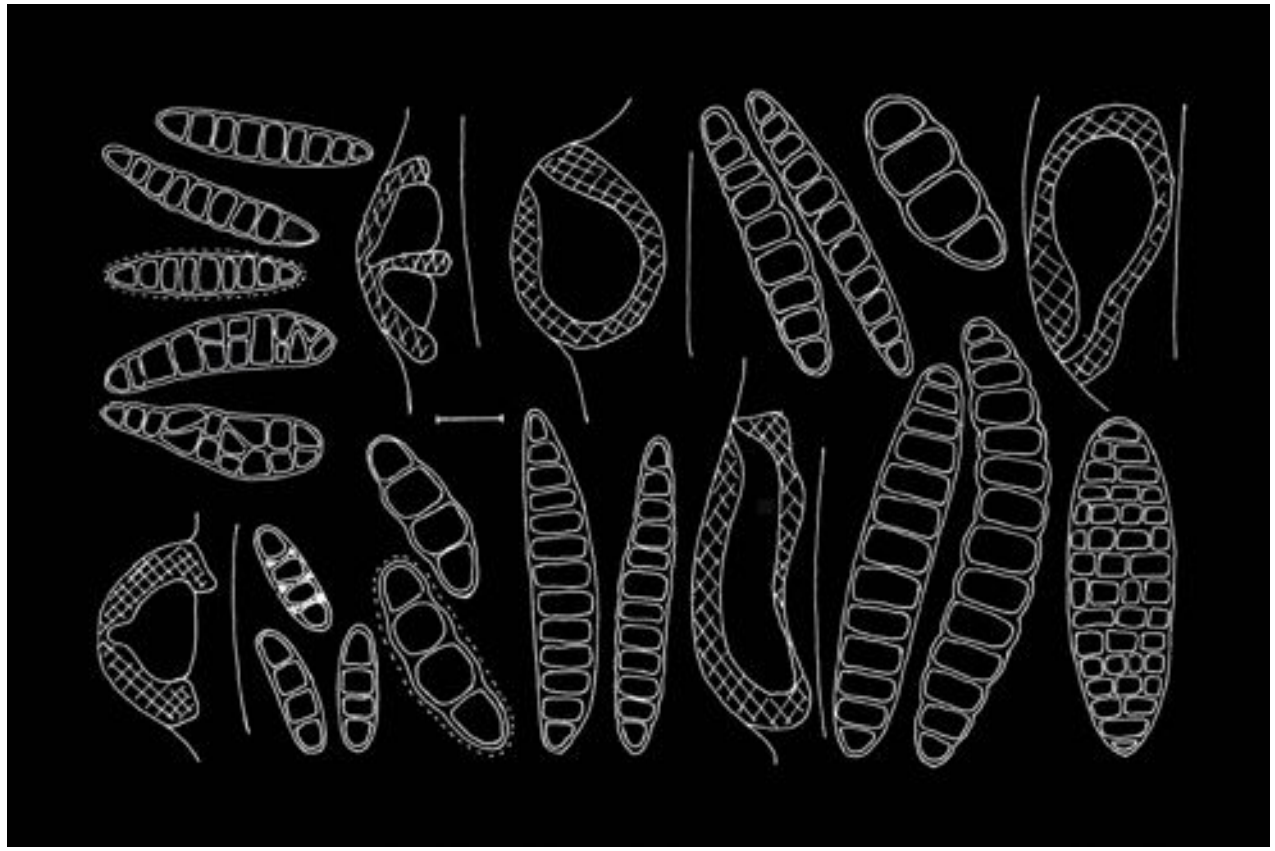




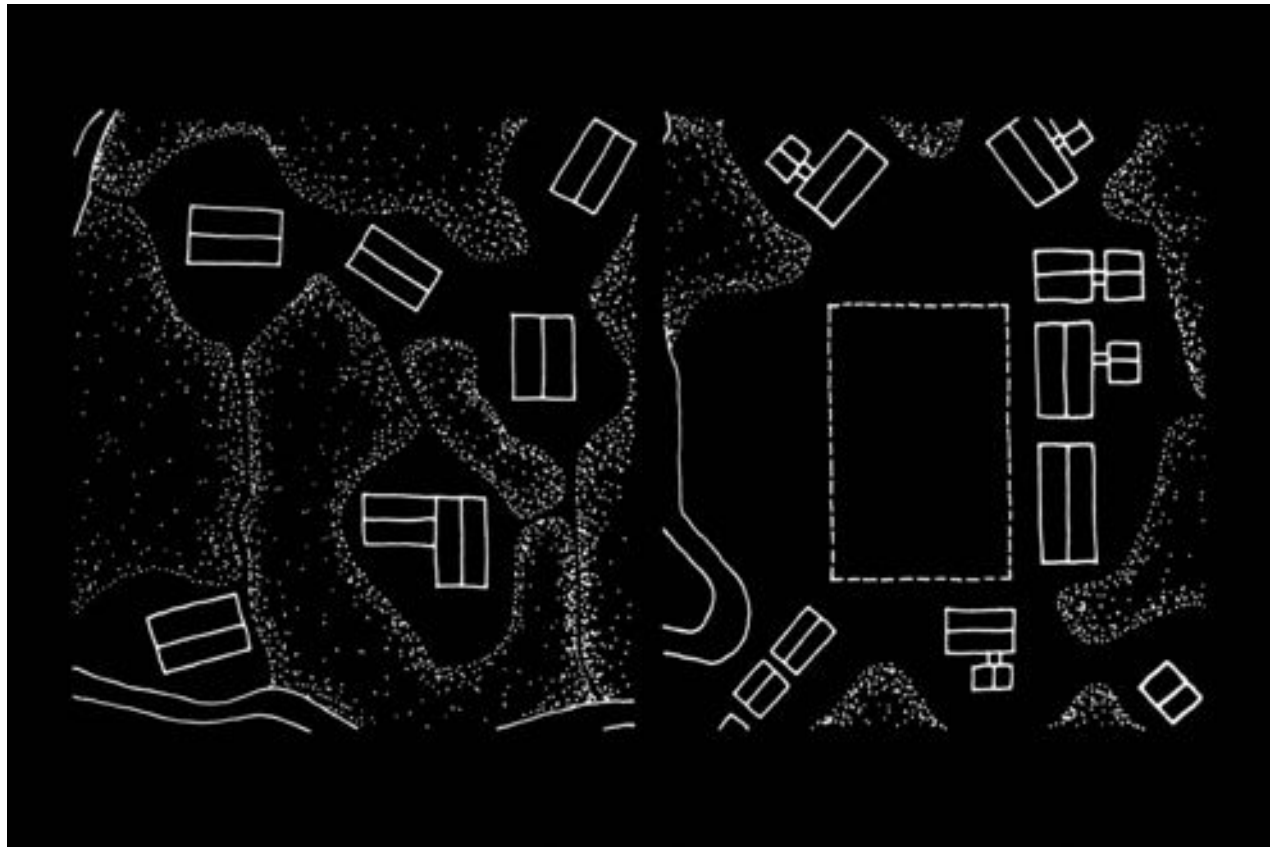






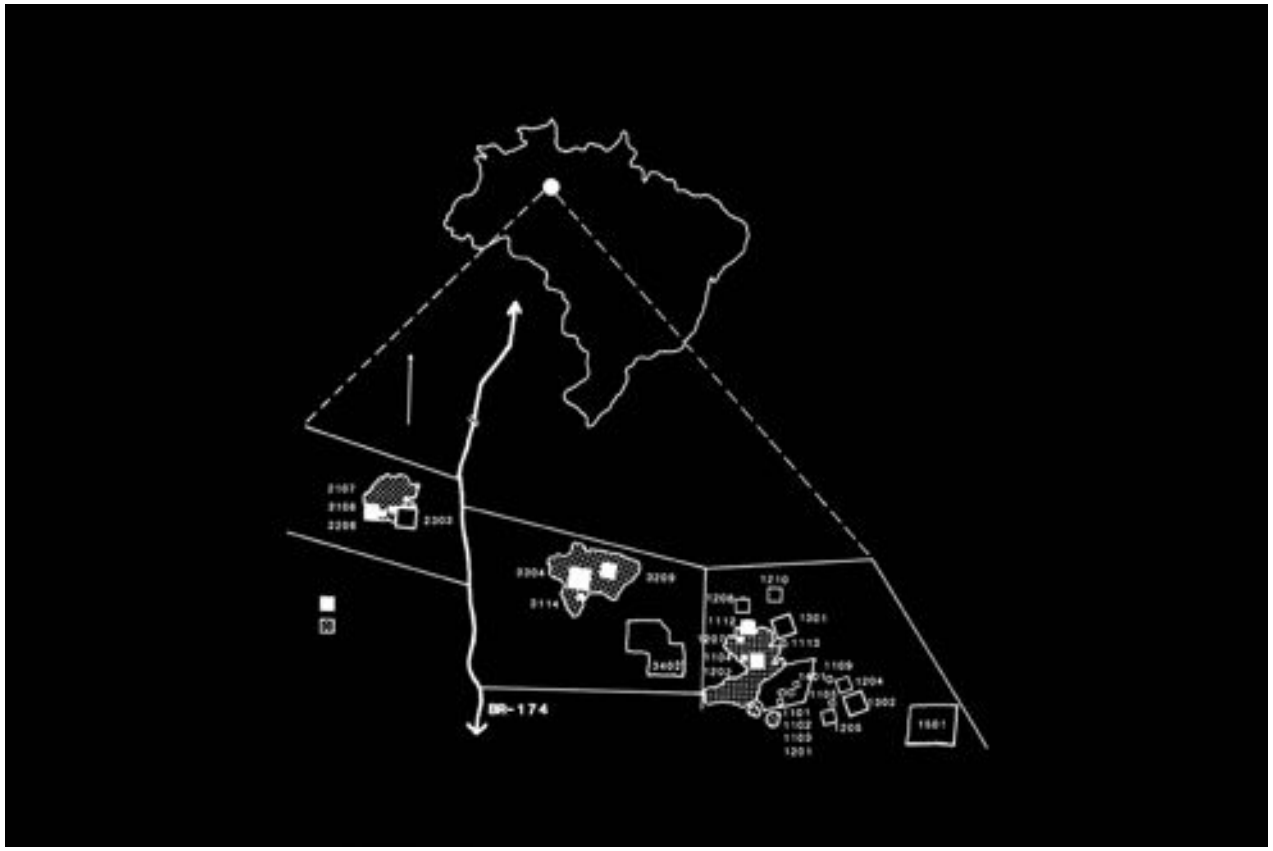


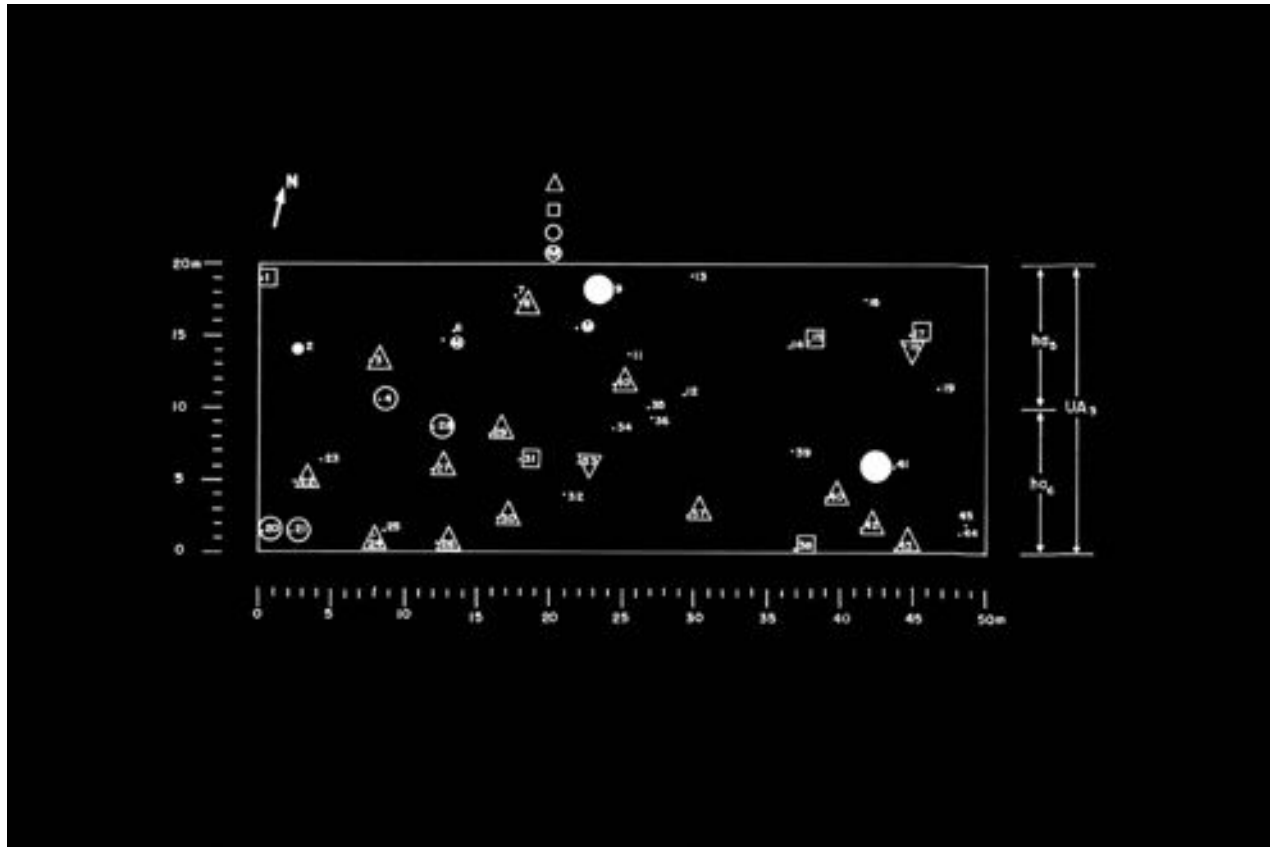




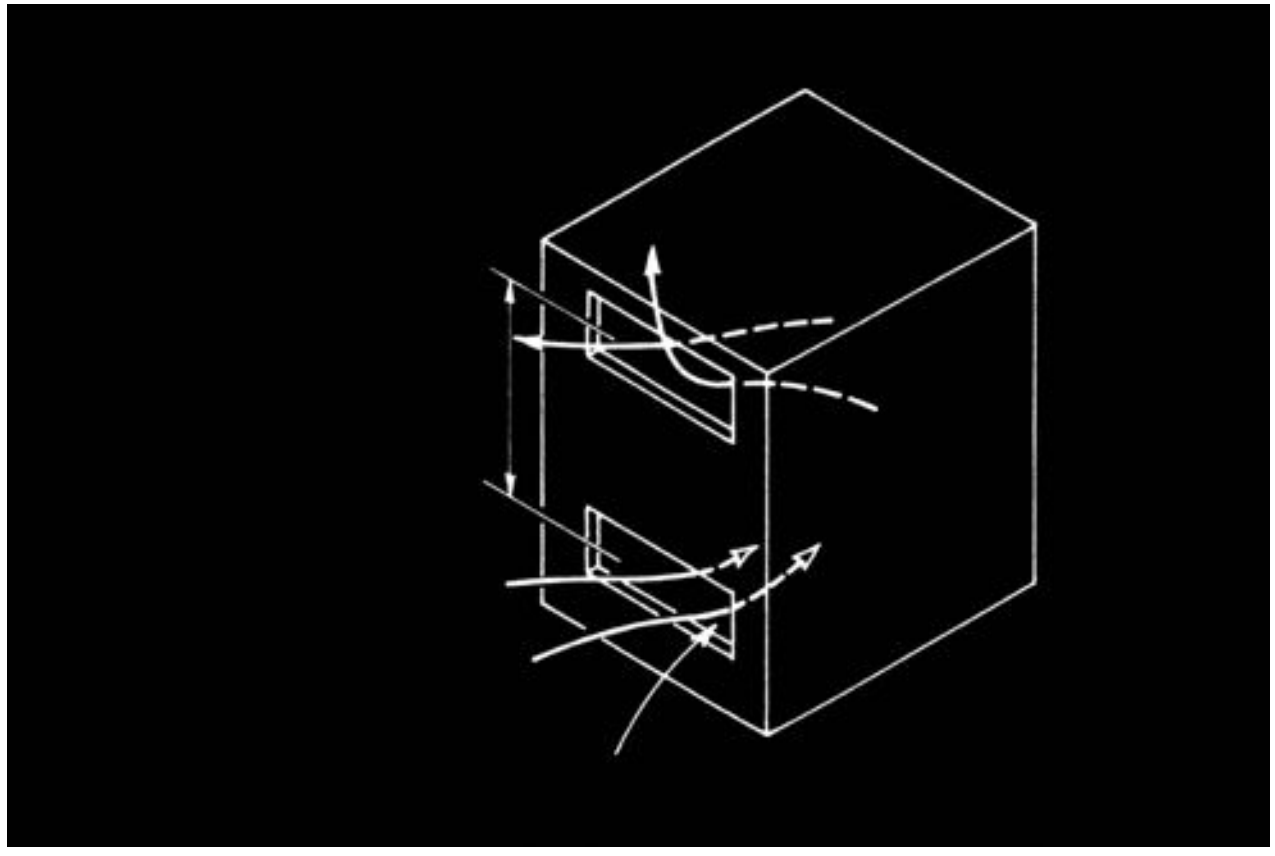
PORFOLIO GILDA MANTILLA Y RAIMOND CHAVES

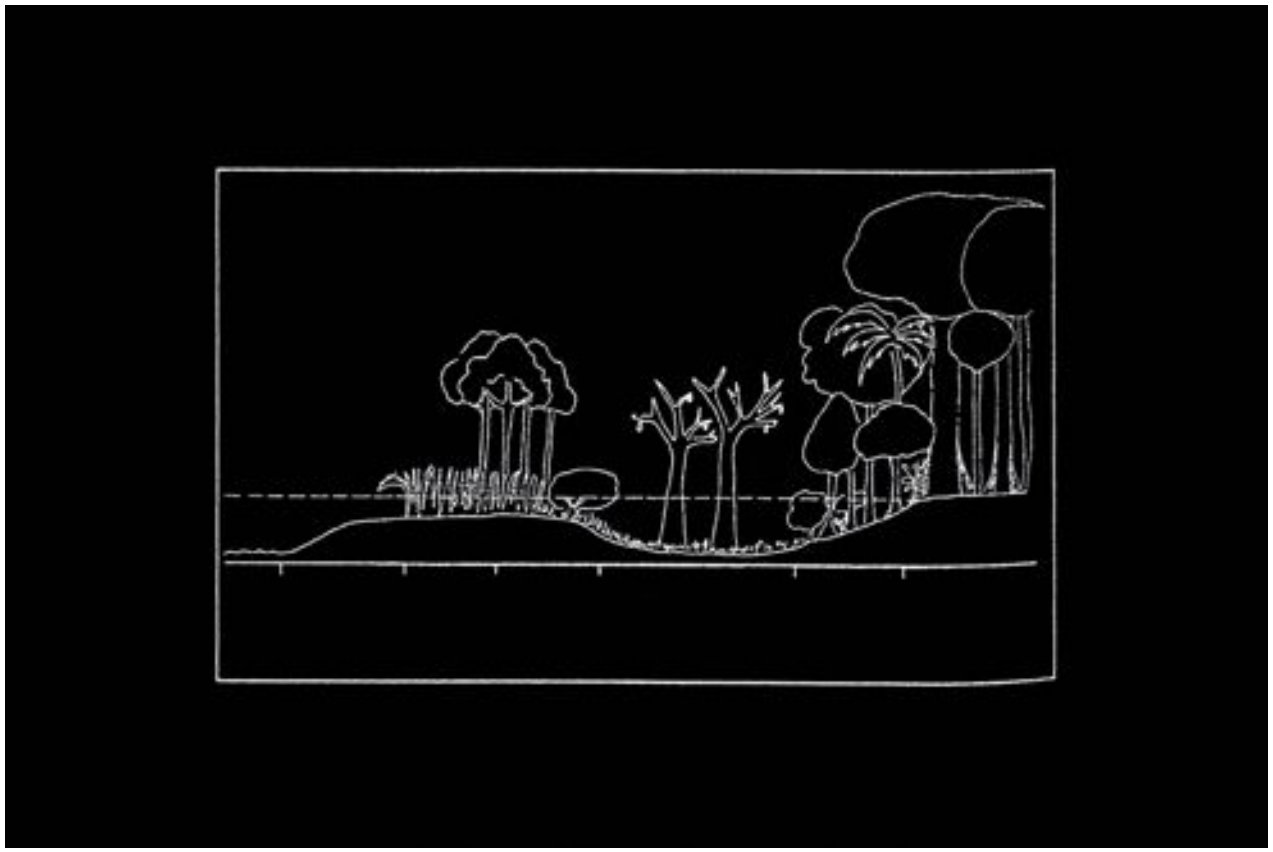
Abstract. **Proyección de 80 diapositivas 3/3 + PA, 2011. Cortesía ProjecteSD, Barcelona y Revolver Galería, Lima.**

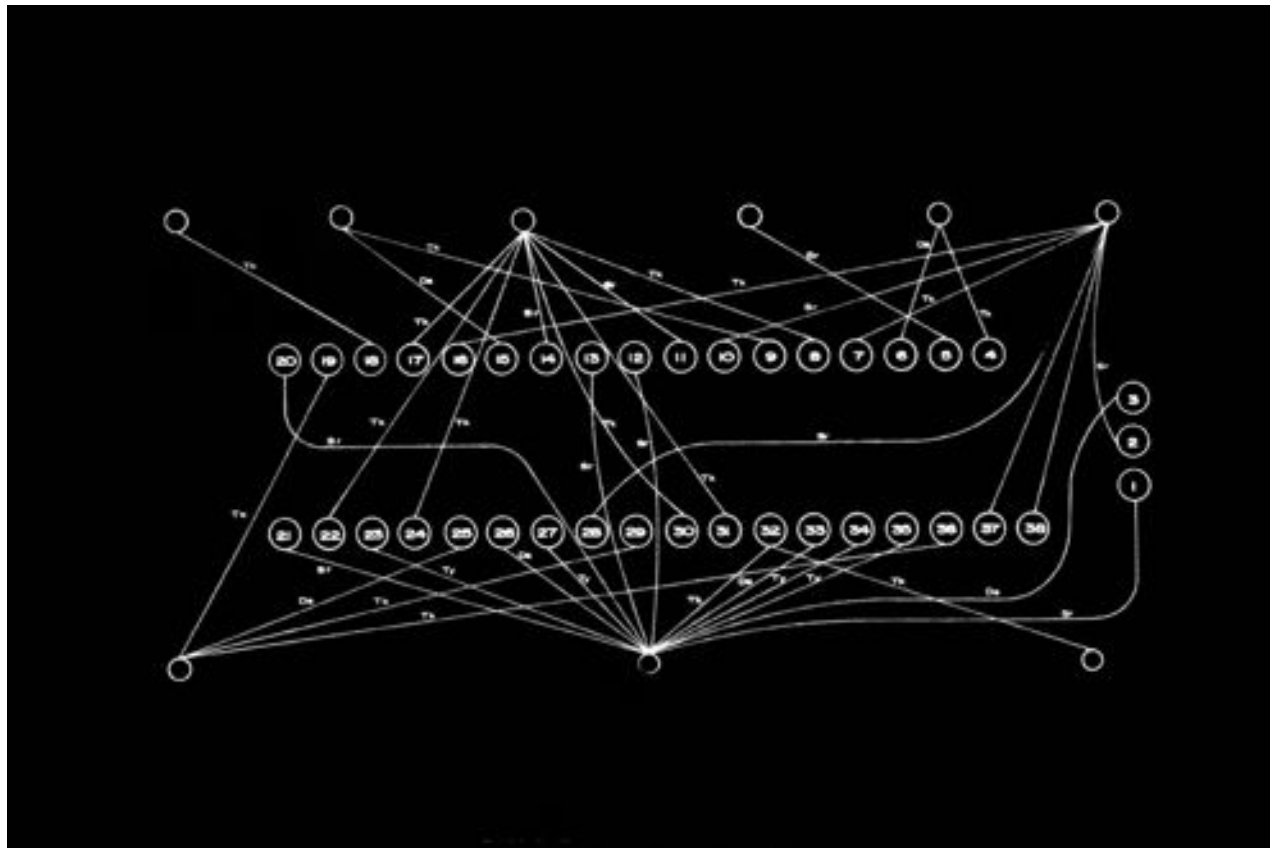


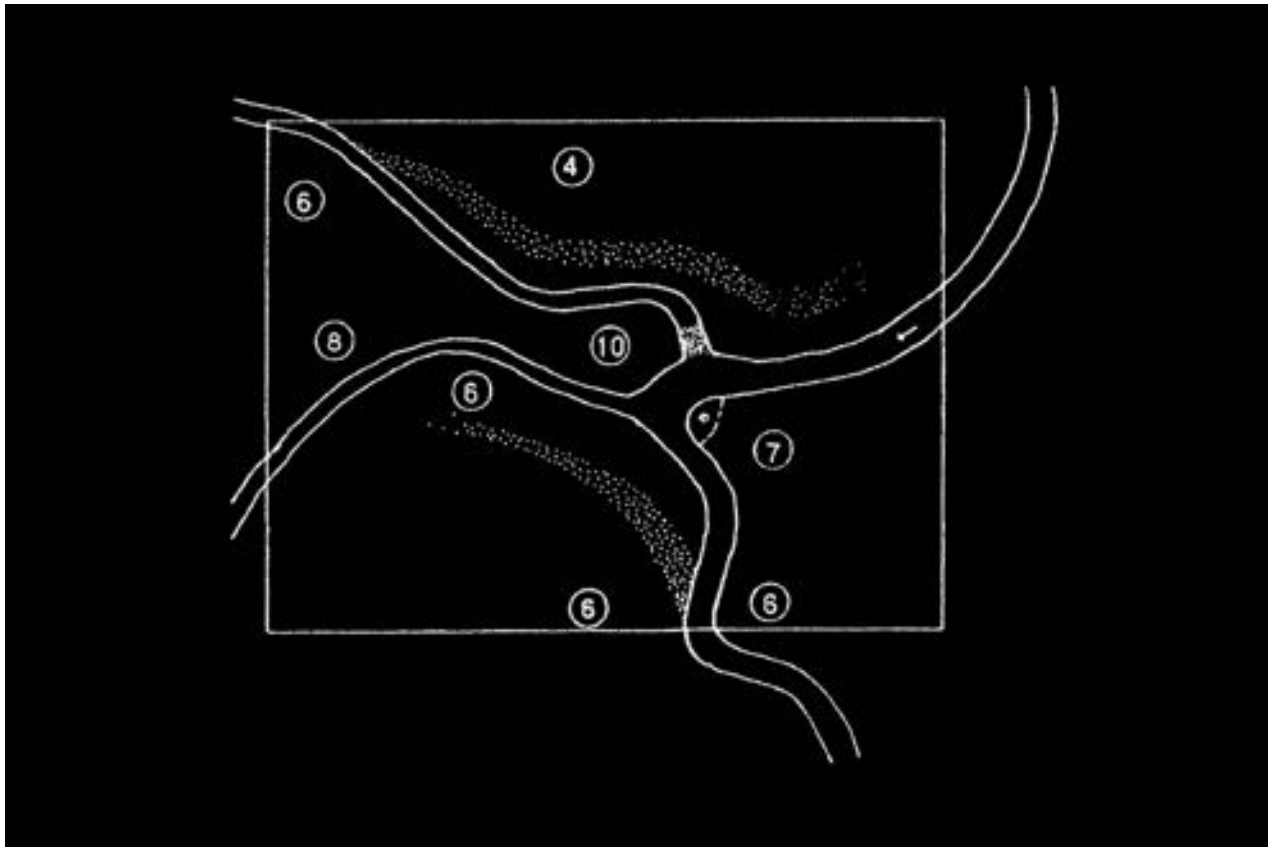


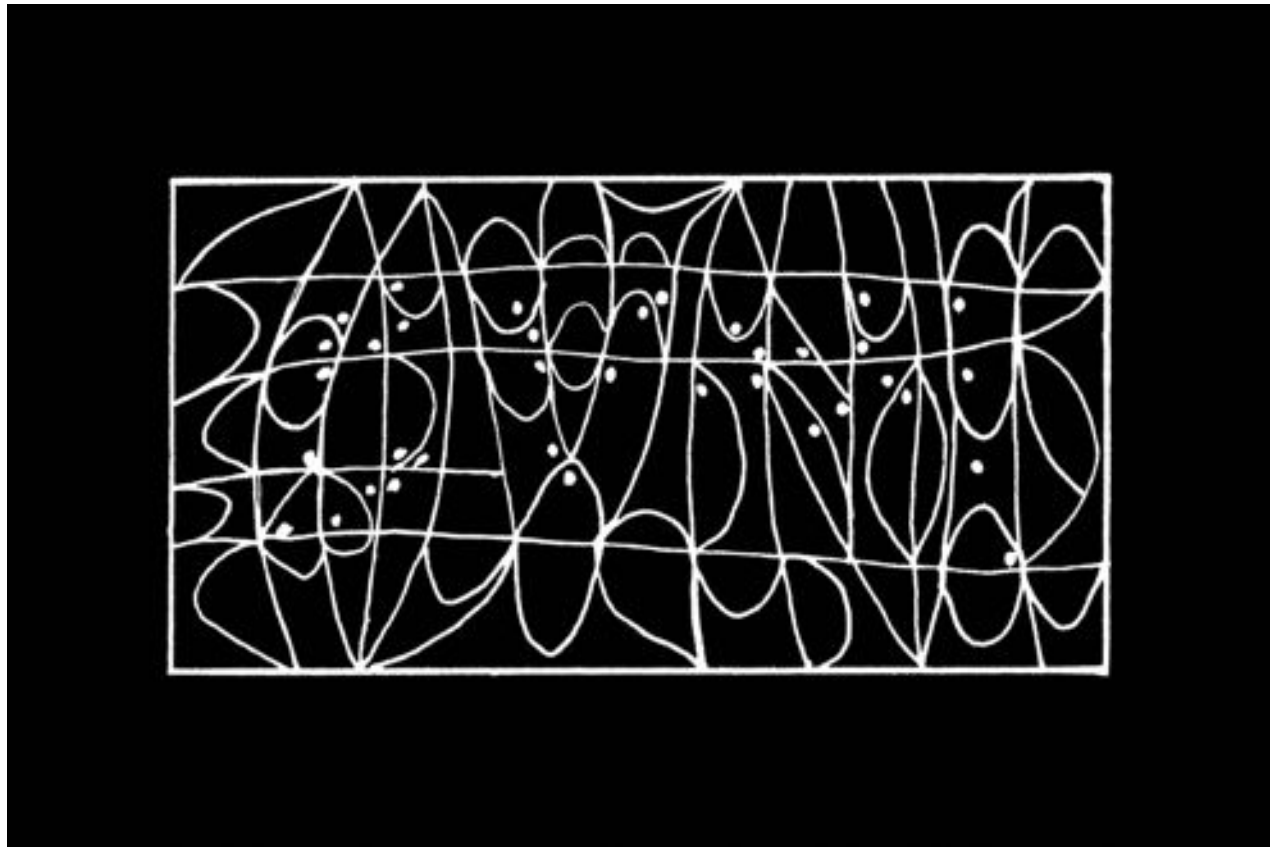
N E O N T E T R A A O C A P
C U U M B I M I L C A S O A
I L M A B A N C A Y P O S N
B O L N G N O S I O I E P G
R A S T L A A L J R A I A A
Q F A B Z I H U D R A Z U R
N C R B G M G I A U A M A R
H O R A C A V M B U B P T A
U R A M I A I C A S M A E Y
H U J B I A O Z A N A Y M A
R U O P A I C H E T A C O A
I S M H C A E T I H C C L D
P I G B N Z Y G I U R E A N
L I S A A B A A N A R I P M





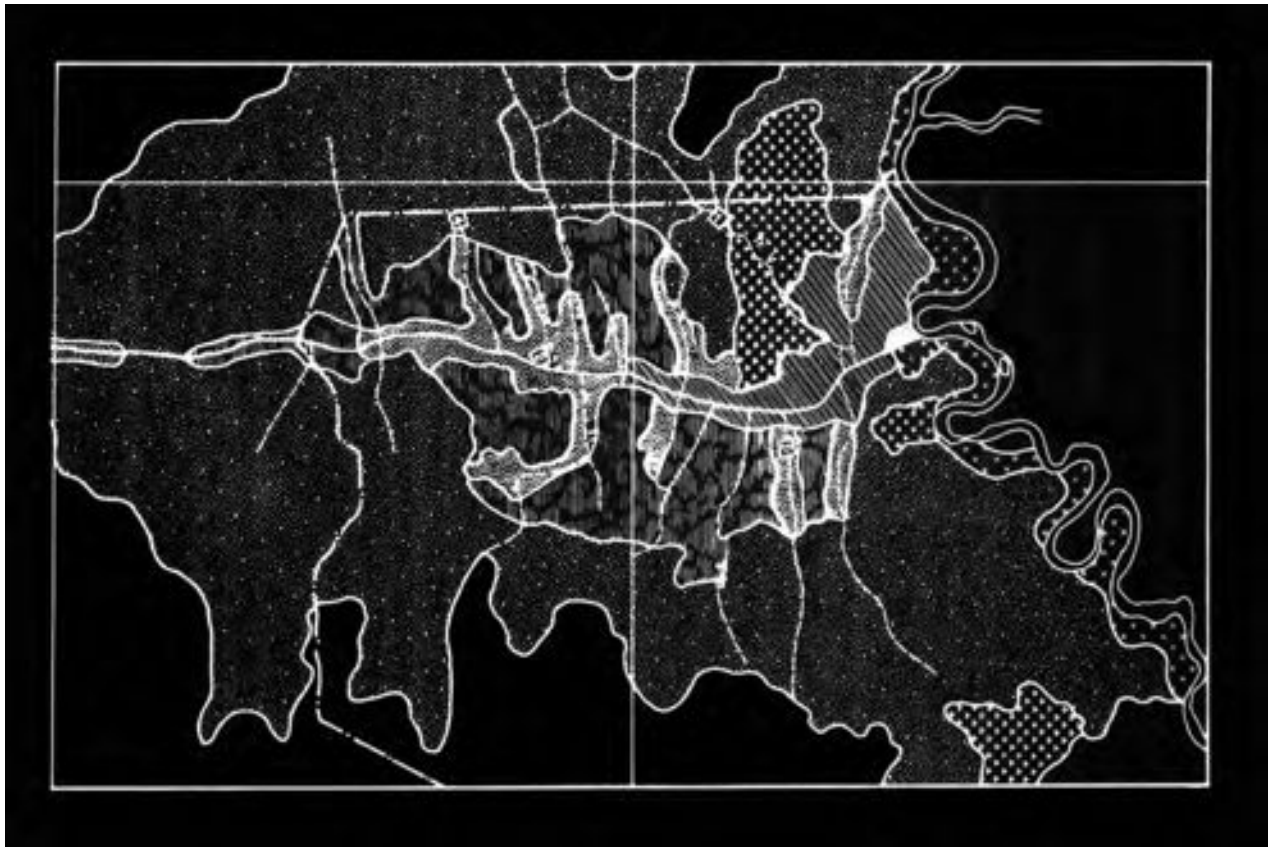


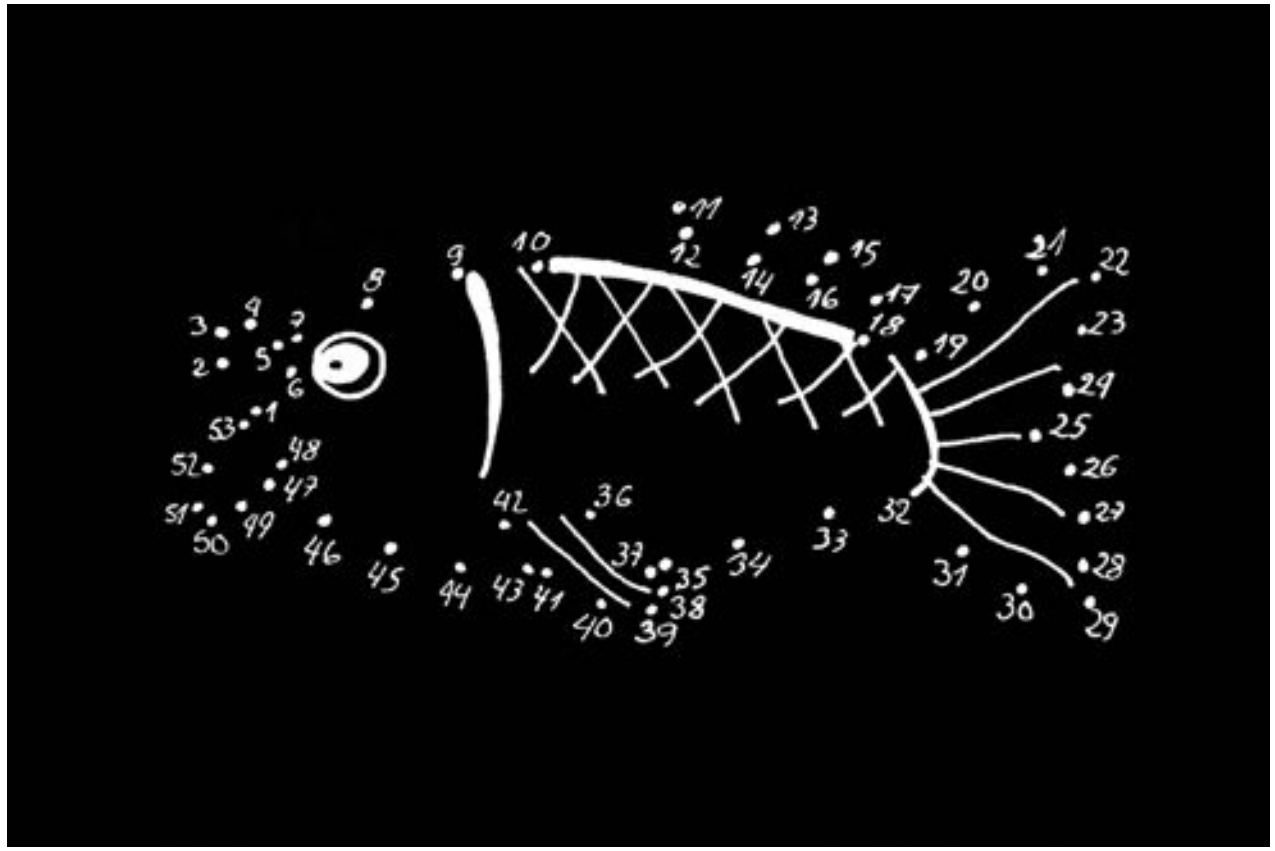


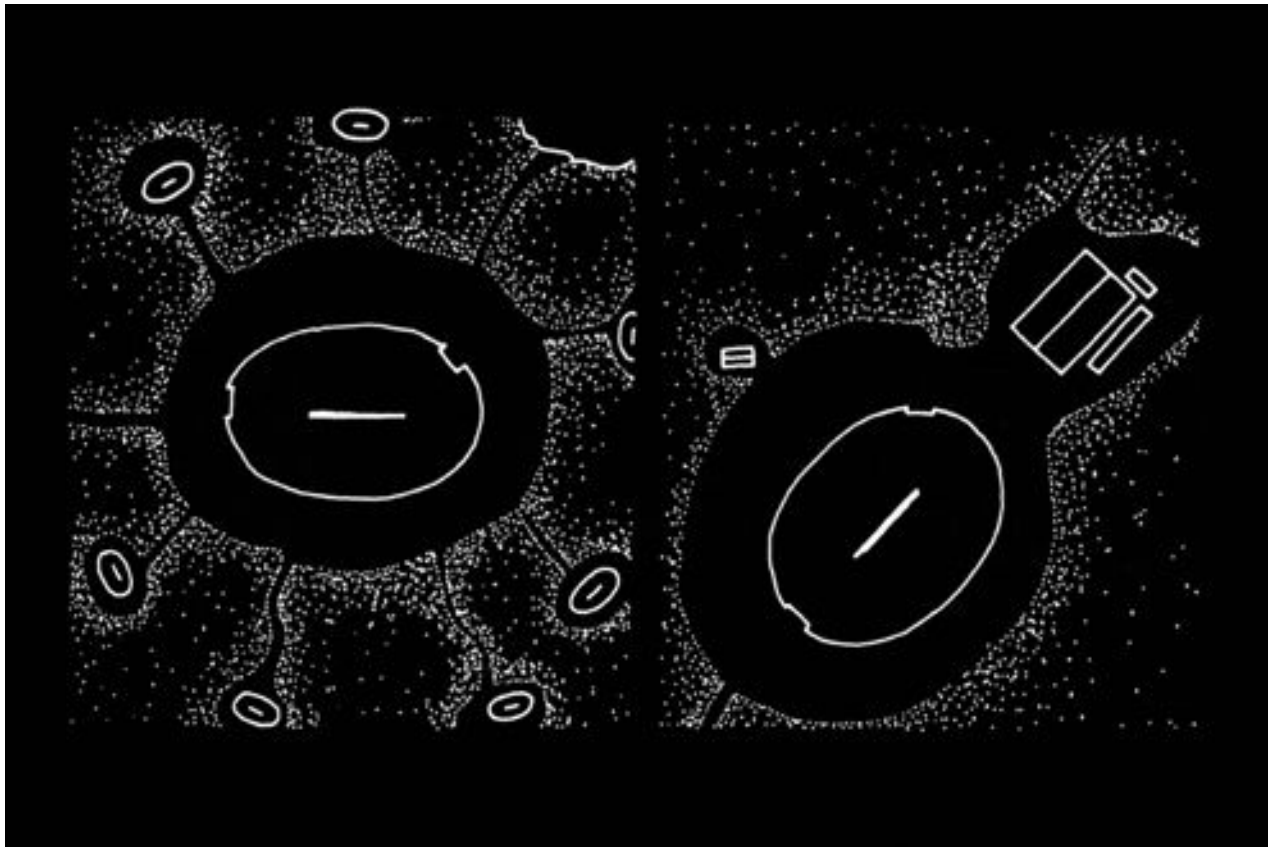


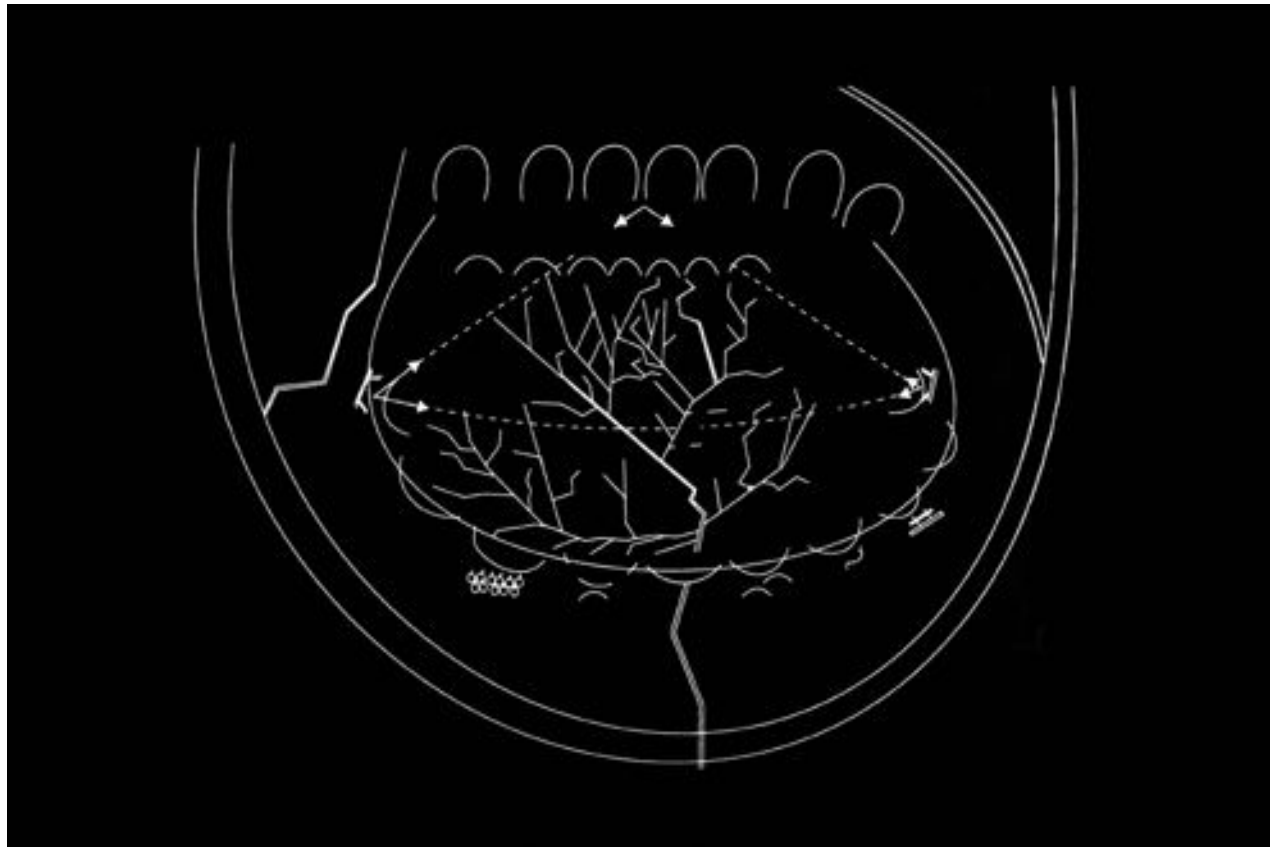
PORFOLIO GILDA MANTILLA Y RAIMOND CHAVES

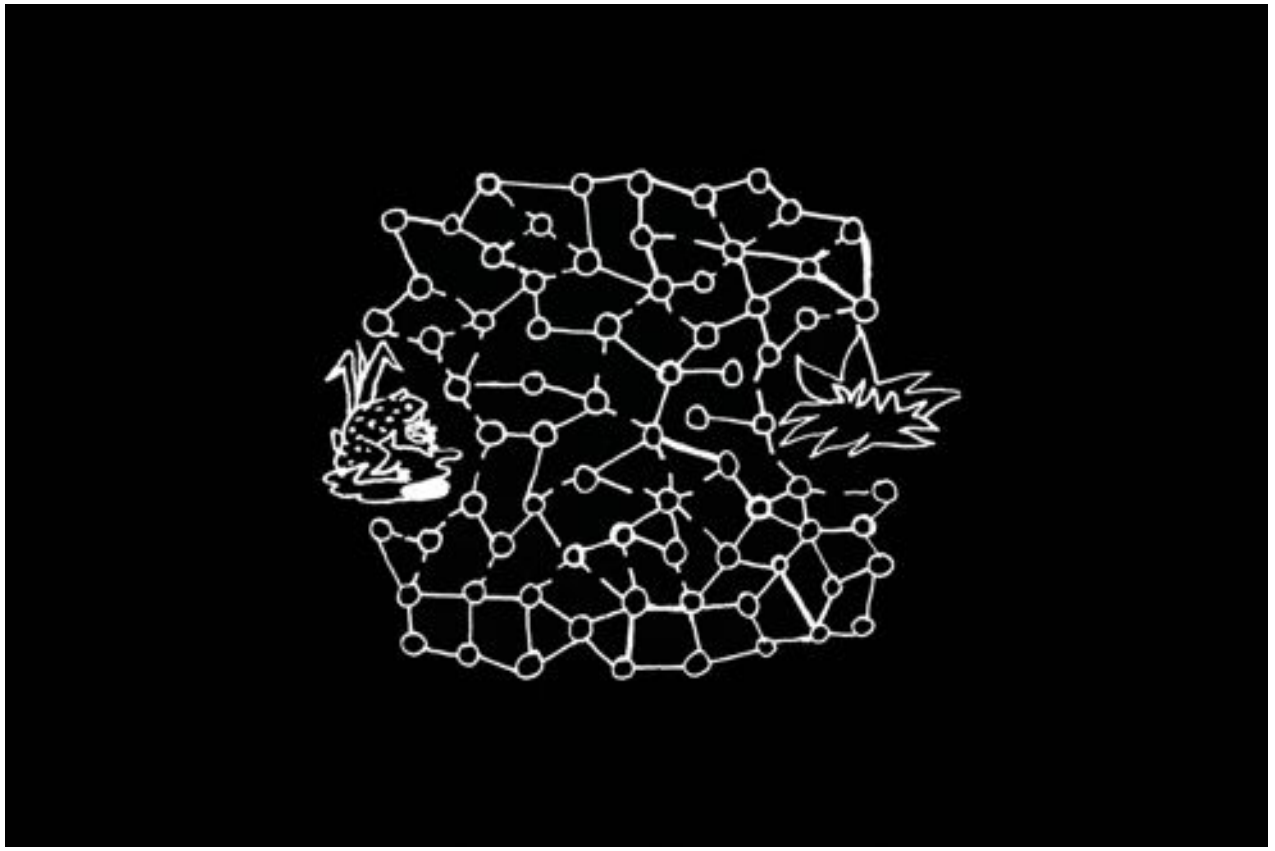
***Abstract*. Proyección de 80 diapositivas 3/3 + PA, 2011. Cortesía ProjecteSD, Barcelona y Revolver Galería, Lima.**

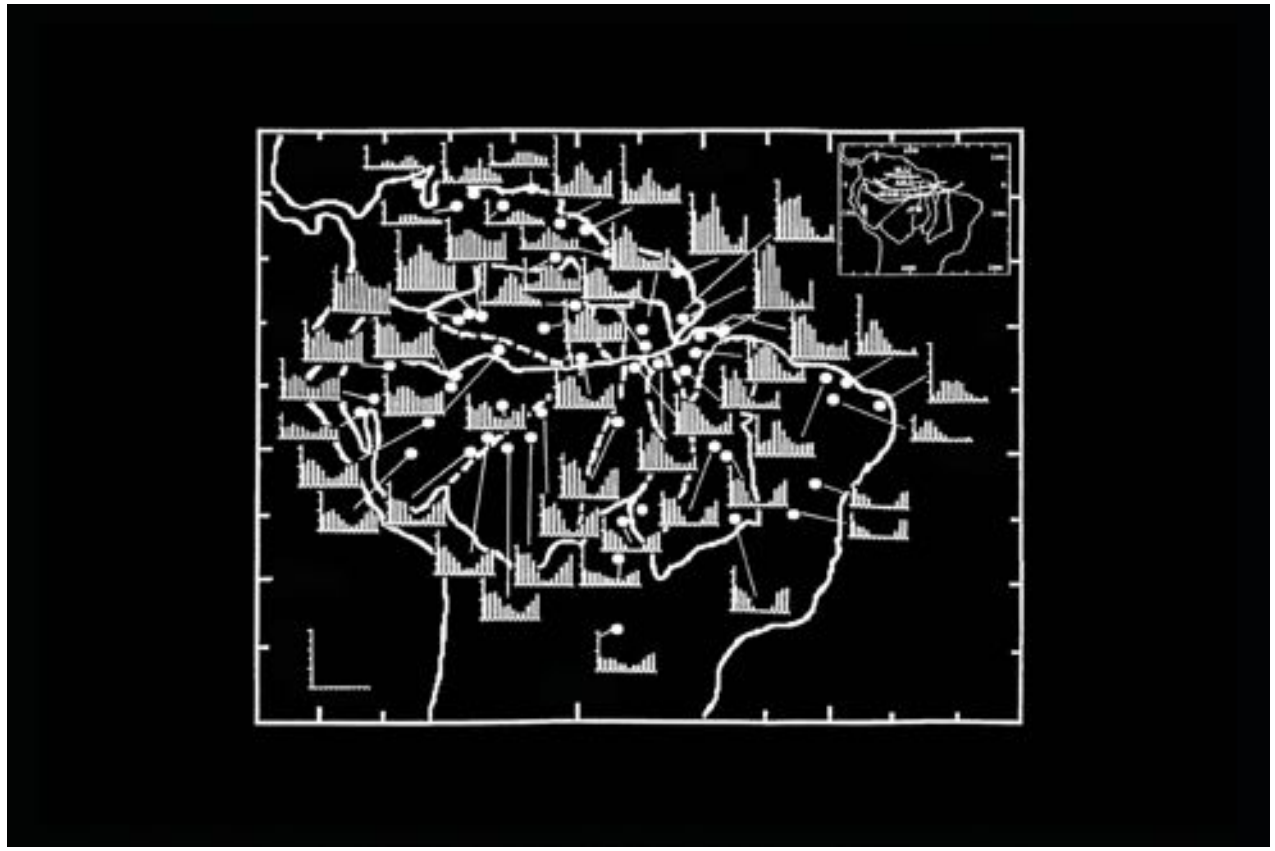


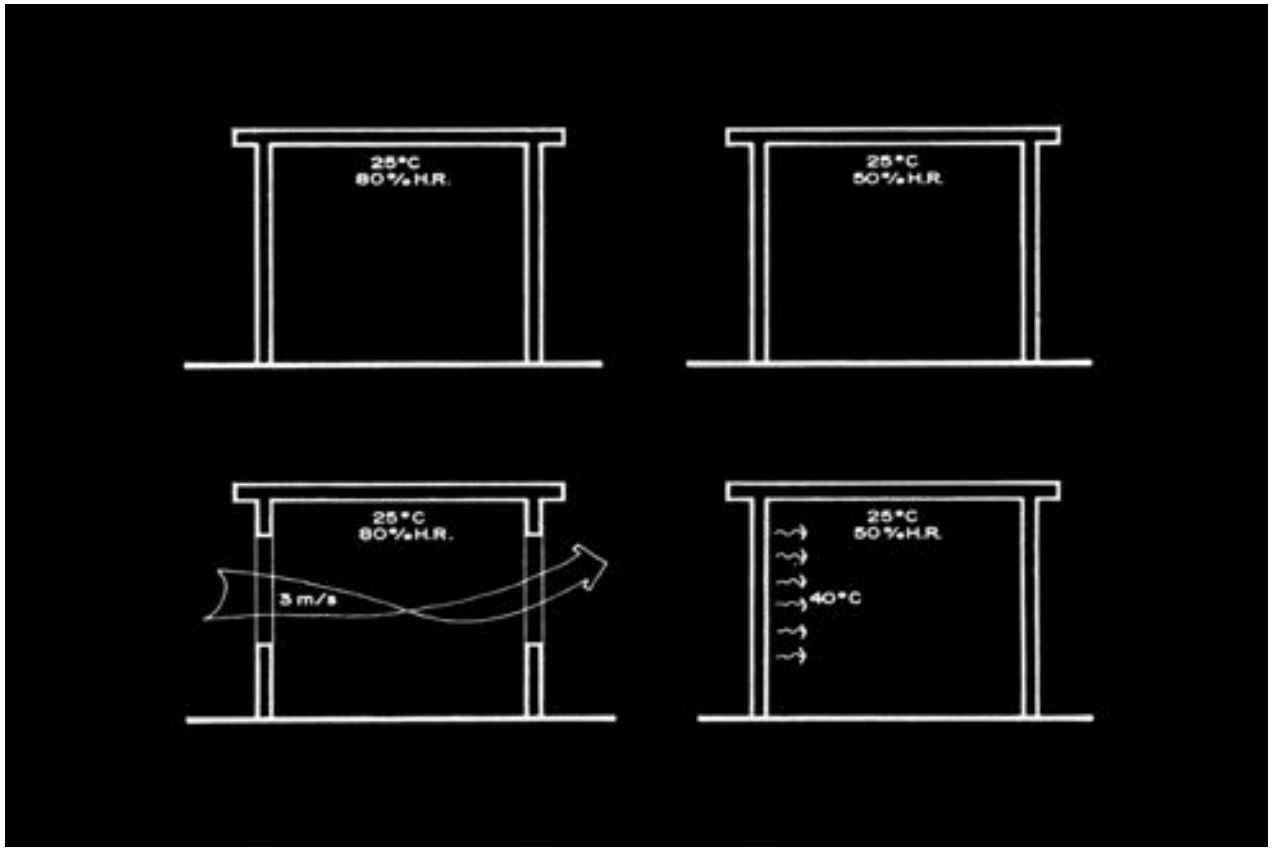

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53

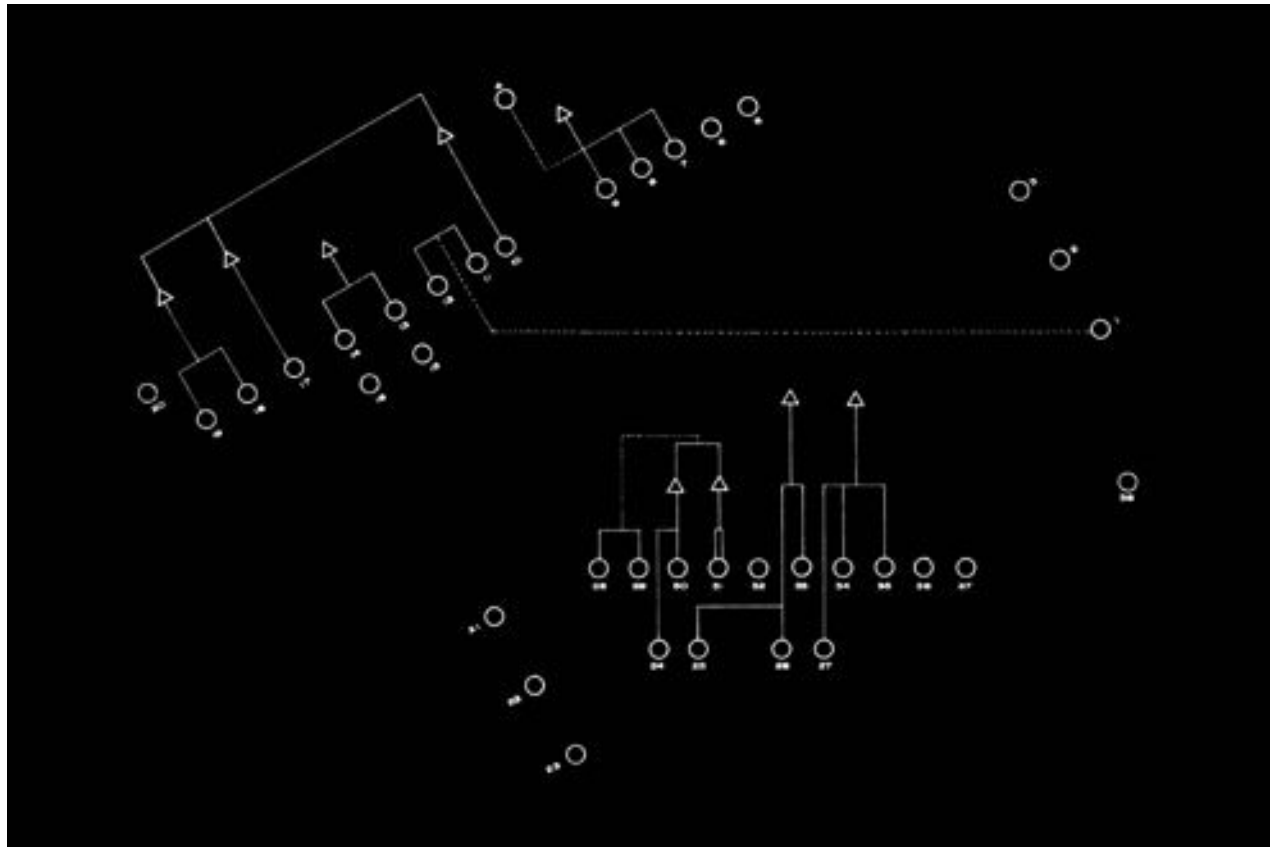










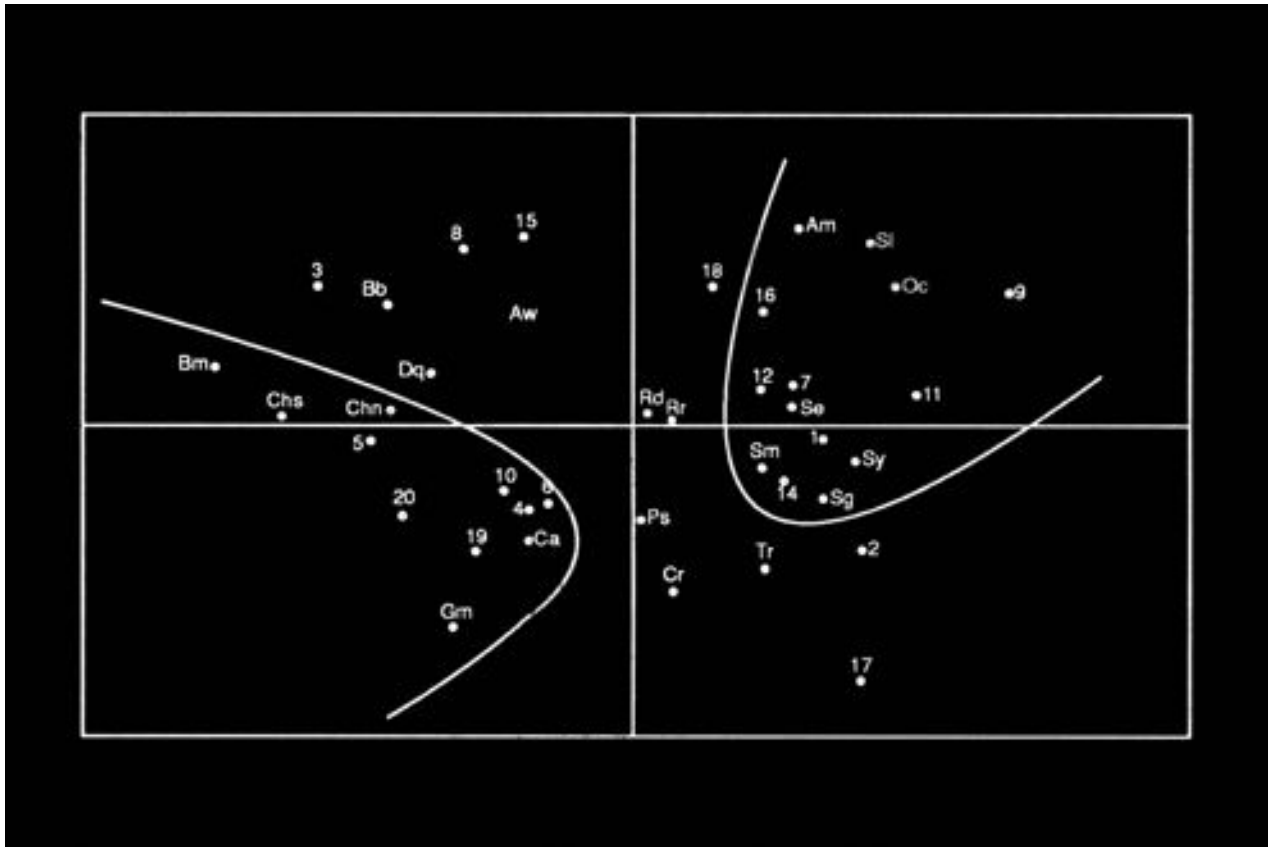


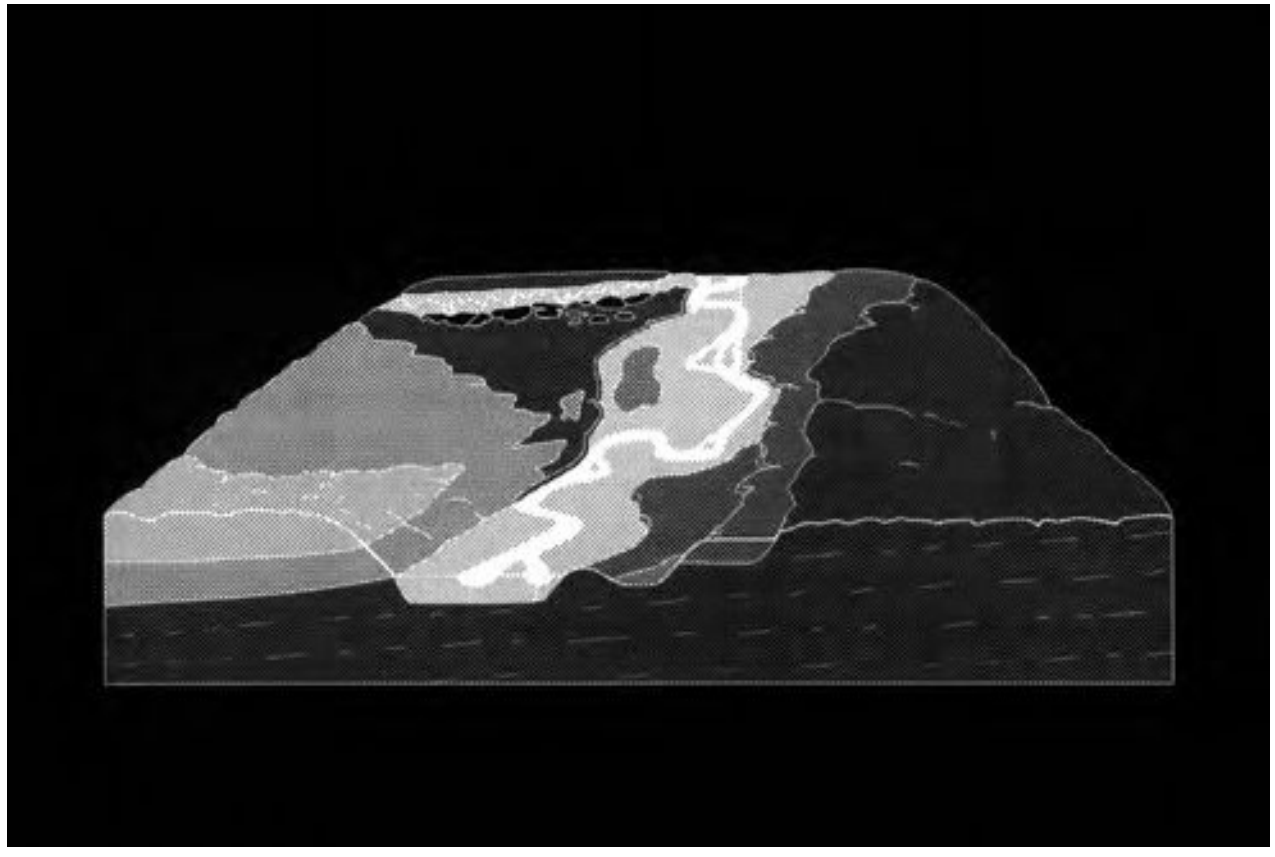
PORFOLIO GILDA MANTILLA Y RAIMOND CHAVES

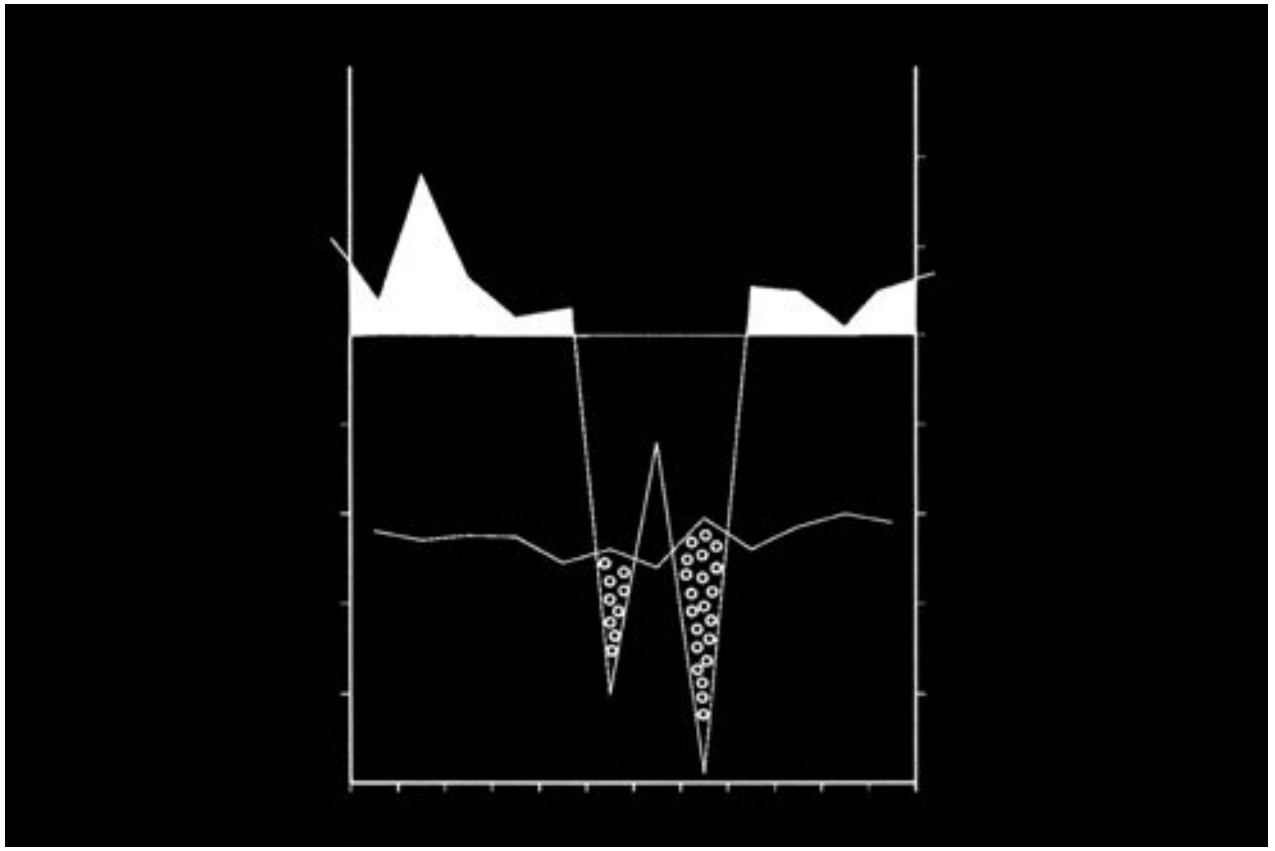
Abstract. **Proyección de 80 diapositivas 3/3 + PA, 2011. Cortesía ProjecteSD, Barcelona y Revolver Galería, Lima.**

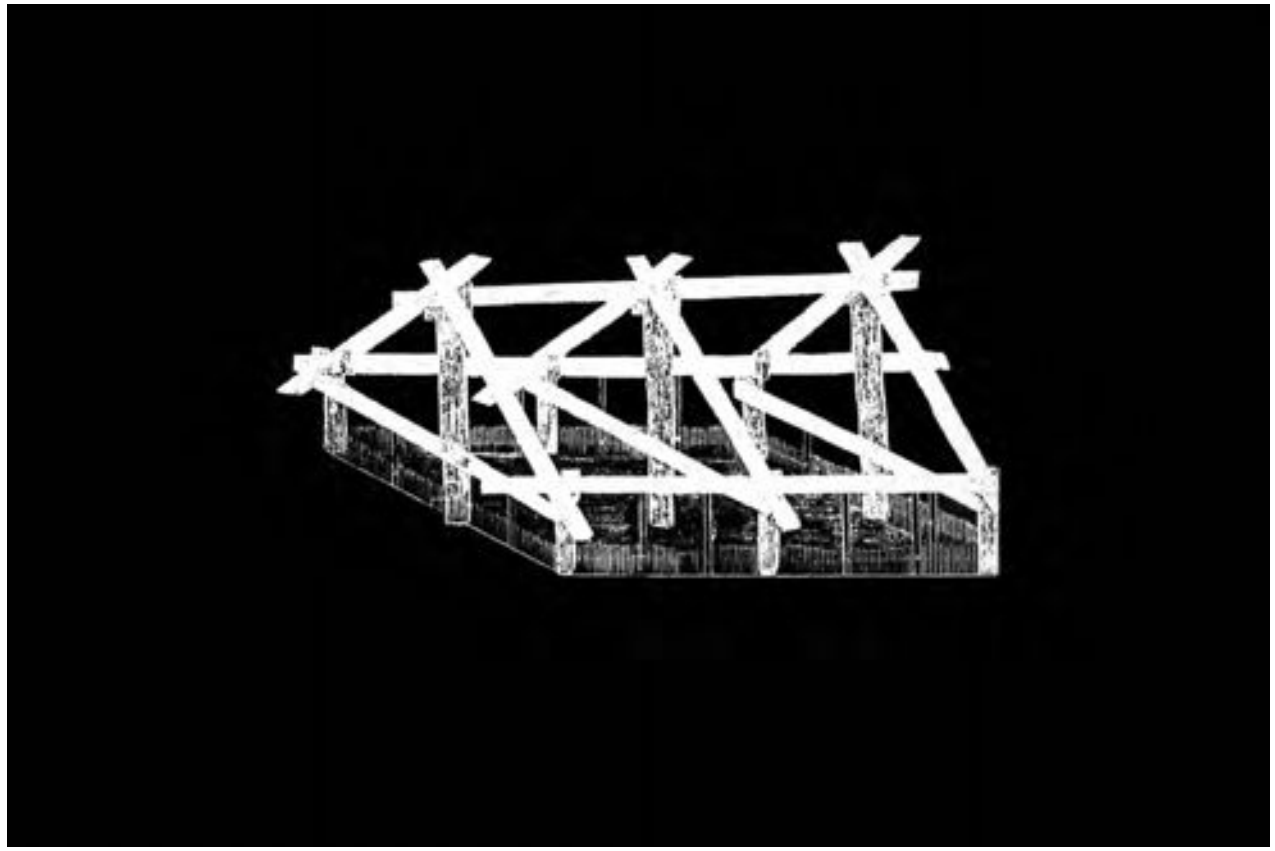


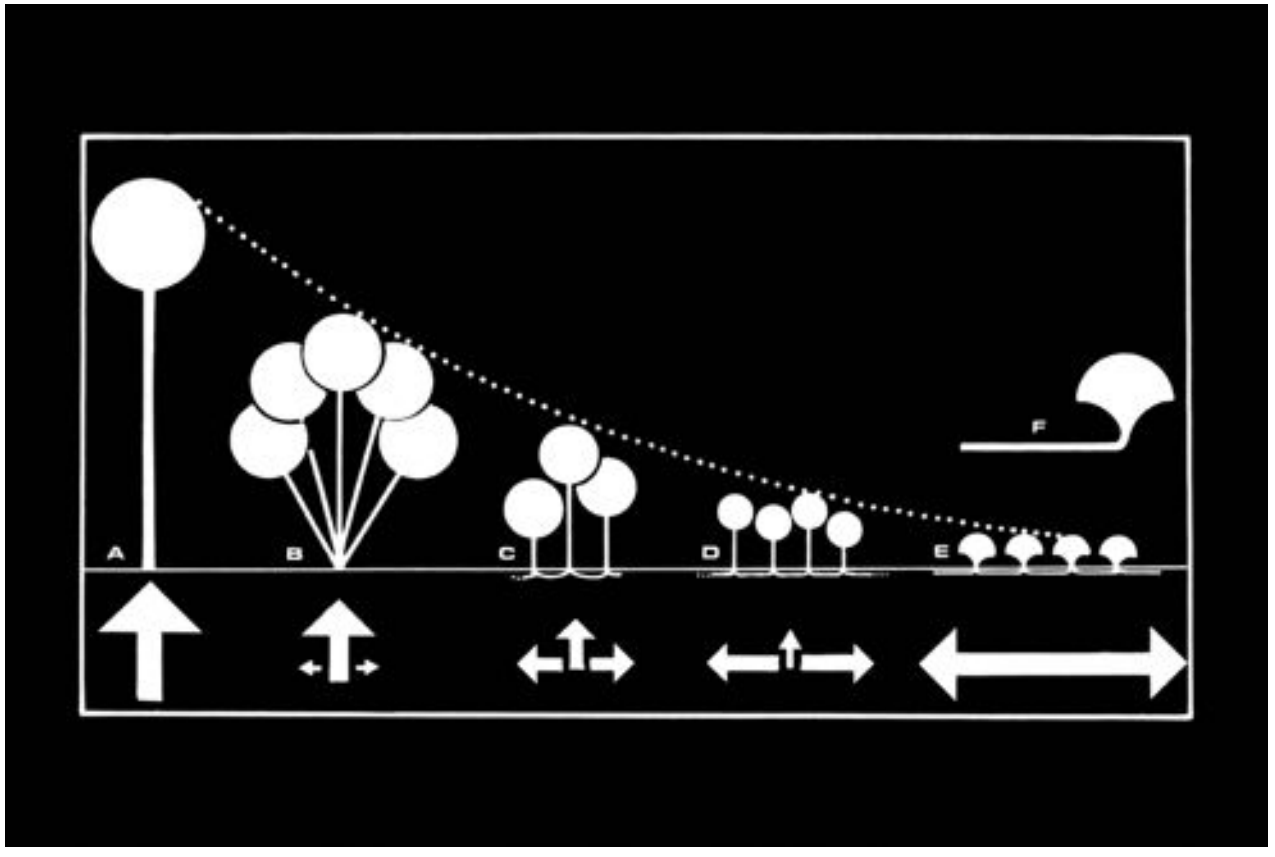

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

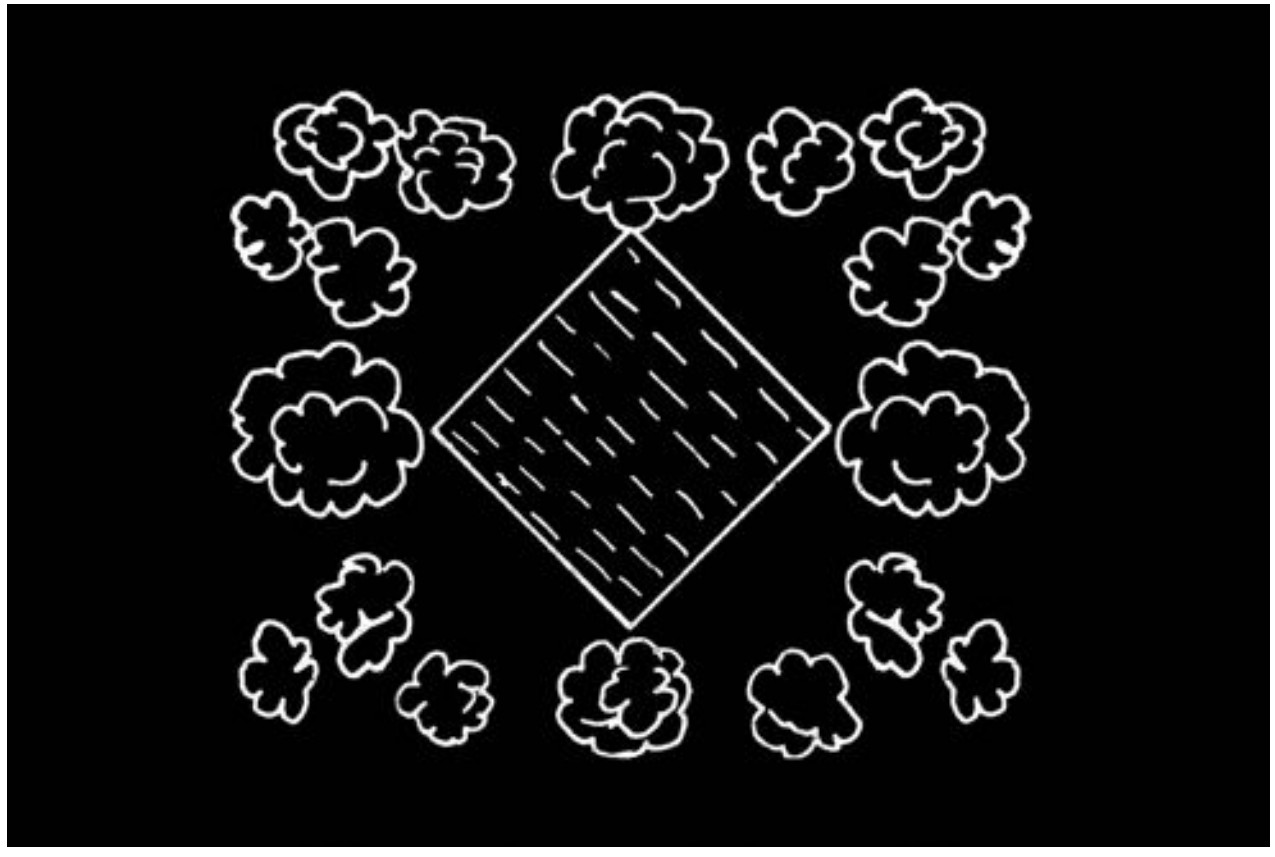

8
15
3
Bb
Aw
Bm
Dq
Chs
Chn
5
10
6
20
4
19
Ca
Gm
Am
Sl
18
16
Oc
9
12
7
Se
11
Rd
Rr
1
Sm
Sy
14
Sg
Ps
Tr
2
Cr
17











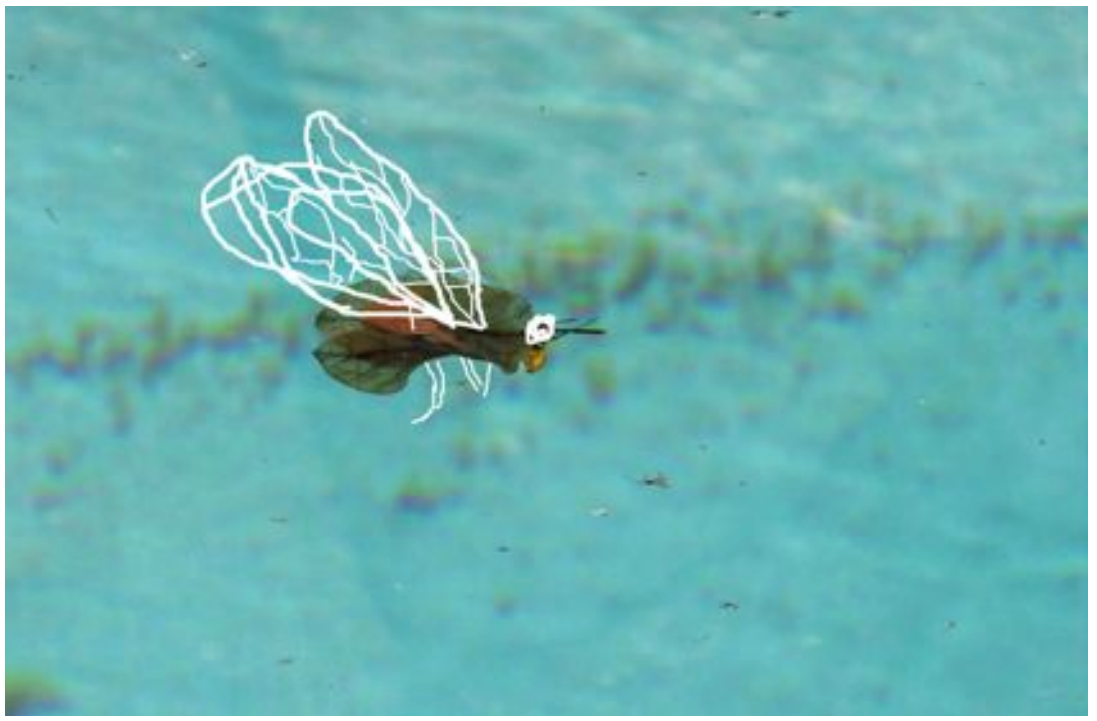
PORFOLIO GILDA MANTILLA Y RAIMOND CHAVES

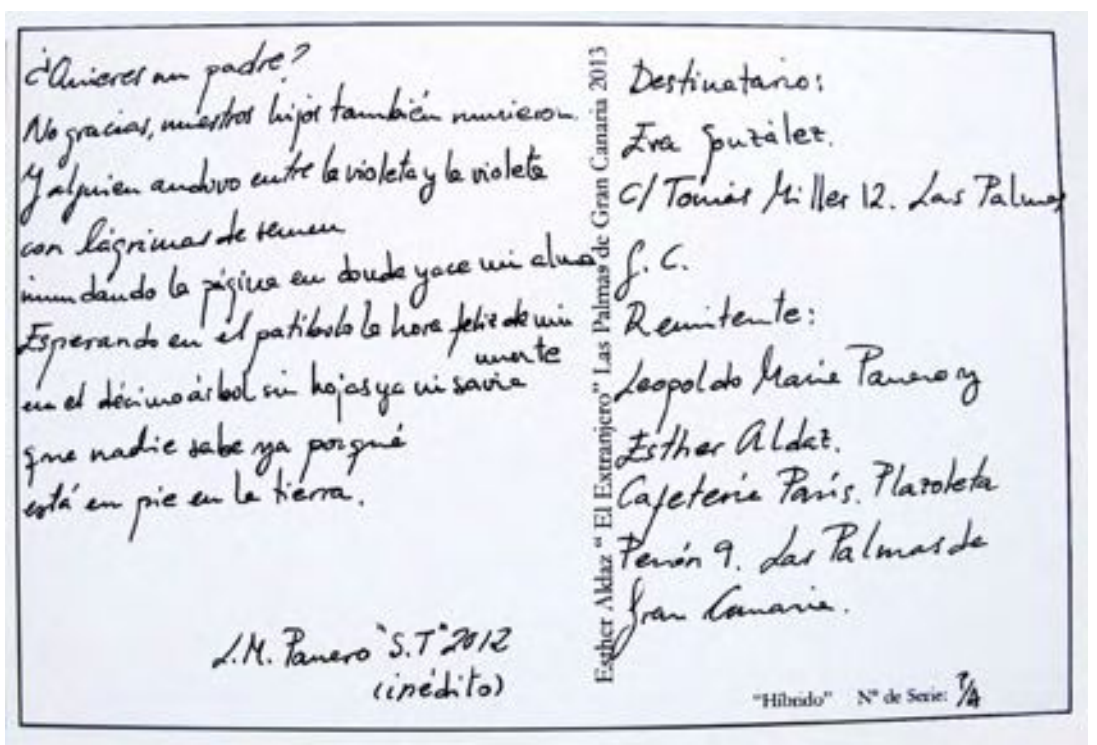
Abstract. **Proyección de 80 diapositivas 3/3 + PA, 2011. Cortesía ProjecteSD, Barcelona y Revolver Galería, Lima.**

DEBATE El poeta Leopoldo María Panero, uno de los protagonistas de *El desencanto*, de Jaime Chávarri, sigue alimentando desde la reclusión psiquiátrica los destellos de una utopía alternativa al sistema capitalista.

"La cultura es siempre un artificio"

Opiniones y conjeturas de Leopoldo María Panero en conversación con Esther Aldaz.





Este es un texto que recoge las opiniones de Leopoldo María Panero, uno de los protagonistas de *El desencanto*, la película de Jaime Chávarri, que se convirtió en un símbolo de la decadencia tardofranquista, sobre el declive del sistema actual y sobre si hay una salida o no para esta situación. Nuestras conversaciones se dieron casi siempre al aire libre para fumar rápido por el miedo a la muerte.

Mi manera de exponer las ideas del gran poeta *loco* consiste en agruparlas en cuatro bloques y añadir algún comentario mío solo a modo de articulación, apunte o hilván.

Pasen y vean.

Esther Aldaz

Del *desencanto* de los 80 al de la actualidad. El panorama cultural en España.

Ahora estamos más desencantados que en los 80, estamos peor todavía que antes porque ha habido una involución en todos los sentidos.

En cualquier caso me gusta más *Después de tantos años* que *El desencanto*, porque hay colorines y música.

La cultura es siempre un artificio. Entre los primitivos no hay cultura.

El capitalismo es un sistema profundamente analfabeto, pero este país más. Aquí no se lee porque se creen que la Biblia es todos los libros, pero españoles no van a entrar ni uno en el reino de los cielos porque son todos medio anormales.

Esta pandilla de gente del teatro solo ha leído a Tennessee Williams, y con mucho esfuerzo. En París triunfé sin haber editado ni un solo libro, y aquí, con más de veinte libros editados, menos que el vaquerillo de Gabriel y Galán.

Este país será surrealista, pero no tanto.

Como decía Nostradamus "pobre Roma, el amargo en la literatura". Roma es España...

Capitalismo, democracia y decadencia de Occidente.

Capitalismo e hipocresía son lo mismo.

La capitalista es una sociedad creadora de esquizofrenia porque no hay situación, es un sistema donde no existe el tú. La maquinaria teatral

burguesa (la dilación y el pretexto) es la negación del prójimo.

Como decía Baudrillard o Derrida —ahora no recuerdo—, el poscapitalismo es un sistema obeso, obsceno[1].

E. A.: La peor de las alienaciones es estar despojado del otro.

L. M. P.: Si no hay intercambio económico acaba esta historia. La CIA contando mentiras por televisión y por los periódicos, y la guerra civil a oscuras.

Los bancos son zona roja. Van a poner a los pobres a beber en abrevaderos.

La ética es Wittgenstein, la ética no tiene nada que ver con la moral. La ética es la situación y la moral son diez tonterías.

La situación es explosiva en cualquier país del mundo, ahora y siempre.

Los americanos se creen que España es su granja. En Japón lo intentaron y los echaron a patadas, en Polonia también lo intentaron y también los echaron.

Barak Obama se cree que son los responsables de todos los males y han acertado. ¿A quién se le ocurre volver loco a todo el planeta?

Jesucristo, hombre subversivo de la turba de Galilea. La pobreza primitiva de Jesucristo es por el imperialismo, por Israel, la pobreza era Israel y la turba Galilea[2].

En Cuba también hay bancos y chaquetas y corbatas. La corbata es por el ahogo, por lo que Hegel llamaba cristianismo ateo[3].

Todo el planeta está contra España, hasta los franceses.

Todo es posible en Granada, presos de galeras y el humilladero. No creo en la clase obrera y menos aún en la española. En París el proletariado es fuerte, se hace respetar. Aquí son una pandilla de payasos alfredolandescos, en París el partido comunista es un búnker. Aquí intentó la CIA desestabilizar la democracia a base de los ricos contra los pobres y ellos son los responsables de todos los males.

E. A.: De nuevo el imperialismo estadounidense.

L. M. P.: La decadencia de Occidente:

"... ¿Qué culpa tiene el pigmeo, el elefante y el tigre.

De que Occidente sea cruel

Y que sobre la cruz dispare en la selva...?"[4].

Yo comparo la antropología y la psiquiatría como matrices de un mismo racismo. Puede ser otro hombre que es el primitivo o el loco.

E. A.: El argumento de la discriminación[5].

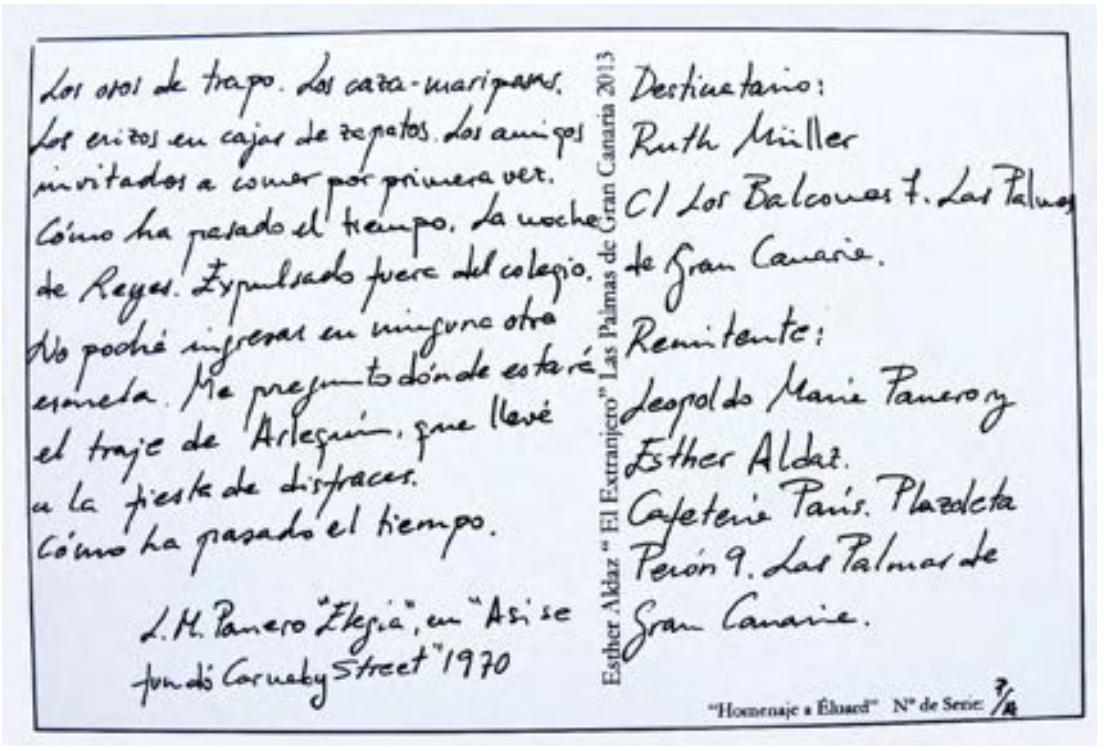
Censura y represión.

L. M. P.: Si hay represión hay represión a todos los niveles. En Argentina cerraron hasta los puticlubs.

Están todos los periódicos embrujados y la televisión también está embrujada. Si publican una noticia publican todos una parecida o relativa a esa, no es que haya censura.

Yo me fui a París en los 80 a follar. España es un país con un millón de alcohólicos por la represión sexual.




Los otoñ de trapo. Los caza-mariposas. Los exitos en cajas de zapatos. Los amigos invitados a comer por primera vez. Cómo ha pasado el tiempo. La noche de Reyes. Expulsado fuera del colegio. No podré ingresar en ninguna otra academia. Me pregunto dónde estará el traje de Arlequín, que llevé a la fiesta de disfraces. Cómo ha pasado el tiempo.

L. M. Panero "Elegía", en "Así se fundó Carnaby Street" 1970

Esther Aldaz "El Extranjero" Las Palmas de Gran Canaria 2013

Destinatario:
Ruth Müller
C/ Los Balcones 7. Las Palmas de Gran Canaria.

Remitente:
Leopoldo María Panero y Esther Aldaz.
Cafetería París. Plazoleta Perón 9. Las Palmas de Gran Canaria.

"Homenaje a Éluard" Nº de Serie: 7/A

***Híbrido* y *Homenaje a Éluard*, dos postales poéticas de Leopoldo María Panero.**






Algunos fotogramas de *El desencanto*, la película sobre la familia Panero realizada por Jaime Chávarri en 1976.

Soluciones para la decadencia: Golpe de Estado. Contracultura y utopía.

Golpe de Estado sin ideología lo veo muy difícil. Si va a haber golpe de Estado por dinero va a haber que agrandar las cárceles como Franco los pantanos.

El golpe de Estado por la locura, que el golpe de Estado no lo den ni el capital ni el trabajo.

La locura es un estado de segundo nacimiento según Foucault.

E. A.: Se dice que están fuera de la razón los que viven al margen de las normas, los que han traspasado el umbral que lleva al exilio.

L. M. P.: La revolución de la locura es la mejor.

E. A.: ¿Que tomaran todos los locos el parlamento?

L. M. P.: Ja, ja, ja, ja, ja, ja, sí.

La autarquía en pleno s. XXI, como en época de Franco, que cierren las embajadas y que se vayan los yanquis a tomar por culo.

Tirar una bomba antimateria en la Casa Blanca.

No es inevitable la decadencia, se evitaría con una contracultura a lo Theodore Roszak[6], su ideólogo. Un aparato judicial distinto, una revolución distinta, una cosa distinta.

E. A.: Una transformación de la realidad.

L. M. P.: Yo quería fundar una sociedad alternativa a esta, comunas o falansterios como Fourier.

Las comunas berlinesas K1 y K2 no fueron un fracaso. Tenían el tabú de la limpieza, no se sabía quién tenía que recoger la basura ni nada parecido[7].

Era el socialismo utópico. En *Utopía y subversión*, E. Subirats habla del marxismo como la revolución del más allá[8].

El marxismo es una utopía historicista. *Utopía* viene de *utopos* que significa *no lugar*.

E. A.: Como dijo Sampedro, este sistema es imposible, y las utopías son necesarias porque sin ellas la vida carece de horizontes.

L. M. P.: La herejía de la teología de la liberación para conseguir la liberación de los oprimidos por todos los medios, incluida la muerte.

Creo en la *Sex Bomb* de Wilhelm Reich, un sexólogo que se creía Jesucristo...

E. A.: Que fue diagnosticado como esquizofrénico durante la caza de brujas...

L. M. P.: ... Y también en el freudo-marxismo.

"... Para luchar contra esa ideología que entre sus proyectos desconoce el hombre...".

E. A.: Gracias por ser.

Hasta pronto.

Mi agradecimiento también a Arturo Benítez y a Fernando Vacas por estar.

Londres, 20 de abril de 2013 ✣

1 Hace referencia a Jean Baudrillard, *L´autre par lui-même (Habilitation),* París: Galilée, 1987 [Trad. cast.: *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama, 1997].

2 "Desde los primeros asentamientos en Nueva Inglaterra, los estadounidenses se han concebido como un pueblo bíblico: los emigrantes puritanos se miraban retratados en los relatos bíblicos del antiguo éxodo de Israel; más tarde así lo hizo la revolución que dio nacimiento a los Estados Unidos. La Constitución que dio origen a la nación fue también vista como la Nueva Alianza. Esta concepción se fue repitiendo con la liberación de los esclavos, que se imaginaban pasando el Jordán para llegar a la tierra prometida de la libertad, la lucha por los derechos civiles, la religión civil que impera en EE. UU., las mujeres por el voto, el Evangelio Social, el *New Deal* de los años 30, y otras luchas de liberación. Sin embargo, recientemente, se ha transformado en la *única superpotencia* después del desplome económico de la Unión Soviética, asunto que viene aflorando desde comienzos del siglo pasado. La antigua nación de las virtudes democráticas republicanas ha llegado a ser el nuevo imperio, creando, a su vez, un nuevo (des) orden mundial. América es ahora el nuevo imperio global de nuestros días. La colisión entre estas dos identidades se acentuó tras los sucesos del 11 de septiembre de 2001, produciendo esta ambigua realidad. Muchos estadounidenses comienzan a sentir serias discrepancias y no convencen a otros de sus virtudes republicanas. América se parece más a la Roma Imperial que a la República y se ve a ella como Roma dominando a los pueblos del Medio Oriente", Ricardo Pietrantonio a propósito de Richard Horsley, *Jesús y el Imperio. El Reino de Dios y el nuevo desorden mundial,* Pamplona: Editorial Verbo Divino, 2003.

3 Como dice Jesús Ezquerra Gómez en *El ateísmo hegeliano,* publicado en Logos, Anales del Seminario de Metafísica de la UCM, este tipo de ateísmo sitúa a Dios en un tiempo fuera del tiempo. Dios queda relegado al pasado del tiempo.

4 *Oh, dónde estás Hombre Enmascarado*
en qué galaxia tu nombre ha encallado
lucha, lucha contra el mal
porque la felicidad del hombre es la guerra
Hombre Enmascarado qué amenaza
se cierne sobre tus espaldas
mientras los hombres ríen de ti
oh, pobre Enmascarado de ti se ríen los hombres
qué culpa tiene el pigmeo, el elefante y el tigre
de que Occidente sea cruel
y sobre la cruz disparen
en la selva.
"El Enmascarado", en *Contra España y otros poemas no de amor* en *Poesía completa, 1970-2000,* Madrid: Visor, 2001.

5 La antropología médica en la que se fundamentó el argumento de la discriminación durante el colonialismo, y la psiquiatría que sitúa la locura como territorio de la exclusión por la diferencia con el otro.

6 Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture,* Nueva York: Doubleday Books, 1968 [Trad. cast.: *El nacimiento de una contracultura,* Barcelona: Kairós, 1984].Roszak bebe de influencias como Paul Goodman, Alan Watts, Herbert Marcuse, Betty Friedan, Wright Mills, sin olvidar el anarquismo del mayo francés.

7 A este respecto puede mirarse el artículo de Miguel Ángel Adame en: www.difusioncultural.uam.mx/revista/feb2005/adame.html, así como la obra clásica de Engels *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Moscú: Progreso, 1974.

8 Eduardo Subirats, *Utopía y subversión,* Barcelona: Anagrama, 1975.



Imagen aérea del Edificio Sabatini, 1986, sede del recién inaugurado Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

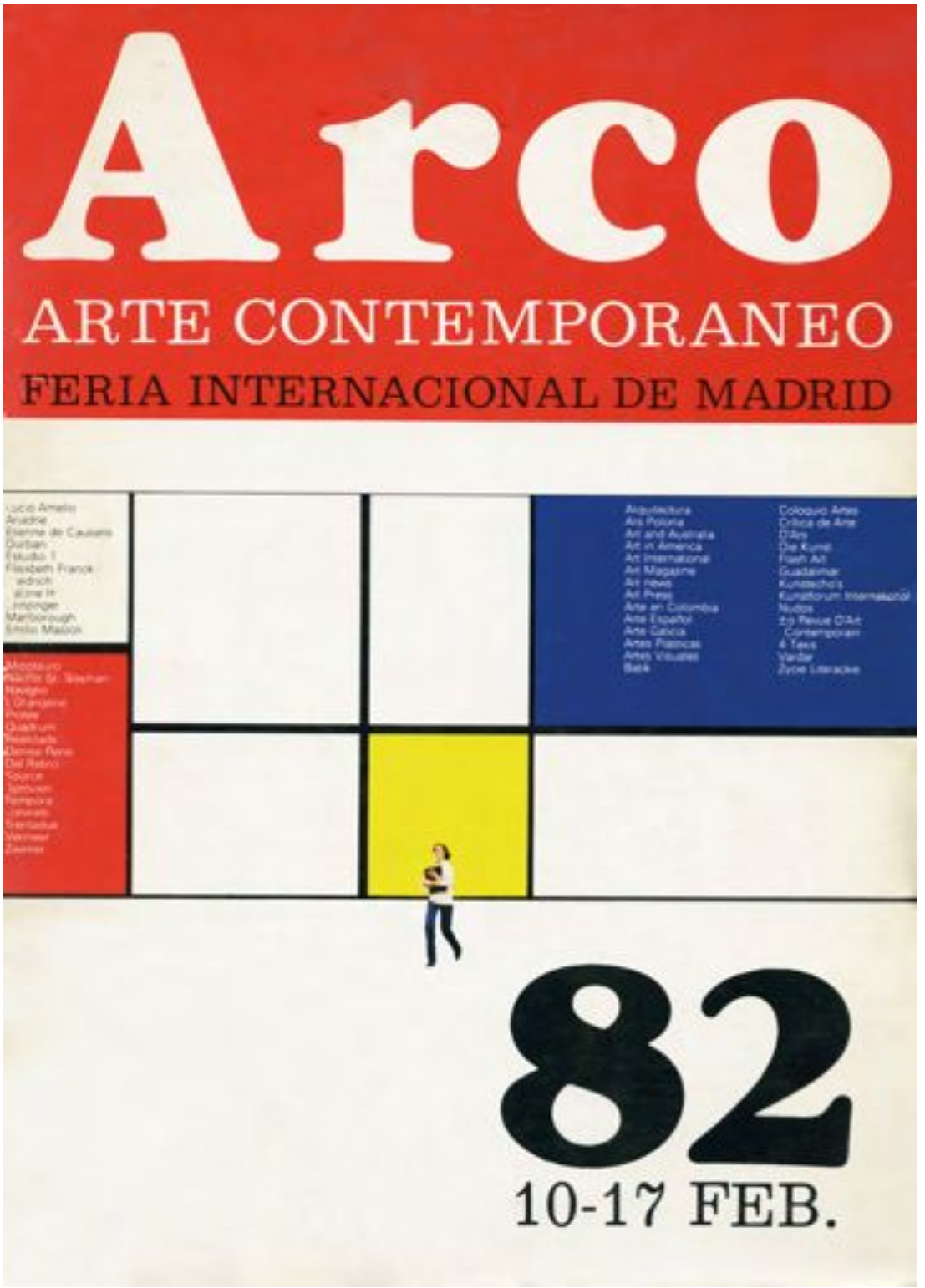
Desencuadres: los años ochenta fuera de campo

Por Patricia Mayayo

28 de octubre de 1982: Felipe González y Alfonso Guerra se asoman al balcón del hotel Palace de Madrid para saludar a los partidarios que celebran la victoria arrolladora del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las elecciones generales, con un lema de campaña cargado de promesas: *Por el cambio*. Diez años después, a pesar del rédito simbólico que le procuran los fastos organizados con ocasión del quinto centenario del *descubrimiento* de América, la era socialista apunta hacia su ocaso. España —bien es cierto— ocupa la portada de la revista Newsweek con un reportaje titulado "The Year of Spain". No obstante, al mismo tiempo, la economía española entra en recesión: en poco más de doce meses, el desempleo repunta en más de un millón de personas, demostrando así la debilidad de un modelo basado en la dualización del mercado laboral y la precariedad[1].

El descontento provocado por la crisis económica se agudiza a causa de los reiterados escándalos de corrupción que empiezan a ser aireados por la prensa: el PSOE, dividido entre guerristas y felipistas, pierde gran parte del voto urbano en las elecciones autonómicas y municipales de 1991 y termina cediendo definitivamente el poder al Partido Popular en los comicios de 1996. La valoración del legado socialista suscitará, en la época, opiniones violentamente enfrentadas: para la derecha mediática, representa una época marcada por el paro, el nepotismo y el abuso de poder, el famoso *rodillo socialista*; para las voces afines, encarna la *modernización* del país y la ansiada homologación con las democracias capitalistas europeas.

Sin embargo, cabe pensar si el enfrentamiento entre ambas posturas no era más dialéctico que real. Guillem Martínez ha propuesto el término "Cultura de la Transición" (CT) para designar el paradigma cultural hegemónico en España durante los últimos treinta años, el que nace con la derrota de los movimientos radicales de los setenta[2]. La CT es una cultura *consensual*, pero no porque promueva acuerdos mediante el debate, sino porque impone de entrada un único marco admisible de organización de lo común. "En la CT —escribe Amador Fernández-Savater—, el consenso sobre las cuestiones políticas y económicas es absoluto: el sistema de partidos y el mercado no son ni pueden ser objeto de discusión. Sin embargo, se escenifica un conflicto permanente en el que estamos



Cartel de la primera edición de la Feria de Arte Contemporáneo (ARCO), uno de los grandes eventos de la década.

invitados a tomar partido: PSOE o PP, izquierda o derecha, capitalismo ilustrado o capitalismo troglodita, las 'dos Españas'. Esa polarización organiza nuestro mapa de lo posible"[3].

Si hay un campo en el que se percibe claramente este carácter *consensual* de la CT es en el de las políticas culturales. La cultura fue una de las herramientas fundamentales que empleó el PSOE para crear consenso, y buena prueba de ello es la enorme importancia que le otorgó a las inversiones públicas en esta materia, al menos en sus primeros años: en su discurso de investidura, González definía la cultura y la educación como los pilares en los que había de asentarse una *democratización avanzada*[4] y entre 1983 y 1986 el presupuesto destinado a cultura se incrementó en un 68,23 %[5]. Jazmín Beirak ha identificado las tres grandes líneas que caracterizaron la política cultural socialista en los ochenta[6]. En primer lugar, un proceso de institucionalización, que implicó la creación de un marco legal adecuado y una serie de estructuras administrativas estables, entre las que sobresalía el Ministerio de Cultura. Esta institucionalización se vio acompañada de una evolución paralela en los discursos oficiales acerca de la noción misma de cultura: si en sus primeros momentos el gobierno socialista manejaba todavía una visión de la cultura como servicio público de vaga inspiración marxista, pronto pasa a considerarla como un sector económico dominado por las industrias culturales. Por último, también habría que subrayar el papel destacado que ocupó el arte contemporáneo dentro del nuevo orden simbólico de la democracia: como afirma Beirak, para los socialistas, "la promoción sistemática de las artes plásticas, en concreto de la pintura, supuso la principal herramienta para la construcción de una identidad que apostaba por ponerse *a la hora* de los movimientos internacionales"[7].

Si el Ministerio de Cultura de UCD se había volcado en la concesión de ayudas a artistas y creadores, el PSOE centrará su actuación en torno a dos ejes: la construcción de infraestructuras y la promoción del arte a través de exposiciones. En 1986, se inauguran el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, el Pablo Gargallo en Zaragoza y el Centro de Arte Reina Sofía, convertido dos años después en Museo Nacional. En 1989 el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y el Centro Atlántico de Arte Moderno de las Palmas de Gran Canaria (CAAM) y, casi una década después, los museos de *segunda generación*, avalados por Ayuntamientos, Diputaciones o Comunidades Autónomas, como el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en 1995 o el Guggenheim de Bilbao en 1997. Muchos de estos edificios, encargados a arquitectos-estrella de renombre internacional, buscaban situar a sus respectivas ciudades en el mapa de la modernidad global, pero también actuaron como motor de transformación urbana: "Cómo crear un museo para cambiar una ciudad", así fue el título elegido por Dulce Xerach para describir la experiencia de creación del Tenerife Espacio de las Artes en Santa Cruz[8]. En este sentido, un aspecto que no ha sido aún suficientemente estudiado es el papel de estos centros en el entramado financiero-inmobiliario: quizá solo así se explique que el periodo de mayor proliferación de nuevos museos de arte contemporáneo se sitúe entre 2000 y 2007, en el cénit de la burbuja inmobiliaria, en un momento en el que, por otra parte, este modelo museístico se estaba revelando ya obsoleto[9].

En cuanto al segundo de los ejes mencionados, habría que recordar la intensa política expositiva que desarrolla entre 1985 y 1989, bajo la dirección de Carmen Giménez, el recién creado Centro Nacional de Exposiciones (CNE): aunque parte de las muestras, de carácter histórico, pretendían *educar* un gusto cercenado por décadas de aislamiento, la institución se vuelca sobre todo en la promoción del arte internacional y español más actual. La fundación de la feria de arte contemporáneo ARCO, en 1982, ya reflejaba la ambición de integrar el arte español en los mercados internacionales[10]. Las corrientes que el CNE expondrá de modo más insistente en nuestro país, sobre todo entre 1984 y 1986, serán la transvanguardia italiana, el neoexpresionismo alemán y la nueva pintura norteamericana, estandartes del llamado *retorno a la pintura* que triunfaba en la era Reagan-Thatcher. No es de extrañar, pues, que el llamado Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero (PEACE), creado en el 83 con el objetivo de promocionar a los creadores españoles fuera de nuestras fronteras, se centrase casi exclusivamente en apoyar a artistas que apenas superaban la treintena (el caso de Miquel Barceló será el más paradigmático) y estaban en sintonía con las corrientes pictóricas en boga. Qué mejor forma de proyectar la imagen de marca de

nuestra joven y moderna democracia y de poner la cultura española "al diapasón de los movimientos internacionales"[11].

Esta política promocional comparte muchos de los rasgos que se han atribuido a la CT en su conjunto. En primer lugar, se asienta sobre una obliteración del pasado inmediato, en particular de las vanguardias conceptuales y experimentales que, en el tardofranquismo, habían articulado una crítica a la dictadura y a la mercantilización del arte. En cierto sentido, como apunta Jesús Carrillo, podríamos considerar este olvido de los nuevos *comportamientos* de los setenta como una suerte de *negación constituyente* de la gran narración del arte español de la democracia[12]. Una gran narración que, como ocurrió con la propia transición, mantenía muchos más vínculos con el legado franquista de lo que se quería reconocer. Jorge Luis Marzo ha subrayado, por ejemplo, los paralelismos existentes entre la acción del PEACE y la política promocional en el exterior desarrollada por Luis González Robles desde el Instituto de Cultura Hispánica en los cincuenta[13]. Como la CT, la política artística del PSOE será, por encima de todo, *consensual*. Pintar, en los ochenta, se convierte en *una fiesta*[14]; la joven pintura española, exuberante, vitalista, hedonista, se libra, por fin, de molestos lastres ideológicos. No hay más que dejarse llevar por el *placer de la pintura*. Y puesto que la *marca España* va asociada a una determinada tradición, el olvido de las prácticas de los setenta irá acompañado de una reactivación de la herencia barroca, en particular de la genealogía histórica que encarnaba el Museo del Prado. Barceló, Guillermo Pérez Villalta y muchos otros se declaran entusiastas herederos de los grandes maestros de la pinacoteca madrileña. Como escribe Marzo, "el Museo del Prado resume el papel del arte en la vida nacional: convocar el consenso"[15].

Pintar en los años ochenta en España se convierte en una fiesta

Para aquellas personas que vivimos los años ochenta, el discurso de la CT se nos impuso con una lógica tan aplastante que era difícil imaginar que pudiera existir vida más allá de sus plúmbeos muros. Y, sin embargo, la había. Es importante, por supuesto, criticar el encuadre a través del cual la cultura oficial intentó controlar y organizar, siguiendo las palabras de Fernández-Savater, nuestro mapa de lo posible. Pero también lo es rescatar las voces y actitudes que desbordaron ese encuadre desde los márgenes: voces henchidas de rabia, de insumisión, de escepticismo. Como en algunas estrategias fílmicas experimentales, el fuera de campo puede llegar a decirnos mucho más, en este caso, que la escena principal.

Fuera de campo se encontraban, desde luego, los artistas de la vanguardia conceptual en los ochenta. Muchos de los antiguos protagonistas del conceptualismo habían emigrado al extranjero y otros se pasaron al campo de la pintura o la escultura, pero algunos siguieron en la brecha: recordemos, por ejemplo, las performances irreverentes que Paz Muro organiza en sucesivas ediciones de ARCO o las piezas de *Arquitectura prematura* de Isidoro Valcárcel Medina. La exposición *Fuera de formato*, celebrada por iniciativa de varios artistas en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1983, se propuso reunir a muchos de estos creadores que trabajaban a contracorriente: se trataba de ofrecer un balance de las vanguardias experimentales de los setenta y de mostrar la pervivencia de sus ideas en una *segunda generación* de creadores, como Concha Jerez o David Nebreda[16].

Por otra parte, según propone Luis Navarro[17], es posible que al mismo tiempo estuviesen surgiendo también nuevas formas de intervención cultural relacionadas con la emergencia de otros modos de antagonismo político. En efecto, a pesar de las caricaturas que describían a los jóvenes de la época como *pasotas*, los ochenta fueron años de intensa movilización juvenil: las protestas en contra de la entrada en la OTAN, las huelgas estudiantiles del curso 86-87, la insumisión frente al Servicio Militar Obligatorio, el movimiento de *okupación* o la lucha de los colectivos transexuales son ejemplos de un tipo de contestación social que se inspiraba en una ideología difusamente libertaria, inclinándose por un modelo autogestionario basado en la lógica asamblearia.

Para Navarro, existe una relación (directa o indirecta) entre estas prácticas y una serie de expresiones culturales alternativas que irán aflorando a lo largo de la década: por ejemplo, la red de arte postal que, a través del trabajo de colectivos como el Sindicato de Trabajos Imaginarios (Zaragoza), SIEP (Reus) o Koniec (Madrid), se va haciendo visible desde mediados de los ochenta; o grupos de activismo artístico como A UA CRAG (Aranda de Duero, Burgos) y Agustín Parejo School (Málaga), que a través de medios diversos como el fanzine, la pintada, el *copy-art* o la poesía visual atacaron algunos de los puntos nodales de la CT (la seducción europeísta, la renuncia a los proyectos de transformación por parte de la izquierda, la fascinación del consumo...)[18]; o colectivos de arte de acción, como ANCA (Valencia), el Ojo Atómico (Madrid) o la Nova Acció (Barcelona), que impulsarán la organización de encuentros y festivales y la creación de espacios autogestionados, entre los que destaca, desde 1981, el *Espacio P* de Madrid[19]; o, finalmente, también grupos como el Cutre Chou, de Granada, con sus espectáculos de *agitación carnavalesca*, que en una *algarabía de lentejuelas, velos, paquetones, tetas postizas, pelucas imposibles* y *labios pintados*[20] trastocarán las normas de género establecidas. ✣

Patricia Mayayo *es en la actualidad profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid.*

1 Ver Isidro López y Emmanuel Rodríguez (Observatorio Metropolitano), *Financiarización, territorio y sociedad en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2010, pp. 173-177.

2 Guillem Martínez, "El concepto CT", en *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona: DEBOLS!LLO, 2012, pp. 13-24.

3 Amador Fernández-Savater, "Emborronar la CT (Del 'No a la guerra' al 15-M)", en *CT o la Cultura de la Transición*, óp. cit., p. 38.

4 Informe ante la Comisión de Educación, Universidades, Investigación y Cultura del Senado, 14 de abril de 1983, p. 10; cit. en Jazmín Beirak Ulanosky: "Política cultural y arte contemporáneo. El Centro Nacional de Exposiciones (1983-1989)", en Darío Corbeira (ed.): *Arte y transición*, Madrid: Brumaria, 2012, p. 251.

5 James Gambrell, "Gearing Up. A Report from Spain", *Art in America*, n.º 9, vol. 76, septiembre 1988.

6 Ver nota 4.

7 Beirak, óp. cit., p. 249.

8 Dulce Xerach, *Cómo crear un museo para cambiar una ciudad: la experiencia del IODACC/TEA*, Madrid: Tauro, 2008.

9 Para una relación de museos de arte contemporáneo en España ver Ana Ávila, "Los viejos y los nuevos museos", en Juan Antonio Ramírez (dir.), *El sistema del arte en España*, Madrid: Cátedra, 2010, p. 163. Jesús Carrillo, por su parte, explica cómo, desde mediados de la década de 2000, la red de museos y centros de arte contemporáneo se verá sustituida por un nuevo paradigma: las llamadas *fábricas de cultura* (Jesús Carrillo, "Hacia una redefinición de la institución cultural y artística en España", en *El sistema del arte en España*, óp. cit., pp. 279-296).

10 Ver Alberto López Cuenca, "El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los ochenta", *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 273, 2004, pp. 21-36.

11 Cit. en el catálogo de la exposición organizada por PEACE, *Espagne 87. Dynamiques et interrogations*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

12 Jesús Carrillo, "Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo", en *Arte y transición,* óp. cit., p. 273.

13 Ver Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia: CENDEAC, 2010.

14 Es el término que utiliza Antonio Bonet Correa en "Una época brillante", *Figuraciones madrileñas. Años 70 en la colección arte contemporáneo*, Madrid: Tabapress, 1996, p. 12; cit. en Beirak, óp. cit., p. 265.

15 Jorge Luis Marzo, "Todo nuevo bajo el sol. La posmodernidad en el arte español de los años 1980", texto revisado de la conferencia realizada en el seminario *Religion in the Hispanic Baroque: The First Atlantic Culture and Its Legacy*, University of Liverpool, School of History, 12-15 de mayo de 2010, disponible en http:// www.soymenos.net/Todo%20 nuevo%20bajo%20el%20sol.pdf

16 Sobre este asunto ver la tesis doctoral de Mónica Gutiérrez Serna, *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983* (Universidad Complutense de Madrid, 1997), disponible en http://eprints.ucm.es/ tesis/19972000/H/1/H1011901.pdf

17 Luis Navarro, "Redes poéticas", disponible en http:// www.proyecto-cuerdas.org/.../1969-PRÁCTICAS-ARTÍSTICAS.pdf

18 Ver Olga Fernández y Víctor del Río (eds.), *A UA CRAG*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2007; sobre Agustín Parejo School, ver Esteban Pujals, "El arte de la fuga: modos de producción artística en España, 1980-2000", en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 1, San Sebastián, Barcelona, Sevilla: Arteleku-Diputación Forma de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, pp. 152-160.

19 Fundado por Pedro Garhel y Rosa Galindo, el Espacio "P" (1981-1998) organizó actividades multidisciplinares, seminarios, vídeos, talleres, performances, en los que tenían cabida la experimentación con distintos medios.

20 Miguel Benlloch, «¡Larga vida al Cutre Chou!», en María José Belbel y Rosa Reitsamer, *Dig me out. Discourses on Popular Music, Gender and Ethnicity,* 2009, DVD; descargable en http://www.digmeout.org/ de_neu/intro.htm

DEBATE En 1984 el escritor Rafael Sánchez Ferlosio publicó una columna sobre la política cultural del gobierno socialista que aún hoy sigue retumbando en los foros de opinión. La suya fue una manera irreductible de enjuiciar los 80 en España.

La cultura, ese invento del Gobierno

Por Rafael Sánchez Ferlosio

El Gobierno socialista, tal vez por una obsesión mecánica y cegata de diferenciarse lo más posible de los nazis, parece haber adoptado la política cultural que, en la rudeza de su ineptitud, se le antoja la más opuesta a la definida por la célebre frase de Goebbels. En efecto, si este dijo aquello de "Cada vez que oigo la palabra *cultura* amartillo la pistola", los socialistas actúan como si dijeran: "En cuanto oigo la palabra *cultura* extiendo un cheque en blanco al portador". Humanamente huelga decir que es preferible la actitud del Gobierno socialista, pero culturalmente no sé qué es peor. Aún agrava las cosas el hecho de que tales criterios se los imiten todos: la oposición, los Gobiernos autonómicos, las cajas de ahorro, los organismos paraestatales, etcétera. Confieso que tal vez esté yo esta mañana un poco fuera de mí para escribir con la serenidad debida, pero es que acabo de recibir la gota que colma el vaso: es una carta cuyo infeliz autor va a sufrir por mi parte la injusticia de pagar por todos, ya que, como botón de muestra de la miseria a la que me refiero, considero apropiado transcribirla. Es del jefe de un organismo paraestatal (y no sé si hago bien callando nombres), que sin conocerme de nada me tutea, y dice así: "Querido amigo: / Te escribo para invitarte a participar con un texto tuyo, (*sic* por la coma) en un catálogo de una exposición que deseamos sea un tanto distinta. Se trata de una muestra de pintores actuales, que en lugar de pintar lienzos lo harán sobre abanicos. Sin embargo, no es una exposición de "abanicos" (*sic* por las comillas), sino que el soporte no será un lienzo. Por tanto, los abanicos son de gran tamaño, y los pintores tienen libertad absoluta para pintarlos, romperlos, jugar y lo que se les ocurra. / Estos soportes los hemos conseguido de China, Japón, y algunos más pequeños, Valencia. / Para el catálogo, nos gustaría que nos mandaras si aceptas, (he renunciado ya antes a seguir poniendo *sic*) un texto de dos-tres folios, que se ha acordado retribuir con 50.000 pesetas. Hemos invitado a los principales prosistas y poetas, cuya aportación creemos que podría ser muy interesante, y entre los que encontrarás a muchos amigos. Nos gustaría tener el texto a principios del mes de febrero. / Siguiendo nuestra costumbre, queremos subrayar especialmente el acto inaugural, y esperamos que la presentación de la muestra, a principios de mayo, tenga un aire festivo y refrescante. / Un abrazo, NN".

> Percibes cómo lo que pones encima de tu firma equivale a nada

Fíjense no más: si yo, que conozco a poca gente, habría de encontrar "muchos amigos" entre esos "principales prosistas y poetas" y todos ellos van a salir a 10.000 duros por barba, ¿cuánto no va a costar solo el catálogo de tan descomunal parida? Añádanse a ello las probablemente superiores cantidades que van a cobrar los artistas por hacer el gilipollas con los *soportes* —embadurnándolos, rompiéndolos o jugando con ellos con absoluta libertad, como prevé el proyecto—, los costos de impresión del catálogo —*a todo color*, supongo—, gastos de organización, programación, franqueo, propaganda y qué sé yo qué más, precio de los *soportes*, con sus fletes e impuestos aduaneros nada menos que desde China y Japón, y, por fin, despilfarro de canapés y de borracherías para "el acto inaugural", que el ente en cuestión se complace en asegurar que, "siguiendo su (nuestra) costumbre, quiere (queremos) subrayar especialmente", y se tendrá a cuánto asciende la factura de la "festiva", "refrescante", indecente y repugnante monada cultural.

El autor de la carta se aprovecha de que los llamados intelectuales, teniendo precisamente por gaje del oficio el de no respetar nada ni nadie, no pueden sentir respeto alguno hacia sí mismos ni, por tanto, se van a dar jamás por insultados al verse destinatarios de una carta así, como se darían, en cambio, los miembros de cualquier otro gremio. No es esa, por consiguiente, la cuestión, sino la del insulto que el hábito generalizado de tales despilfarros es para el presupuesto y el contribuyente, así como el mal ejemplo y la degeneración que para cualquier idea de cultura supone la proliferación de mamarrachadas semejantes, de las que el actual Ministerio de Cultura —precedido tal vez por algunos ayuntamientos socialistas— es el primer y más entusiástico adalid. Pero, aunque los intelectuales estén excluidos del derecho a sentirse insultados por nada ni por nadie, sí pueden dolerse íntimamente por la constatación de su propia nulidad, y nada se la confirma tan palmariamente como la *incondicionalidad ante la firma* que caracteriza los actuales usos del tráfico cultural. Cuántas veces, en los últimos tiempos, he tenido que soportar que me dijeran: "Nada, dos o tres folios sobre cualquier cosa, lo que tú quieras, lo que se te ocurra... ¡Vamos, no me dirás que si tú te pones a la máquina ... !". Nadie te pide nunca nada específico, un desarrollo de algo particular que considere que has acertado a señalar en algún texto y, sobre todo, nadie te exige que lo que le envíes sea interesante y atinado; y así ves perfectamente reducido a cero cuanto antes hayas pensado y puesto por escrito y cuanto en adelante puedas pensar y escribir, para que solamente quede en pie la cruda y desnuda cotización pública de tu firma, sin que la más impresentable de las idioteces pueda menoscabar esa cotización; claramente percibes cómo, sea lo que fuere lo que pongas encima de tu firma, equivale absolutamente a nada.

Nunca nadie recurre a los llamados intelectuales tomándolos en serio, como solo demostraría el que los reclamase, no para pasear sus meros nombres remuneradamente, sino para pedirles alguna prestación anónima y gratuita (¡y qué Gobierno podría haber soñado una mejor disposición hacia el colaboracionismo como el que este de ahora tenía ante sí en octubre de 1982!). Mas no se quiere, no se necesita su posible utilidad valga lo que valiere —esta, acaso, hasta estorba—, sino la decorativa nulidad de sus famas y sus firmas. Es como para sospechar si no habrá alguna especie de instinto subliminal que incita a reducir a los intelectuales a la condición de borrachines de cóctel, borrachines honoríficos de consumición pagada, para dar lustre a los actos con el hueco sonido de sus nombres, a fin de que se cumpla enteramente la clarividente profecía del chotis: "En Chicote un agasajo postinero / con la crema de la intelectualidad". Tal

confusión de lo espiritual con lo espirituoso hace que una auditoría realmente expresiva de la actual concepción de la cultura no sería cometido de un contable que detallase en pesetas los distintos capítulos del despilfarro cultural, sino más bien oficio de un hidráulico que midiese en hectolitros el aforo de los ríos de alcohol suministrado. Aunque a veces ni siquiera parece necesaria la asistencia física, sino que basta con que el nombre aparezca en el programa. Un intelectual orgánico de la Menéndez Pelayo, que tenía a su cargo un seminario sobre tauromaquia en Sevilla, se pasó un par de meses poniéndome conferencias (lo menos puso cinco) para que asistiese, y por mucho que yo le contestase que no solo no pensaba ir, sino que además veía muy mal que la Meriéndez Pelayo no hallase cuestión más grave en que gastarse los dineros públicos (me imaginaba yo un etílico aquelarre aflamencado sobre las consabidas falacias y chorradas de lo lúdico, lo mítico, lo telúrico, lo vernáculo, lo carismático, lo ritual, lo ancestral, lo ceremonial, lo sacrificial y lo funeral... ¡¡¡bastaaa!!!), seguía insistiendo con una actitud incluso de desprecio personal —pues este sí era conocido mío—, al ignorar por completo mi explícito rechazo, como si no lo oyese, repitiéndome: "Sí, hombre, si tú vendrás; ya verás como vienes y te gusta", hasta que al fin, quieras que no, pese a mi negativa y a mi ausencia, terminó por poner mi nombre en el programa, pues, por lo visto, era el nombre lo único que realmente importaba, su presencia y su permanencia en el prospecto impreso, como en una orla de honor de fin de carrera, ya que la única función real de los actos culturales es la de que hayan llegado a celebrarse, y el prospecto es su testimonio perdurable.

Si en el origen de la pasión por los actos, culturales o no, de este afán que podríamos llamar *actomanía* está la motivación interna del meritoriaje burocrático —puesto que el número y el brillo de los actos celebrados es siempre un tanto de valor visible y sólido en la columna del *haber* para el currículo de cualquier burócrata—, aún agrava el fenómeno la influencia, a mi entender palmaria, del espíritu de la publicidad. Y a esa influencia se halla especialmente expuesto todo lo que llamamos cultural. No hay más que ver lo llanamente que se aviene a aceptar una palabra congénitamente publicitaria como promoción: se habla de "actos patrióticos", pero suena chocante "promoción patriótica"; en cambio, corre como sobre ruedas "promoción cultural". Ya en la incondicionalidad ante la firma, que arriba he señalado, puede advertirse cómo los usos culturales imperantes imitan el sistema de valores de la publicidad, para la cual un Nombre es siempre un Nombre, como para los anunciantes de champaña catalán Gene Kelly, aunque salga embalsamado en salmuera de polvos de talco a dar dos o tres pasos de baile de semiparalítico (homologables a los dos o tres folios "sobre cualquier cosa" que se les piden a las firmas consagradas), será siempre incondicionalmente Geneee... ¡¡¡Kelly!!!, del que se sabe que no cobra precisamente cuatro reales por decir "kahrtah nevahdah".

En cuanto a la actomanía, ha llegado, en lo cultural, a impregnarse hasta tal punto del espíritu de la publicidad, que hasta llega a adoptar las formas económicas de la gestión publicitaria: en unos festejos culturales de Navarra, en los que tomé parte este verano, descubrí, para mi estupefacción, que el entero tinglado de los *actos*, financiados por el Gobierno de Navarra y la institución Príncipe de Viana, había sido completamente encomendado a la gestión de una *agencia profesional especializada* en montajes culturales. La promoción cultural ya tiene, pues, ella también, *agencias*, como la *promoción publicitaria*. La extensión del ejemplo del actual Ministerio de Cultura —especialmente por lo que se refiere a la universidad de verano Menéndez Pelayo, su más deslumbrante y escaparatero "peer en botija para que retumbe"—, envidiado e imitado por los departamentos homólogos de los Gobiernos autonómicos, los municipios, los entes paraestatales, bancos, cajas de ahorro o cualesquiera otras instituciones que tengan *presupuesto* cultural, se dirige resueltamente a un horizonte en el que la cultura, y con ella su misma concepción y su sentido mismo, se vea totalmente sustituida por su propia campaña de promoción publicitaria. La cultura quedará cada vez más exclusivamente concentrada en la pura celebración del *acto cultural*, o sea, identificada con su estricta presentación propagandística, tal como con paladina ingenuidad declara expresamente el autor de la carta transcrita al comienzo de este artículo: "Siguiendo nuestra costumbre, queremos subrayar especialmente el acto inaugural".

La misma degenerativa y reductora concepción de la cultura está detrás del sonrojante eslogan *La cultura es una fiesta*, que ha hecho tanta fortuna, y al que Santiago Roldán, rector de la Menéndez Pelayo es, por lo visto, un adicto cordial y convencido. El prestigio de *la fiesta* y de *lo festivo* parece haberse vuelto hoy tan intocable, tan tabú, como el prestigio de *el pueblo* y *lo popular*. No se diría sino que una férrea ley del silencio prohíbe tratar de desvelar el lado negro, oscurantista, de las fiestas, lo que hay en ellas de represivo pacto inmemorial entre la desesperación y el conformismo, y que, a mi entender, podría dar razón del hecho de que en el síndrome festivo aparezca justamente la compulsión de la destrucción de bienes o el simple despilfarro. Si esta suposición es acertada, dejo al lector la opción de proseguir la reflexión sobre lo que, para el contenido interno del asunto, podría significar y aparejar esa total identificación entre cultura y fiesta; yo, por mi parte, seguiré aquí ciñéndome al aspecto más externo.

> La única función real de los actos culturales es que hayan llegado a celebrarse

Así, por si no bastaba el mimetismo con la mentalidad publicitaria de las grandes marcas para hacer que en esta Cena de Trimalción de la cultura socialista el mero gasto en sí mismo y por sí mismo resulte ya, sin más, convalidado como atributo cierto del decoro y hasta ingrediente de la calidad, viene a sumársele en igual sentido, mediante la homologación de la cultura como fiesta, la compulsión hacia el despilfarro sin residuo, cimentada tal vez en los más torvos y oprimentes lastres del sospechoso espíritu festivo. Otro factor que, como un casi inevitable acompañante natural, suele traer consigo tal propensión festiva y hasta festivalera de las actividades culturales, es el del imperativo de *popularidad* de la cultura. Félix de Azúa, en un espléndido artículo (*La política cultural 'socialvergente'*, *El País*, 17 de febrero de 1984), referido al ambiente catalán, señalaba la práctica identidad de directrices entre la política cultural de Convergència i Unió y la del Partido Socialista de Cataluña. Entresaco unas frases del artículo: "La política cultural de los socialistas catalanes tiende a un populismo de la peor especie idealista. Se trata, según dicen, de 'eliminar el elitismo' [...] o de 'promover el arte popular'. Caminan ciegamente en dirección a Max Caliner y la política cultural de Convergencia. [...] Hay en este planteamiento un par de equívocos. El primero y superior es el del término *lo popular*. ¿Qué pueblo? [...] El segundo equivoco es el de la neutralidad y el miedo al dirigismo cultural. Se trata de un puro engaño. Dirigismo cultural lo hay siempre que existe financiación. Pero la izquierda trata de disimular la mala conciencia con el cuento de la *cultura popular*. Promover un cine de halago a las zonas más brutales y acéfalas de la sociedad (como *Locos, locos carrozas*) o financiar espectáculos que rozan lo patológico (como la práctica totalidad del teatro que se exhibe en Barcelona), con la excusa de que son *populares*, oculta la impotencia de los funcionarios para poner en pie una producción inteligente. Tratan de evitar críticas de la izquierda mediante el fantasmón del *pueblo* o de la *tradición popular catalana*, mientras ofrecen cifras de asistencia [...], cifras que podrían multiplicarse por diez si se decidieran a financiar una ejecución pública, el espectáculo más popular de todos los tiempos". (Hasta aquí, Félix de Azúa).

Sintetizando, en fin, con un ejemplo: puesto que, por una parte, la cultura es una fiesta, y las fiestas están obligadas a ser caras, una escenografía teatral barata, como lo es la cámara de cortinas, hallará resistencias entre los promotores, por el temor típicamente hortera de que el espectáculo pueda ser tachado de pobretonería o hasta indecencia; y puesto que, por otra parte, la cultura no ha de ser elitista, sino popular, de nuevo el uso de la cámara de cortinas se verá rechazado por el grave defecto de su carácter elitista. De modo, pues, que la cámara de cortinas —el más espléndido invento formal de la antigua vanguardia—, por el doblado achaque de no ser ni popular ni cara, sino, por el contrario, barata y elitista, se verá repudiada por los actuales promotores culturales, como algo doblemente indeseable, constituyéndose incluso en paradigma de lo que según ellos *no* hay que hacer.

Pero estos gobernantes socialistas, que a veces gustan de proclamarse machadianos, o no han frecuentado mucho el aula de Mairena, o ya ni lo recuerdan. Cuando Mairena expuso su proyecto ideal de centro de enseñanza, contraponía claramente una posible *Escuela Superior de Sabiduría Popular*, como lo rechazable, frente a una posible *Escuela Popular de Sabiduría Superior*, como lo deseable. Así que lo que Mairena propugnaba podría, muy ajustadamente, designarse como *elitismo barato*, en el que, por afectar la baratura tan solo a la actividad de la enseñanza, no al saber enseñado, la tal escuela podía permitirse concebir la aspiración de llegar algún día a hacer mayoritario ese saber. La política cultural de este Gobierno hace lo exactamente inverso al *elitismo barato* de Mairena: un populismo caro; mejor dicho, carísimo, ruinoso. Aunque, eso sí, "festivo y refrescante", sobre todo si en el concepto de *refrescos* entran también los vinos y licores. ✣

Esta intervención de Rafael Sánchez Ferlosio fue publicada por el diario *El País* el 22 de noviembre de 1984

POSTDATA Ezra Pound (1885-1972) fue el poeta más italiano de todos los norteamericanos y miembro de la destacada *Lost Generation*. Sus "Cantos" son un oráculo fundamental al que consagró la mayor parte de su vida. Una empresa dedicada a situar la poesía antigua en el centro de la conciencia del hombre moderno.

With Usura

With usura hath no man a house of good stone
each block cut smooth and well fitting
that design might cover their face,
with usura
hath no man a painted paradise on his church
harpes et luz
or where virgin receiveth message
and halo projects from incision,
with usura
seeth no man Gonzaga his heirs and his concubines
no picture is made to endure nor to live with
but it is made to sell and sell quickly
with usura, sin against nature,
is thy bread ever more of stale rags
is thy bread dry as paper,
with no mountain wheat, no strong flour
with usura the line grows thick
with usura is no clear demarcation
and no man can find site for his dwelling.
Stonecutter is kept from his stone
weaver is kept from his loom
with usura
wool comes not to market
sheep bringeth no gain with usura
Usura is a murrain, usura
blunteth the needle in the maid's hand
and stoppeth the spinner's cunning. Pietro Lombardo
came not by usura
Duccio carne not by usura
nor Pier della Francesca; Zuan Bellin' not by usura
nor was *La Calunnia* painted.
Came not by usura Angelico; carne not Ambrogio Praedis,
Came no church of cut stone signed: *Adamo me fecit*.
Not by usura St Trophime
Not by usura Saint Hilaire,
Usura rusteth the chisel
It rusteth the craft and the craftsman
It gnaweth the thread in the loom
None learneth to weave gold in her pattern;
Azure hath a canker by usura; cramoisi is unbroidered
Emerald findeth no Memling
Usura slayeth the child in the womb
It stayeth the young man's courting
It hath brought palsey to bed, lyeth
between the young bride and her bridegroom
contra naturam
They have brought whores for Eleusis
Corpses are set to banquet
at behest of usura.

N.B. Usury: A charge for the use of purchasing power, levied without regard to production; often without regard to the possibilities of production. (Hence the failure of the Medici bank.)

Con Usura

Con usura el hombre no puede tener casa de buena piedra
con cada canto de liso corte y acomodo
para que el dibujo les cubra la cara,
con usura
no hay para el hombre paraísos pintados en los muros de su iglesia
harpes et luz
o donde las vírgenes reciban anuncios
y resplandores broten de los tajos,
con usura
no puede ver el hombre Gonzaga a sus herederos y sus concubinas
no se pinta cuadro para que dure y para la vida
sino para venderse y pronto
con usura, pecado contra natura,
es tu pan siempre de harapos viejos
es tu pan seco como el papel,
sin trigo de montaña, harina fuerte
con usura la línea se hincha
con usura no hay demarcación clara
y nadie puede hallar sitio para su morada.
El picapedrero se aparta de la piedra
el tejedor de su telar
con usura
no llega lana al mercado
la oveja nada vale con usura
Usura es un ántrax, usura
mella la aguja en las manos de la muchacha
y detiene la pericia del que hila. Pietro Lombardo
no vino por usura
Duccio no vino por usura
ni Pier della Francesca; Zuan Bellin' no por usura
ni pintóse *La Calunnia*.
Angelico no vino por usura; no vino Ambrogio Praedis,
No vino iglesia de piedra cincelada firmada: *Adamo me fecit*.
No por usura St. Trophime
No por usura Saint Hilaire,
Usura oxida el cincel
Oxida el oficio y al artesano
Roe los hilos del telar
Nadie aprende a tejer oro en su dibujo;
El azur tiene una llaga por usura; el carmesí sin bordar se queda
El esmeralda a ningún Memling tiene
Usura asesina al niño en las entrañas
Impide al joven cortejar a su amada
Ha llevado la perlesía a la cama, yace
entre la joven desposada y su marido
contra naturam
Han traído putas para Eleusis
Se sientan cadáveres al banquete
a petición de usura.

N. B. Usura: gravamen por el uso de poder adquisitivo, impuesto sin relación a la producción, a veces sin relación a las posibilidades de la producción. (De ahí la quiebra del banco de los Medici).

Traducción de José Vázquez Amaral, *Cantares completos*, Madrid: Cátedra, 2006.

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Edificio Sabatini
Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel
Ronda de Atocha
(esquina plaza del
Emperador Carlos V)
28012 Madrid
Tel. (34) 91 774 10 00

Horario
De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h.
Domingo de 10:00 a 19:00 h.
Martes cerrado.
La salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre.

www.museoreinasofia.es

Días gratuitos:
Los lunes y de miércoles a
sábado desde las 19:00 h hasta
la hora de cierre, con excepción
de los grupos.
Domingos desde las 15:00 h
hasta la hora de cierre.

Visitas privadas:
Reservas a través del correo
electrónico: alquiler.espacios
@museoreinasofía.es

Servicios
Lazos de inducción magnética
Audioguías
Asistencia médica
Guardarropa
Parking para bicicletas
Mochilas portabebés

Biblioteca
De lunes a viernes
de 10:00 a 21:00 h
excepto festivos

Librería La Central
De lunes a sábado
de 10:00 a 20:45 h
Domingo
de 10:00 a 18:40 h
Martes, cerrado
Tel. (34) 91 787 87 82

Cafetería/Restaurante
De lunes a sábado
de 10:00 a 21:00 h
(Terraza 12:00 a 20:00 h)
Domingo de 10:00 a 19:00 h
Martes, cerrado
Tel. (34) 91 467 02 02

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

www.museoreinasofia.es

Imagen de portada: Nicolas-François Regnault y Geneviève Regnault, *Les Écarts de la nature ou Recueil des principales monstruosités que la nature produit dans le genre animal*, París, editado por los autores, 1775.